

Юлия Сергеевна Векслер

wechsler@mts-nn.ru

доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки Нижегородской
государственной консерватории имени
М. И. Глинки

Prof. Yulia S. Veksler, D.A.

wechsler@mts-nn.ru

Music History Department of M. I. Glinka
Nizhny Novgorod State Conservatory

О бергиане Теодора Адорно

Аннотация

Статья посвящена обзору «бергианы» Теодора Адорно, которая включает в себя обширный круг его статей и исследований о творчестве Альбана Берга, создававшихся в период 1925-1968 гг. Рассматриваются ключевые музыкально-эстетические идеи Адорно, в том числе «музыкальная физиогномика», задача которой в отыскании универсальных констант личности и творчества вне механического перенесения на музыку немusical. В качестве таких констант анализируются понятия «тона» и «(незаметного) перехода» — последнее вынесено в заглавие монографии Адорно о Берге, творчество которого становится для Адорно абсолютным воплощением феномена перехода как в музыкально-историческом, так и в стилевом ракурсе.

Ключевые слова

Теодор Адорно, Альбан Берг, fin de siècle, новая музыка, музыкальная физиогномика, тон, искусство незаметного перехода.

On Bergiana of Theodor Adorno

Abstract

The article is devoted to the review of «bergiana» of Theodor Adorno, which includes a wide range of his articles and studies of the work of Alban Berg, created in the period 1925 – 1968. The author considers the main musical and aesthetic ideas of Adorno, including «musical physiognomy», whose task is to search for universal constants of personality and creativity outside the mechanical transmission of music to the music of non-musical. The terms «tone» and «(smallest) link» are analyzed as such constants. The latter was included in the title of Adorno's book about Berg, whose work for Adorno becomes the absolute embodiment of the link from the perspective of history of music and style.

Keywords

Theodor Adorno, Alban Berg, fin de siècle, new music, music physiognomy, tone, the art of the smallest link

Выдающийся немецкий философ Теодор Визенгрунд-Адорно (1903 – 1969) сыграл в освоении наследия Альбана Берга исключительную роль. С Бергом связаны начало и конец пути Адорно как музыкального критика и музыковеда: одна из ранних его статей была посвящена премьере оперы «Воцек» [9], сочинению, в котором Берг заявил о себе как о зрелом сложившемся мастере, а юный доктор философии после знакомства с отрывками из него без колебаний выбрал себе учителя композиции; в 1968 году, за несколько месяцев до кончины Адорно, вышла в свет его монография о Берге [11]. Между этими двумя работами располагается внушительная адорновская бергиана: начиная с 1925 года Адорно откликается на каждое новое сочинение своего учителя, после его безвременной смерти он публикует некролог Бергу [7]¹, в 1937-м принимает участие в совместной с В. Райхом² и Э. Кшенеком³ написании монографии о композиторе [21], а в конце жизни перерабатывает статьи прежних лет и собирает их в отдельную книгу «Берг. Мастер незаметного перехода» [11]. Все написанное Адорно почти за столетия демонстрирует сочинения Берга в меняющейся «оптике»: вначале это попытка осмысления современного для Адорно композиторского творчества нововенской школы, которая только-только начинает выходить из изоляции «героических лет» ранней атональности и оказывается в оппозиции к неоклассицизму, в последние годы — интерпретация композиторского наследия Берга сквозь призму кризиса послевоенного авангарда и идеи «информальной музыки» («*musique informelle*», см.: [15, 334-335]), противостоящей жесткой сериальной структуре.

Из нововенцев Берг как человек и музыкант был наиболее близок Адорно, и сам Адорно пользовался исключительным расположением мастера, который ценил его композиторский талант, хотя и понимал, что когда-нибудь его ученику придется сделать выбор «между Кантом и Бетховеном» («*für Kant oder Beethoven entscheiden müssen*», цит. по: [15, 325]). Вне сомнения, Бергу повезло в том, что его творчество оказалось в центре внимания Адорно — исключительно чуткого, восприимчивого, эрудированного критика. В то же время это обстоятельство имело и свои минусы: получив философское образование, Адорно сложился как мыслитель-интеллектуал, в сущности, чуждый музыкальным кругам, в которых он вращался, а «философский воляпюк» («*philosophisches Volapük*» [20, 119]), на котором он имел обыкновение изъясняться, препятствовал пониманию.

Адорно, философ и музыкант, не первый, кто соединяет обе области. Сама за себя говорит блестящая плеяда его предшественников — Р. Декарт, Ж.-Ж. Руссо, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше. Но музыкальная компетенция Адорно несравнимо выше. Ребенок-вундеркинд, выросший в музыкальной семье, получает философское образование во Франкфуртском университете у Ханса Корнелиуса⁴ и в 21 год защищает диссертацию о феноменологии Э. Гуссерля. Параллельно он изучает композицию в Высшей музыкальной школе Франкфурта у Б. Зеклеса⁵, учителя Хиндемита. Однако музыкально-эстетические взгляды Адорно определило венское «интермеццо» — в течение нескольких месяцев 1925 года он учится у Берга и сближается с Новой венской школой. В 1931 году состоялась хабилитация Адорно с работой о С. Кьеркегоре. Во Франкфурте он завязывает дружбу с немецкими интеллектуалами Максом Хоркхаймером⁶, Зигфридом Кракауэром⁷,

¹ В 1955 году на основе этого текста были созданы мемуары [13], которые в переработанном виде вошли в монографию Адорно о Берге. На русском языке они опубликованы в 2018 году [1].

² Вилли Райх (Willi Reich, 1898 – 1980) — австрийско-швейцарский музыковед, ученик Берга.

³ Эрнст Кшенек (Ernst Krenek, 1900 – 1991) — австрийский композитор.

⁴ Ханс Корнелиус (Johannes Wilhelm Cornelius, 1863 – 1947) — немецкий философ, представитель неокантианства.

⁵ Бернгард Зеклес (Bernhard Sekles, 1872 – 1934) — немецкий композитор, дирижер, пианист и педагог.

⁶ Макс Хоркхаймер (Max Horkheimer, 1895 – 1973) — немецкий философ, социолог, один из основателей Франкфуртской школы.

Вальтером Бенямином⁸, начинает сотрудничество с Институтом социальных исследований, чьим детищем стала знаменитая франкфуртская школа философии.

В эти насыщенные событиями предвоенные годы, впрочем, и впоследствии тоже, Адорно так и не делает окончательного выбора между музыкой и философией. Будучи в Вене, молодой доктор не только берет уроки композиции у Берга, но и совершенствует свою игру на фортепиано у Э. Штойермана⁹. Главное же — он заявляет о себе как о блестящем музыкальном критике, обладающем исключительной эрудицией, тончайшим слухом, необычайно гибким и выразительным в своей метафоричности языком, страшно далеким от штампованности журналистской лексики. И хотя впоследствии он оставляет практическое сочинение, уже будучи автором довольно большого количества камерных и вокальных опусов, до конца жизни музыка остается для него предметом философской рефлексии.

В отличие от многих, Адорно не разделял исторического подхода к музыкальному искусству: «он был не музыкальным историком, но музыкальным эстетиком»¹⁰ [15, 333]. Об истории музыки он судил с одной определенной точки зрения: «его место было там, где музыка XX в., Берг и Веберн, преодолевала позднеромантическую психологизированную эстетику и где она была готова вот-вот превратиться в нечто самодовлеющее техницистское» [4, 284]. И хотя у многих создавалось представление, что Адорно непрерывно находился в авангарде наиболее радикальных музыкальных течений XX века, это было не так: «Он очень опасался утратить свое положение вдохновителя новой музыки. Однако когда ему приходилось высказывать свои заветные мысли, он был целиком на стороне музыки как становления органического чувства-мысли — но только <...> чувства-мысли в какой-то скорбно прощальный, предсмертный момент его исторического существования. Ведь культуру и историю Адорно видел как закат, гибель и предсмертные сумерки» [4, 285].

Понятийно-терминологический аппарат Адорно обладает редким своеобразием. Г. Данузер обозначил его как «метафорологию», замечая, что «временами Адорно обращается со словами так, как будто это музыкальная композиция» [16, 299] (здесь невольно напрашивается сравнение с современником Адорно Б. Асафьевым).

Важнейшее место среди музыкально-эстетических идей Адорно принадлежит *музыкальной физиогномике* (см.: [17]). Будучи подзаголовком книги о Малере [14], она становится идеей, объединяющей все труды Адорно. Истоки физиогномики в Античности: это учение о необходимой связи внешнего облика человека и его характера. Как диалектик, Адорно привык видеть взаимосвязь внешнего и внутреннего, «заключать о внутреннем по внешним чертам или по меньшей мере догадываться о них» [17, 338]. Однако установки разработанной Г. Кречмаром¹¹ музыкальной герменевтики (см.: [19]), которая переживала свой расцвет в начале прошлого столетия, для Адорно были скорее сомнительны. Он находит другой способ показать взаимосвязь музыки и творца, позволяющий отыскать универсальные константы личности и творчества вне механического перенесения на музыку внемзыкального.

Физиогномика выступает как сверхидея и в исследовании о Берге, при этом она трактуется и буквально — как связь внешности и характера композитора, — и метафорически — как инструмент обнаружения неких глубинных оснований его личности и творчества. Из деталей внешности и поведения, из наблюдений над реакциями и

⁷ Зигфрид Кракауэр (Siegfried Kasauer, 1889 – 1966) — немецкий философ, социолог, кинокритик, писатель и публицист.

⁸ Вальтер Бенямин (Walter Benjamin, 1892 – 1940) — немецкий философ, литературный критик, теоретик культуры и переводчик.

⁹ Эдуард Штойерман (Eduard Steuermann, 1892 – 1964) — австрийский и американский пианист, ученик А. Шенберга.

¹⁰ Здесь и далее перевод автора данной статьи.

¹¹ Герман Кречмар (August Ferdinand Hermann Kretzschmar, 1848 – 1924) — немецкий музыковед и композитор, основатель музыкальной герменевтики.

поступками складывается не только портрет самого композитора, но и портрет его музыки.

Предметом физиогномики в первую очередь становится имя Берга, которое, как полагает Адорно, выступает в качестве носителя неких сущностных черт натуры. «Я никогда не встречал человека, который был так похож на свое имя. Альбан: в этом есть традиционный католический элемент <...> — и в то же время нечто особенное, изысканное <...>. Берг [с немецкого: «гора» — *Ю. В.*]: его лицо обладало чем-то горным в двойном смысле, черты его выдавали обитателя Альп, и оно само, с благородным изгибом носа, нежным и тонким ртом и бездонными, загадочно пустыми глазами, глядевшими как озера, напоминало горный ландшафт»¹² [12, 342].

Внешность композитора многое говорит и о его характере, и о характере его музыки: «Во всем его облике, осанке и взоре было нечто от идущего ощупью грезящего великана <...>. Этому соответствует микрологический аспект его сочинений: детали потому так ничтожны, так бесконечно малы, что великан видел их будто в театральные бинокль. Но и в целом его музыка, безмерная и слабая одновременно, — вылитый Берг» [1, 101]; [12, 342]. Однако слабость эта скрывает под собой негибкую твердость художественных убеждений («так наинейшее, согласно китайской максиме, смогло победить наитвердшее»¹³ [1, 95]; [12, 337]).

Как создатель негативной диалектики, Адорно видит личность Берга сотканной из противоположностей, причем доминантой оказывается негативное начало, связанное с отрицанием. Так, безграничная доброта и жажда счастья соединяются с типично венским пессимизмом, возрастающим до «влечения к смерти» [1, 114]; [12, 355]. Свойственный Бергу черный юмор (черта всего поколения рубежа веков), рискованная игра со смертью, не свободная от нищенского высокомерия, вступает в резонанс с «личным поражением» [1, 96]; [12, 338] (сочинение собственных некрологов — забава отроческих лет — продолжает культивироваться Бергом и в совместных прогулках с Адорно после занятий). Берговский пессимизм, как отмечает Адорно, звучит и в его музыке, это «особый тон печали <...>, плач о том, что мир не оправдал тех утопических надежд, которые лелеяла его натура» [1, 104]; [12, 346].

«Неомраченная доброта» Берга [1, 104]; [12, 345] не исключала, однако, некоей внешней сдержанности, своеобразной дистанцированности от окружающего, вызванной потребностью оградить от посягательств свой хрупкий душевный мир. Неприкосновенность Адорно рассматривает как неотъемлемую часть берговской натуры и как необходимое условие художественной саморефлексии, какой было для него творчество. «Он любил говорить и писать о себе, в особенности о своей музыке. Но в этом не было и следа тщеславия; казалось, он говорил о каком-то очень уважаемом композиторе Альбане Берге, не вполне идентифицируя его с собой. Как частное лицо он вовсе не считал своей заслугой творчество этого мастера; непретенциозный и равнодушный к престижу, он брел вслед за ним, словно длинная тень» [1, 103]; [12, 344]. Вспоминая знаменитые малеровские слова о пейзаже на Аттерзее («Вам незачем больше оглядываться вокруг: все это я уже отсочинил!» [3, 452]), Адорно переносит их на Берга, который, как «малеровский наследник, то же самое мог сказать о ландшафте своей души» [1, 103]; [12, 344].

Адорно принадлежат тонкие замечания о национальном в облике Берга. «Венское» составляло стержень берговской натуры — он был венцем «до мозга костей». «Венское он считал божественным»¹⁴ [12, 340], — пишет Адорно, — «у него можно было учиться тому, что зовется австрийской чувственной культурой» [1, 102]; [12, 343-344]. На венское наслаивались инонациональные влияния, прежде всего французское. В нескольких фразах Адорно затрагивает очень важную для понимания творчества Берга и его последующей

¹² См. также вариант перевода: [1, 101].

¹³ Афоризм Лао Цзы гласит: «Мягкое и слабое побеждает твердое и сильное» [6, 41].

¹⁴ См. также вариант перевода: [1, 98].

рецепции тему. «То французское, что он привнес в немецкую музыку, во многом посредством литературы, превзошло французов, в особенности любимого им Дебюсси <...>. В музыке Берга австро-немецкое и французское впервые взаимопроникают таким образом, как впоследствии, после 1945 года, это происходит во всех [музыкальных — Ю. В.] сочинениях»¹⁵ [12, 339] Французское находит себя в литературных предпочтениях — это и Ш. Бодлер как один из любимейших авторов (на его тексты написана ария «Вино», а «De profundis» вписан в аннотированную партитуру «Лирической сюиты»), и О. де Бальзак, автор культового среди нововенцев романа «Серафита»¹⁶. Но Адорно находит и иные параллели с Бальзаком: «Ему [Бергу — Ю. С.] было дано нечто, присущее только великим художникам: доступ к сфере, в которой низшее, не вполне оформленное, переходит в высшее, как это происходит у Бальзака. <...> Многое в трехактной “Лулу” — шумное и яркое возвышение и мрачное падение, ситуации вознесения и рока — заставляет вспомнить *Splendeurs et Misères*»¹⁷,¹⁸ [12, 350].

Вероятно, можно утверждать о присутствии американского в художественном мире Берга. Он представлен прежде всего столь модной в 1930-е годы популярной американской музыкой, образцы которой нашли свое отражение в опере «Лулу» и в арии «Вино». Интерес Берга к Америке отмечает и Адорно. «Его подчеркнутая американофилия питалась, возможно, тем, что в Америке долгое время жил один из его братьев»¹⁹. Не раз я слышал от него: техническая цивилизация, если уж она неизбежна, должна быть по меньшей мере радикальной и основательной; этому способствовала и его склонность, даже его дар к тому, что в Америке называют гаджеты. <...> С яростным удовлетворением он наблюдал за успехами новой музыки в Америке, например под управлением Стоковского²⁰, и использовал это как аргумент против Венских филармоников»²¹ [12, 339].

Специальная глава в книге о Берге посвящена «тону»²². Заимствованное из риторики понятие тона Адорно предпочитает привычному понятию стиля, по-видимому, унаследовав от шёнберговской школы резко отрицательное отношение к стилю как к чему-то вторичному и преходящему, в отличие от идеи.

Тон берговской музыки — это тон ностальгии, ретроспекции; жест воспоминания, открытый в музыке Шуманом, насквозь пронизывает берговское творчество (см.: [1, 109]; [12, 351]). «Воспоминание» — так названа и одна из глав монографии, основанная на тексте, написанном как отклик на безвременную смерть Берга. За маской мемуаров здесь скрывается иное: воспоминание понимается как одна из главных процедур психоанализа, а именно — воскрешение прошлого. В трактовке Адорно «фиксация на прошлом, на родительском мире» [1, 105]; [12, 346] у Берга приобретает художественное измерение: за ней стоит не только его «доходящая до страха привязанность к Шёнбергу» [1, 105]; [12, 346], Другу и Учителю, но более всего его укорененность в традиции, символическим обобщением которой выступает девятнадцатый век.

«Непроизвольное воспоминание» («unwillkürliche Erinnerung» [12, 334]; «unbewußte Erinnerung» [12, 349]) *sub specie mortis*, в котором прошлое возрождается, умирая, — адорнианская метафора отношения Берга к традиции, — отмечает Адорно: «Лишь в том

¹⁵ См. также вариант перевода: [1, 97].

¹⁶ «Серафита» («*Séraphita*», 1835) — мистический роман французского писателя Оноре де Бальзака.

¹⁷ «Блеск и нищета» (франц.) «Блеск и нищета куртизанок» (фр. «*Splendeurs et misères des courtisanes*», 1838 – 1847) — роман французского писателя Оноре де Бальзака из раздела «Этюды о нравах (сцены парижской жизни)» цикла «Человеческая комедия».

¹⁸ См. также вариант перевода: [1, 108].

¹⁹ Имеется в виду Герман Берг (Hermann Berg, 1872 – 1921), старший брат Альбана Берга, который с 14 лет жил в Нью-Йорке и работал в крупной торговой фирме.

²⁰ Леопольд Стоковский (Leopold Anthony Stokowski, 1882 – 1977) — американский дирижер, под руководством которого в 1931 г. состоялись премьеры «Воццека» в Филадельфии и Нью-Йорке.

²¹ См. также вариант перевода: [1, 98].

²² Понятие «тона» рассматривается в обстоятельной статье Германа Данузера, см.: [18].

смысле, что прошлое возвращается как невозвратимое, через собственную смерть, это прошлое становится настоящим» [1, 109]; [12, 349]. Но «сила воспоминания погружена в боль, как проза Пруста, о которой Берг часто говорил и которой так близка его музыка, насквозь конструктивная и в то же время густо переплетенная»²³ («*dickichthft verschlungene*») [12, 339].

Разговор о «вытеснении» традиции был особенно актуален в связи с антиромантической направленностью многих художественных течений 1920-х годов. По мысли Адорно, механизм вытеснения прошлого был свойствен эстетической программе приверженцев неоклассицизма, которые словно бы отрекались от наследия отцов, отрицая наследие романтизма и возрождая доромантические традиции²⁴. Другая сторона этой проблемы — радикальное языковое новаторство самой школы Шёнберга, которое в 1910-е годы давало повод обвинять ее в категорическом отказе от традиции. Доказывая обратное, Адорно прибегает к еще одной метафоре: «С прошлым музыку Берга связывают узкие и хрупкие мостки: под ними дико бурлит вода» [1, 110]; [12, 352].

Наряду с романтическим прошлым важным было и прошлое более позднее, пришедшееся на годы детства и юности Берга. Адорно, по-видимому, первым обратил внимание на то, что корни Берга — и человека и художника — в эпохе *fin de siècle*, в югендстиле, «который в его *œuvre* просуществовал до последнего и с таким великолепием воплотился в “Лулу”» [1, 106]; [12, 347]. Петер Альтенберг²⁵, глава «Сецессиона» Густав Климт²⁶, автор знаменитой оперы «Дальний звон» Франц Шрекер²⁷ — вот ряд имен, связывающих Берга со стилем модерн, как его принято называть в русскоязычной литературе. Речь идет не только о роскоши, избыточности и изобилии берговской фактуры, но и об особом чувственном нарциссизме, наслаждении угасанием и влечении к смерти: «он стал еще одним отпрыском поколения художников, желавшего подражать угасающему Тристану» [1, 106]; [12, 348].

Печать *fin de siècle* в эпоху «объективного» неоклассицизма была предосудительной. Адорно неустанно полемизирует с теми «адептами “молодежного движения”», которые отодвигают в прошлое Берга как «жаждущего смерти индивидуалиста», «чтобы оградить себя от того, что кажется непонятным в его сложном во всех отношениях творчестве» [1, 106]; [12, 348].

Свой очерк о берговском тоне Адорно начинает с примечательной ассоциации с гайдновской «Прощальной симфонией»: развивая интенцию Гайдна, музыка Берга становится образом исчезновения, сообщничества со смертью: «ее голос говорит звуком, смешанным из нежности, нигилизма и доверия к тленному: ну да, собственно, ничего нет» [12, 326]. Ускользящая, растворяющаяся под взглядом аналитика, музыка Берга воплощает таким образом идею «перехода» (*Übergang*), которая, согласно Адорно, является ее сердцевиной, ее сущностью («Мастер незаметного перехода», «*Der Meister des kleinsten Übergangs*» — так названа монография о Берге). Категория «перехода», которая восходит к вагнеровской эстетике, у Адорно универсальна — она охватывает абсолютно все уровни произведения искусства: от отвлеченных философских положений, эстетических оснований — вплоть до стилевых и композиционно-технических закономерностей.

Искусство «перехода» Адорно возводит к известному высказыванию Вагнера о «Тристане»: вагнеровские хроматизмы становятся метафорой «перетекания», Берг же (Адорно подчеркивает его аффиность к Вагнеру) поднимает эту метафору до важнейшей

²³ См. также вариант перевода: [1, 109].

²⁴ Критика неоклассицизма как «реставрации» содержится в главе о Стравинском «Философии новой музыки» Адорно [2].

²⁵ Петер Альтенберг (Peter Altenberg, наст. имя Рихард Энглендер (Richard Engländer), 1859 – 1919) — австрийский писатель.

²⁶ Густав Климт (Gustav Klimt, 1862 – 1918) — австрийский художник, представитель югендстиля, основатель Венского сецессиона.

²⁷ Франц Шрекер (Franz Schreker, 1878 – 1934) — австрийский композитор.

художественной закономерности. «Вагнер, первый, сочинявший в сущности хроматически, определил сочинение как искусство перехода. Уже у него хроматика, средство незаметного перетекания, по меньшей мере в “Тристане”, служила тому, что музыка в целом стала переходом, переходящим, неразрывно трансцендирующим себя. Из этого у Берга возникла идиосинкратически стойкая манера» [12, 328].

Музыка Берга становится для Адорно абсолютным воплощением «перехода»:

- в музыкально-историческом самосознании — это ощущение преемственности с прошлым, напряженное диалектическое единство традиции романтического XIX века и авангарда новой музыки;

- в драматургии — сглаживание контрастов;

- в стиле — взаимопроникновение своего и чужого;

- в инструментовке — особая диспозиция тембров;

- в гармонии — хроматизм, опосредование тонального и атонального;

- в мотивной работе — распадение тематизма на мельчайшие единства;

- в форме — равновесие статики и динамики.

В основе адорнианского понимания «перехода» — абсолютизация, даже гипертрофия процессуальности. Как отмечает Адорно, Берг «вообще противился любому конечному, покоящемуся в себе образу», «его музыка — один лишь только переход» [1, 113]; [12, 355]. Вне сомнения, многие положения Адорно можно интерпретировать в контексте динамического музыкознания: возникают параллели и с «психической энергией» Э. Курта, и с идеями учения о форме Асафьева. В интерпретации Адорно самопознание музыки как процесса, отождествление процесса и целого предполагает «вегетативное» понимание искусства как непрерывного органического роста и развития, «представление о музыке как льющемся, текущем потоке» [5, 322]. Как отмечает А. В. Михайлов, идею процесса у Адорно можно понимать как «движение без движущегося или до движущегося, как полную самоотжественность процесса, как — постоянно ускользящее — самоутверждение процесса» [5, 322].

Если говорить о первом, музыкально-историческом понимании «перехода», нетрудно объяснить, почему именно Берга Адорно выделял из числа других нововенцев. В представлении Адорно Берг, в отличие от Шёнберга и Веберна, навсегда остался в «переходном» положении. Главное достижение Берга он видит в том, что тот установил идущую назад соединительную линию, гарантировал связь музыкальных новаций с традицией. Хотя «именно Шёнберг до предела выполнил те обязательства, которые передала музыка от Баха через венский классицизм до Брамса и Вагнера» [8, 93], историческая непрерывность более заметна у Берга.

«Переход» опосредует у Берга не только связь с традицией, но и оппозицию своего и чужого. Вопрос о своем и чужом в музыке Берга был актуален по нескольким причинам. Слишком очевидная, на первый взгляд компромиссная «традиционность», нежелание вытеснить из своего художественного мира «прошлое», будь то югендстиль или XIX век в целом, породили абсолютно беспочвенные обвинения в том, что Берг как ученик Шёнберга был недостаточно последователен, что он ради легкого успеха отрекся от требований чистоты стиля (такие высказывания часто звучали в послевоенные годы, в период классического авангарда). Со стороны шёнберговских оппонентов, в свою очередь, раздавались голоса о пагубном влиянии обучения у Шёнберга на дарование Берга, о том, что талант его был лишен естественного развития и даже загублен. Адорно дает ответ и тем и другим, подробно анализируя влияние Шёнберга на стиль Берга.

Примечательна его мысль о том, что Берг и Веберн дают своеобразные комментарии к творчеству учителя, «посредством которых оно становится частью исторической тотальности» [10, 784]. Оба ученика Шёнберга «обозначают крайние полюса шёнберговского региона» и «наследуют отдельным сочинениям мастера, Берг — Камерной симфонии, Веберн — “растворенному” стилю с op. 11 до 20» [10, 783]. Историческая роль Берга заключается и в том, что он «словно бы постфактум соединяет

его [Шёнберга — Ю. В.] с Малером — с одной стороны, и с великой музыкальной драмой — с другой» [10, 783], то есть именно благодаря Бергу мы ощущаем преемственность в линии Малер — Шёнберг и Вагнер — Шёнберг.

Несмотря на солидный объем адорновской бергианы, некоторые идеи которой были изложены в рамках настоящей статьи, в берговедении не сложилось адорнианской традиции, о чем можно лишь сожалеть. Да и сами музыковедческие труды Адорно, которые с трудом вписываются в парадигму традиционного музыковедения, несмотря на издание полного собрания сочинений на немецком языке, с большими сложностями прокладывают путь к читателю. На Западе энтузиастом-адорнианцем является немецкий музыковед Герман Данузер, мы же за все то, что знаем об Адорно, должны быть благодарны в первую очередь А. В. Михайлову, в работах которого дан глубокий анализ музыкально-эстетической концепции немецкого философа (см.: [4]; [5]). Однако в уже немалом перечне русскоязычных переводов Адорно его работы о Берге практически отсутствуют²⁸, отсутствуют абсолютно незаслуженно, поскольку принадлежат к лучшему, что написано Адорно о музыке. Особый взгляд на берговское творчество, которое «попадает в резонанс» с адорнианскими представлениями, кроме того, нескрываемая любовь к Бергу — музыканту и человеку — освобождают работы о Берге от досадных полемических преувеличений и в полной мере раскрывают лучшие качества Адорно-музыковеда. Можно упрекнуть его в том, что его видение музыки учителя в чем-то ограничено и субъективно. Однако как никому больше Адорно удастся дать образ берговской музыки, отразив в нем и особенности той эпохи, когда жил и творил Берг, и своего собственного музыкально-философского космоса.

²⁸ Единственным исключением является перевод мемуаров о Берге, выполненный автором данной статьи [1].

Литература

1. *Адорно Т. В.* Воспоминание / пер. и комм. Ю. С. Векслер // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 18. С. 89-130. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/5ac/imti_2018_18_89_130_adorno.pdf (дата обращения: 31.05.2019).
2. *Адорно Т. В.* Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова; [ред.,] вст. ст. К. Чурухидзе. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. Густав Малер. Письма. Воспоминания / пер. с нем. С. А. Ошерова; [Сост., вступ. ст. и примеч. И. А. Барсовой]. М.: Музыка. 1964. 635 с.
4. *Михайлов А. В.* Выдающийся музыкальный критик // Теодор В. Адорно. Избранное: социология музыки / [редкол.: пер.: М. И. Левина, А. В. Михайлов, сост.: С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов, отв. ред. Л. Т. Мильская]. М. — СПб.: Университетская книга, 1999. С. 281-289. (Книга света / редкол.: Л. В. Скворцов (пред.) [и др.]).
5. *Михайлов А. В.* Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // Теодор В. Адорно. Избранное: социология музыки / [редкол.: пер.: М. И. Левина, А. В. Михайлов, сост.: С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов, отв. ред. Л. Т. Мильская]. М. — СПб.: Университетская книга, 1999. С. 290-370. (Книга света / редкол.: Л. В. Скворцов (пред.) [и др.]).
6. Мыслители древнего и средневекового Китая / [сост. Г. В. Остапченко]. М. — Харьков: АСТ Торсинг, 2005. 348 с. (Классическая и современная проза).
7. [*Adorno Th. W.*] Erinnerung an den Lebenden / Hektor Rottweiler [= Adorno Th. W.] // 23: Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. H. 24-25. S. 19-29.
8. *Adorno Th. W.* Alban Berg // Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 16 : Musikalische Schriften I–III : Klangfiguren (I); Quasi una fantasia (II); Musikalische Schriften (III) / hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 85-96.
9. *Adorno Th. W.* Alban Berg. Zur Uraufführung des „Wozzeck“ // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 10. S. 531-537.
10. *Adorno Th. W.* Berg und Webern // Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 20-2 : Vermischte Schriften II / hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 782-792.
11. *Adorno Th. W.* Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968. 144 S.
12. *Adorno Th. W.* Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs // Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 13 : Die musikalischen Monographien / Hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. S. 321-494.
13. *Adorno Th. W.* Im Gedächtnis an Alban Berg // Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 18 : Musikalische Schriften V / hrsg. von R. Tiedemann und K. Schultz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 487-512.
14. *Adorno Th. W.* Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960. 224 S.
15. *Danuser H.* Adorno. Eine musikphilosophische Physiognomik // Danuser H. Gesammelte Vorträge und Aufsätze : in vier Bänden. Bd. 2: Ästhetik / Hrsg. von H.-J. Hinrichsen, C. Schaper L. Spaltenstein. Schliengen: Edition Argus, 2014. S. 322-335.
16. *Danuser H.* Die „Bilderwelt“ von Mahlers Vierter Symphonie. Zu Theodor W. Adornos musikalischer Metaphorologie // Danuser H. Gesammelte Vorträge und Aufsätze : in vier Bänden. Bd. 2: Ästhetik / Hrsg. von H.-J. Hinrichsen, C. Schaper L. Spaltenstein. Schliengen: Edition Argus, 2014. S. 291-306.
17. *Danuser H.* Musikalische Physiognomik bei Adorno // Danuser H. Gesammelte Vorträge und Aufsätze : in vier Bänden. Bd. 2: Ästhetik / Hrsg. von H.-J. Hinrichsen, C. Schaper L. Spaltenstein. Schliengen: Edition Argus, 2014. S. 336-351.

18. *Danuser H.* Versuch über Mahlers Ton // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz : 1975 / Hrsg. von D. Droysen. [Kassel]: Verlag Merseburger Berlin, 1976. S. 46-79. (Edition Merseburger; 1475).
19. *Kretzschmar H.* Anregungen zur Förderung der musikalischen Hermeneutik // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902. Neunter Jahrgang / Hrsg. von R. Schwartz. Leipzig: Verlag von C. F. Peters, 1903. S. 45-66.
20. *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole : Erinnerungen und Briefe / Hrsg. und Nachw. von I. Schulte. Lüneburg: zu Klampen, 1995. 408 S. (Werke in Einzelbänden / Soma Morgenstern).
21. *Reich W.* Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wieselgrund-Adorno und Ernst Křenek. Wien — Leipzig — Zürich: Herbert Reichner Verlag, 1937. 208 S.