
Прекрасное как «спасение безнадежного». Гегель и Адорно*

© 2021 г. Г.Г. Соловьева^{1**}, Ж.А. Рахметова^{2***}

^{1,2} *Институт философии, политологии и религиоведения Комитета науки
Министерства образования и науки Республики Казахстан,
Казахстан, Алматы, 050010, ул. Шевченко, д. 28.*

^{**} *E-mail: soloveva.greta@mail.ru*

^{***} *E-mail: zh-rakhmet@bk.ru*

Поступила 01.09.2020

Отказывается ли современная философия искусства от принципов и способов освоения реальности классической эстетики, в особенности, от категории «прекрасное», акцентируя, напротив, безобразное, уродливое, ужасное, отвратительное? Вокруг этого вопроса в мировой философии развернулась настоящая драма идей. Платон первым утверждает тезис о трансцендентном происхождении прекрасного. Более того, он обнаруживает метафизическое превосходство прекрасного сравнительно с другими «чистыми сущностями», поскольку оно видимо зрением. Кант соглашается с тем, что прекрасное имеет всеобщий характер, но объясняет этот факт не его трансцендентным происхождением, а «субъективной всеобщностью», возможностью «всеобщего удовольствия». Гегель, «Зевс Олимпиец» немецкой классики, поддерживает традицию Платона, считая, что прекрасное есть совпадение идеи и реальности, чувственное явление абсолюта, разрешение противоречий между субъективным и объективным, всеобщим и единичным, конечным и бесконечным. Адорно, проповедник «прогрессирующей негации» на границе модерна и постмодерна, оппонирует Гегелю, утверждая права «прекрасного негативности». Он отказывается от трансцендентного характера прекрасного и переносит акцент в социальную сферу. Не следует скрывать уродливое, ужасное, безобразное. Но изображать его нужно так, чтобы вызвать к нему отвращение, стремление к созданию проекта «праведной жизни». Развертывание диалога обнаруживает, что оба мыслителя в итоге соглашаются в главном: прекрасное неизбежно и остается определяющей категорией и эстетики, и жизни.

Ключевые слова: диалектика, идея, реальность, истина, прекрасное, безобразное, негативное, позитивное, констелляция, паратакис.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-5-148-158

Цитирование: *Соловьева Г.Г., Рахметова Ж.А. Прекрасное как «спасение безнадежного». Гегель и Адорно // Вопросы философии. 2021. № 5. С. 148–158.*

* Статья подготовлена в рамках проекта «Исследование культуры и ценностей общества в контексте стратегии устойчивого развития Казахстана» по Программе целевого финансирования Комитета науки Министерства образования и науки Республики Казахстан.

The Beautiful As a “Rescue Hopeless”. Hegel and Adorno*

© 2021 Greta G. Solovieva^{1**}, Zhazira A. Rakhmetova^{2***}

^{1,2} *Institute of Philosophy, Political Science and Religious Studies, Science Committee of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan, 28, Shevchenko str., Almaty, 050010, Kazakhstan.*

^{**} *E-mail: soloveva.greta@mail.ru*

^{***} *E-mail: zh-rakhmet@bk.ru*

Received 01.09.2020

Does modern philosophy of art reject the principles and methods of mastering the reality of classical aesthetics, in particular, the category of the beautiful, emphasizing, on the contrary, the ugly, ugly, terrible, disgusting? The authors strive to find answers in the dialogue of great philosophical masters – “Zeus the Olympian of the German classics” by Hegel and the preacher of “progressive negation” on the border of modernity and postmodernism Theodor Adorno. Hegel insists on the transcendental origin of the beautiful as the coincidence of idea and reality, the sensory phenomenon of the absolute, the resolution of contradictions between the subjective and the objective, the universal and the individual, the finite and the infinite. Adorno opposes, claiming the rights of “beautiful negativity”. He abandons the transcendental character of beauty and shifts the emphasis to the social sphere. The ugly, the ugly, the ugly should not be hidden. But to portray him in such a way as to arouse disgust towards him, the desire to create a project of “righteous life” But the development of the dialogue reveals that both thinkers ultimately agree on the main thing: the beautiful is inescapable and remains the defining category of both aesthetics and life.

Keywords: dialectics, idea, reality, truth, beautiful, frightful, negative, positive, constellation, parataxis.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-5-148-158

Citation: Solovieva, Greta G., Rakhmetova, Zhazira A. (2021) ‘The Beautiful As a “Rescue Hopeless”. Hegel and Adorno’, *Voprosy filosofii*, Vol. 5 (2021), pp. 148–158.

Золотое зерно истины: трансцендентный смысл прекрасного

Разве Гегель не остался в классическом дискурсе вместе со своей эстетикой? Пришли другие времена и другие философские стили. «Все более широкое признание обретает ныне методологическая установка, будто не только эстетика Гегеля в ее индивидуальном своеобразии, но и весь понятийный аппарат традиционной эстетики и искусствознания совершенно непригодны для осмысления и исследования художественной культуры XX века» [Перов 2001, 6].

Но позвольте решительно не согласиться с подобной позицией. **Во-первых**, между классической и неклассической (постнеклассической философией) нет и не было

* The article was prepared within the framework of the project “Research of the culture and values of society in the context of the strategy for sustainable development of Kazakhstan” under the Program of targeted funding of the Science Committee of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan.

непроходимой пропасти. Да, меняются стиль, формы, средства, культурные ландшафты, но философия, если она хочет все же оставаться сама собой, есть учение о праведной и прекрасной жизни, о назначении человека и его высших смыслах. Неслучайно ведь Всемирный философский Конгресс в Афинах (2013) проходил под девизом «Философия как методология и способ жизни», а Пекинский Конгресс (2018) бросил клич «Учиться быть человеком».

Во-вторых, много нового и непонятного происходит сегодня и в жизни, и в сфере художественного творчества. Но кто безоговорочно согласится, что прекрасное навсегда ушло из нашего повседневного существования и, соответственно, из искусства и эстетики? Сама жизнь, бесспорно, как и современное искусство, изранены в «конечном мире бесконечной муки» безобразным, отвратительным, чудовищным, ужасным. Но ведь безобразное определимо только в сопоставлении с прекрасным, своей извечной противоположностью. Если прекрасное становится миражом, исчезает, то не остается никакого критерия для распознавания и безобразного.

Но хорошо бы вспомнить, что такое прекрасное. Самое значительное по этому вопросу было высказано в истории философии, если мы не ошибаемся, Платоном, а затем немецкими классиками И. Кантом и Г.В.Ф. Гегелем. Платон раскрыл логико-метафизическую природу идеи вообще и в особенности природу идеи прекрасного.

Все в мире относительно, неустойчиво, изменчиво, а потому полно лукавства и обмана, – учат софисты. Платон не соглашается. Есть высшая правда, единая, неподкупная, вечная, пребывающая в мире идей: Благо само по себе, истина, справедливость. Все там залито сиянием красоты. А в мире конечных вещей красота имеет явное преимущество. Она воспринимается чувствами, в отличие от разума и справедливости. «Только одной красоте выпало на долю быть зримой и привлекательной» [Платон 1970, 187]. Идея, стало быть, становится видимой! Так Платон утверждает трансцендентную природу прекрасного и одновременно его способность непосредственно воздействовать на чувства человека. Этот принцип стал определяющим для западной традиции. Если вдуматься в его смысл, придется признать, что именно учение о прекрасном можно назвать «первой философией», поскольку в прекрасном трансценденция становится зримой.

Благодаря трансцендентному происхождению прекрасное, согласно Платону, избавляется от преследования безобразного. То, что **считается** прекрасным в мире вещей, неустойчиво, мимолетно. Под влиянием обстоятельств оно превращается в свою противоположность, безобразное. Но философия интересуется не тем, что **считается** прекрасным, а тем, что **есть** прекрасное само по себе. Проникая в мир вещей, идея прекрасного утверждает свой абсолютный статус. Никто и никогда не в состоянии подвергнуть его сомнению.

Позиция И. Канта в определении прекрасного оказалась парадоксальной. Он поддерживает Платона в утверждении абсолютного характера прекрасного, но отказывается признавать его метафизическое происхождение. Универсальность прекрасного философ усматривает в субъективной сфере «всеобщего чувства». «Чтобы определить, прекрасно ли нечто, мы соотносим представление не с объектом посредством рассудка или познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения» [Кант 1966, 203].

Измена традиции, заложенной Платоном, не позволила немецкому философу, раскрыть загадку прекрасного. И Кант недоумевает: если основание прекрасного только субъективно, то почему природа так щедра на красоты даже там, куда не проникает взор человека – например, на дне океана?

Гегель, признав безусловные заслуги предшественника, восстановил прекрасное в его трансцендентном смысле и создал замечательную философию прекрасного, основные положения которой не утратили актуальности и по сей день. В отличие от Канта, он считает, что прекрасное раскрывает свою сущность не столько в природе, создании Творца, сколько в искусстве, создании человека. Это потому, что в искусстве Бог творит вместе с человеком. «Художественно прекрасное выше природы, так как красота искусства является красотой, возрожденной на почве духа, и насколько дух и произведения

его выше естественной красоты, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты» [Гегель 2001, 80].

Первое суждение о прекрасном, утверждаемое Гегелем, поддерживает позицию Платона: прекрасное есть совпадение идеи и реальности, то есть вторжение трансценденции в мир вещей, возможность видеть и воспринимать духовное чувствами. «Пре-красное следует определить как чувственное явление, чувственную видимость идеи» [Там же, 79]. Гегель подвергает обоснованной критике представления, согласно которым искусство обращается, главным образом, к чувствам человека. Сфера прекрасного, настойчиво разъясняет философ, сродни философии и религии. Их объединяет общая задача постижения высшего Смысла. Чувства – пустая форма субъективной аффектации, и они не касаются конкретной сути дела, истинного содержания художественного произведения, что требует полноты разума и силы духа. «Чувственное в искусстве одухотворяется, так как духовное получает в нем чувственную форму» [Там же, 113].

Поэтому Гегель не соглашается с Кантом в самом главном: в определении прекрасного через субъективное, через вкус. Ведь вкус сохраняет характер непосредственного чувства, так что действительная глубина предмета остается для него тайной за семью печатями. Художественное произведение, будучи чувственным, обращается вместе с тем к духу.

Трансцендентный характер прекрасного и в природе, и в искусстве определяет все его качества. Прежде всего это взыскуемая человеком *свобода*. В повседневной жизни мы погружены в бесконечный поток проблем и забот, вынужденные противостоять обстоятельствам и подчиняться им, не зная душевного мира и светлого, солнечного настроения. Но в созерцании прекрасного мы освобождаемся, попадаем в другой мир божественного умиротворения, возносимся от конечного, зависимого к бесконечному и свободному.

Гегель различает три типа отношения к объекту. Первый – теоретическое познание, когда мы движимы определенной целью и потому несвободны, в отличие от свободного объекта. Второй – практическое отношение, когда, напротив, мы добиваемся свободы, но поработаем объект, используем его, заставляем служить себе. И совсем другое дело – прекрасный объект. «Вождление... отступает назад, субъект устраняет свои цели по отношению к объекту и рассматривает его как самостоятельное внутри себя, как самоцель. Рассмотрение прекрасного носит поэтому свободный характер» [Там же, 181]. Причем свободны в этом случае и субъект, и то, что он созерцает.

Благодаря трансцендентному происхождению прекрасное есть некая целостность, внутренне подвижная, живая, в которой разрешаются противоречия, разрывающие душу и сердце мира. «Раздельность исчезает в прекрасном, так как всеобщее и особенное, цель и средство, понятие и предмет совершенно растворяются здесь друг в друге» [Там же, 131]. Мир, созданный художественным произведением, – тот мир, в котором мы хотели бы жить, где прекрасное возносит человека из относительной по своему характеру сферы конечных отношений «в абсолютное царство идеи и ее истины».

А как же безобразное, отвратительное, которым так полна человеческая жизнь? Согласно Гегелю, оно, как и зло, не обосновано онтологически и хотя может изображаться, но в подлинном художественном произведении не должно занимать особого места. «Зло убого и бессодержательно в себе, ибо из него не получается ничего, кроме отрицательного, кроме разрушения и несчастья, между тем как подлинное искусство должно являть зрелище внутренней гармонии» [Там же, 275].

Гегель, стало быть, обосновывает абсолютный статус прекрасного его трансцендентным смыслом. И это утверждение есть золотое зерно истины, от которого философия не может отказаться, если не хочет впасть в безнадежность скептицизма и шатания беспочвенного релятивизма. Вне отношения к трансцендентному прекрасное утратит характер абсолютного и окажется подверженным играм с безобразным. Какие бы трансформации ни претерпевало искусство, какие бы постконфигурации ни принимала

философия, золотое зерно истины остается сверкать подлинным светом, рассеивая мрак заблуждений.

Но восстание оказывается неизбежным. Теодор Адорно выступает вперед с девизом «Прекрасное негативного». Как он понимает прекрасное? Что такое для него негативное?

Сквозь ледяную пустыню абстракции. «Прекрасное негативного»

Адорно живет в неклассической эпохе. Его философские собеседники – Эдмунд Гуссерль, Зигмунд Фрейд, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер. Все вместе они изменяют, трансформируют классическую философскую парадигму, отвечая на вызовы времени.

Адорно выделяется среди этой блестящей плеяды воздействием своих философских исследований на происходящие в мире события. Он не призывает к уличным шествиям. Его дело – теория, изменяющая способ мышления, и, тем самым, способ жизни. Все страдания и муки XX в. Адорно выразил в своей теории. Его главное устремление – покончить с академическим бесстрашием «большой» философии, глухой к человеческим страданиям. Надо услышать стоны сжигаемых в печах Освенцима и выразить страдание на языке понятия: сказать несказанное, понять непонятное, выразить невыразимое [Соловьева 1990].

Адорно называет такой опыт «утопией познания», «сизифовым трудом», но другого пути нет, потому что после Освенцима преступно писать стихи и предаваться забавам в «зеркальном кабинете рефлексий». «Метод Адорно складывался как реакция на жизненную биографию, трижды обозначенную через судьбу еврея, интеллектуала, эмигранта» [Jay 1980, 20]. Надо создать такую теорию, в которой слышны были бы стоны людей, замученных в концлагерях. Философия возможна теперь только в медиуме боли, как проза Освенцима [Кузнецов 2004].

И Адорно предпринимает несколько попыток создания такой теории. Самые значительные из них – «Негативная диалектика» и «Эстетическая теория», где и раскрывается смысл сочетания «прекрасное негативного».

Теория, выражающая опыт страдания, не может быть системой, замкнутой, завершенной, в себе успокоенной. Система есть «недостаток порядочности», «насилие над совестью», расположившееся в теории. В ней все уже предсказано, предмысленно, и потому бессодержательно. Адорно решает высказать идею «прогрессирующей» негации и затем уплотнить ее в решении важнейших философских проблем: истории, смысла жизни, счастья. Диалектика создается как «ансамбль модельных анализов» [Bronner 2002].

Но что такое «прогрессирующее отрицание»? Отвечая, философ вступает в дискуссию с Гегелем. В работе, написанной до «Негативной диалектики», «Drei Studien zu Hegel», Адорно обнаруживает в гегелевских текстах «борьбу» с закоряченной грамматикой и логикой и создает нетривиальный образ Гегеля, прямого предшественника новаций «Негативной диалектики». Адорно сравнивает гегелевскую специфическую языковую форму с фильмом, где глаз удерживает не отдельные кадры, но только целостный образ. Так и в текстах Гегеля надо скользить, не задерживаясь на темных местах, но изредка замедляя темп в особо «облачных» переходах. И еще одно адорновское сравнение: текучий гегелевский текст, подобен музыке. «Надо читать Гегеля, выписывая кривые духовного движения и одновременно со-проигрывать спекулятивным ухом мысли, как если бы они были нотами» [Adorno 1963^a, 132].

В «Негативной диалектике» Адорно высказывается намного критичнее. По сути, гегелевская диалектика качественно себя изменяет, оказывается уничтожением негативности, «позитивной негативностью», откровенным предательством. Идея диалектики – открытость, незавершенность, неуспокоенность, живая жизнь. А что происходит у Гегеля в его концепте отрицания, в синтезе? Противоположности теряют различие, отождествляются, и тем самым не остается возможности дышать, двигаться

далее: отрицание задыхается и умирает. Поэтому «синтез подлежит критике не как отдельный мыслительный акт, но как руководящая и высшая идея» [Adorno 1966, 175].

Адорно настаивает на том, что в синтезе противоположности не должны отождествляться. Между ними сохраняется зазор, расщелина, что и позволяет отрицанию не останавливаться, быть незавершенным, творческим, живым. В диалектике Гегеля, резюмирует Адорно, отсутствует содержательность, хотя он «имел философское право и способность раздобывать новое... вместо того, чтобы объедаться анализом и пустых, и лишенных смысла, ничтожных форм познания» [Ibid., 12].

Нетождественное, стало быть, есть то, что не позволяет негации «умереть». Негативное негативно, пока оно не затихает, не замирает, не гаснет, а живет, наполняясь творческой энергией. Нетождественное в теории, по мысли Адорно, способно оказать воздействие на мир, «реальную преисподнюю», чтобы «выломаться» из «тотальной связи ослепления», спасти индивида из железных обручей социума, «расплавить» твердую мужскую самость, избавиться ее от уродующей проекции власти и обладания, дать проявиться всем качествам и способностям индивида.

Это первый экскурс Адорно в «прекрасное негативного» *на уровне логики*. Прекрасна неумирающая, живая, открытая негация, оставляющая возможность роста, развития, творчества.

Но философ этим не удовлетворен. Дальнейшие рефлексии переносят тему «прекрасного негативного» *в социально-политический, этический контекст*. Так и вся философия Адорно сбивает исследователей с толку: нет четких границ между философскими дисциплинами, диалектика есть и философия истории, и этика, и эстетика [Rabinbach 2000].

Второй опыт, предпринятый для выражения страдания на языке понятия, раскрывающий смысл «прекрасного негативного» осуществлен в посмертно опубликованной работе «Эстетическая теория», которую Адорно считал главным делом своей жизни. Он не успел ее завершить. Она появилась в черновых набросках, фрагментах, но произвела впечатление интеллектуального взрыва. Философ убеждается, что для выражения страдания на языке понятия надо привлечь опыт аутентичного искусства. Эстетика уже не считается только одной из философских дисциплин. Она включается в ткань теории, где осуществляется «демонтаж логического насилия», отвергаются дискурсивные понятийные схемы и создается «пралогическая», «поэтическая логика», *эстетическая рациональность*.

Многие исследователи отмечают, что определяющим импульсом для творчества Адорно оказалось влияние Вальтера Бенямина с его опытом эстетического прочтения философии истории. «Важным для обсуждения мышления Адорно остается положение, что корни его – в эстетическом, а не в круге критической теории» [Knapp 1980, 36]. Адорно осуществляет потрясающий философский эксперимент: создать поэтическую, музыкальную, живописную философию, способную услышать и выразить страдание на языке понятия: философия модерн. Своеобразие его теории «заключается в переходе критики разума в эстетику, то есть в эстетическое становление самой теории» [Schnädelbach 1983, 246].

Прежде всего Адорно не приемлет утвердившийся в философии язык. Он идет вслед за Вико, Гаманом, Ницше, которые «определили метафору не только как средство воздействия высказывания, но одновременно как средство, способствующее обогащению производительности философского мышления. Метафора может быть органом философии» [Bräutigam 1975, 15]. Речь идет о первоначальном слове, которое «метит» вещь ее собственным единственным именем, непосредственно передающим ее смысл. Поль Валери, замечает Адорно, сравнивал такие слова с полновесным слитком золота, тогда как служебные слова стираются в обращении, как бумажные банкноты. В изначальном слове обнаруживается многозначность и многоцветие мира, что характерно для языка поэзии.

Философия может стать не только поэтичной, не упуская при этом всеобщности и понятийности. Она может звучать как музыка, если элементы суждения будут

выстраиваться согласно порядку, свойственному музыке модерн: никакого насилия, субординации, превосходства, но координированный рондообразный ряд звуков. «Логика музыки для философского языка Адорно, в котором объективируются его понятийные конstellации, имеет определяющее значение» [Düver 1978, 106]. И еще более решительно: «Музыка для него есть парадигма всей культуры» [Grohotolsky 1984, 4]. Имеется в виду прежде всего двенадцатитоновая музыка Арнольда Шёнберга. Но Адорно не остается преданным рыцарем авангардистской музыки. Нотка критичности избавляет его от слепого копирования подобного музыкального опыта. Он разоблачает фанатичное поклонение адептов авангардизма числу двенадцать и бесцветную, отчетливую интонацию их творений, подобную позитивистской логике.

В целом философ реформирует традицию, идущую от Рене Декарта с его незамысловатыми «Правилами для руководства ума», определившими метод и новоевропейской науки, и философии: дискурсивные линии от простого к сложному, ясные и отчетливые суждения вне какой-либо примеси сомнения. Музыкальность и поэтичность логики создают совершенно другой образ: мыслительные линии перекрещиваются, возвращаются, образуют лакуны, им свойственна «мерцающая ритмика», «прерывистое дыхание», они сплетаются в красочный восточный ковер, напоминают «архитектуру ислама». Эссе, делает открытие Адорно, есть не только форма изложения уже продуманного материала. Скорее это форма поиска, свободного духовного опыта [Adorno 1958].

Для осуществления исходного замысла у Адорно есть также и собственные, оригинальные методы, никому и никогда до него неизвестные, чтобы выразить страдание на языке понятия. Он применяет странные термины «конstellация» и «паратаксис». Первый заимствован из астрономии: подвижное отношение звезд друг к другу и одновременно – к мерцающему центру. Не правда ли, красивое сравнение? С его помощью философ описывает «ненасильственный синтез», связь всеобщего и единичного без оттенка насилия и дискриминации. Единичные моменты раскрываются во всей своей экстремальности, а единство обеспечивается именно их непохожестью и поэтому закономерным тяготением друг к другу. Можно сказать, что это не только логическая фигура, но и способ реального взаимодействия культур и народов в современном мире. «Познание предмета в его “конstellации” есть познание процесса, который накапливается в предмете» [Adorno 1966, 111].

И еще один необычный термин – «паратаксис», навеянный поэтикой позднего Гёльдерлина. Этот метод философ осуществил в тексте «Эстетической теории». «Из моей теоремы – не дается философски ничего “первого” – также следует, что нельзя построить аргументативную связь в обычной ступенчатой последовательности, но что целое должно монтироваться из ряда частичных комплексов, которые в равной степени одинаково важны и располагаются концентрически, на равных ступенях. Идея возникает из их конstellации, а не из их последовательности» [Адорно 2001, 513].

Но удался ли Адорно его философский эксперимент? Выразила ли музыка, вравшись в логику, человеческое страдание? В известной степени можно считать эксперимент состоявшимся. Но с философией Адорно непросто завести роман. По словам одних исследователей, она подобна искусству пиротехники: грозди фейерверка в ночном небе. По признанию других – сюрреалистической композиции, изображающей уют, утыканный десятками гвоздей. Бесспорно одно: современная философия не слышит Адорно и высказывает малейшие следы экспрессивности, ничего не ведая о музыкальности и поэтичности слова, склоняясь к языковому ригоризму науки.

И еще одна авантюра «прекрасного негативного» – эстетика, искусство. Несмотря на предпринимаемые усилия, философия, по мысли Адорно, уступает в своем критическом заряде аутентичному искусству – в его противопоставлении массовому. Адорно известен как воинствующий критик массовой культуры. Продукты культурной индустрии «скроены» по алгоритму, шаблону, полностью объективированы и потому превращаются в товар, предмет присвоения и потребления. В них не содержится никакой искры отрицания. Они способствуют сбережению всего уродливого, безобразного.

Чтобы прояснить эту позицию, введем термин «мимесис». Адорно свойственно своеобразное понимание мимесиса. Вспомним, что Платон именует этим словом подражание миру вещей, который, в свою очередь, подражает миру идей. Для Адорно мимесис – подражание тому, чего еще нет в реальности, образу неискалеченной, неподдавленной насилем природы. Мимесис означает также чувственное, телесное, природное – и страдание в том числе, – в отличие от рациональности, скованной понятностью. Свой концепт философ называет «миметической рациональностью», поскольку в нем соединяются чувственное и логическое, страдание и понятие.

Современное искусство и философия, по мысли Адорно, должны осуществить искомое единство мимесиса и рациональности. Но акценты они призваны расставить иначе. Поскольку искусство было пристанищем чувственного, единичного, его миссия сегодня – спасение всеобщего в форме конфигурации, где и содержится потенциал отрицания. У философии другая ситуация. Традиционно изгоняя чувственное, сегодня она призвана ввести мимесис в ткань логики и тем самым открыть дорогу негативному.

Стало быть, именно искусство модерн в своей конструкции, конфигурации содержит заряд отрицательности, обнаруживая явное преимущество перед философией. Понимая, что общественный субъект освобождения больше не производится, философ задумывается: как возможна социальная критика? «В этой перспективе искусство получает для Адорно новое значение. Оно интерпретируется им как форма сознания, в которой идея критики находит свое наличное бытие» [Paetzold 1974, 67].

У искусства есть два пути, утверждает философ. *Либо* оно «штукатурит» разломы и трещины фасада действительности, угодливо лакирует сущее и замалчивает реальные антагонизмы. Это то, что традиционная эстетика называет «прекрасным», лицемерно убаюкивающим, предательски успокаивающим. *Либо* искусство протестует, бунтует, усиливает «треск антагонизмов», не скрывает обезображенного лица реальности, выпускает в свои произведения ужасное, уродливое, отвратительное, страшное, отталкивающее в форме диссонансов и фрагментов – то, что эстетика называет безобразным [Hellings 2014]. Так традиционная категория «прекрасное» терпит как будто бы поражение, уступая позиции безобразному. Впервые на такой шаг решился Антон Веберн. Его «диссонансы воспринимались как нечто чудовищное и вводились самим автором только с ужасом и содроганием» [Adorno 1963^b, 141]. За ним последовал Шёнберг, составляя в своих музыкальных творениях сейсмографическое изображение травматического шока.

В литературе подобный опыт осуществил Франц Кафка. Как и Адорно, Кафка занимается тем, что не достаивалось внимания в большой литературе: отбросами жизни, кровотокащими язвами, нечистотами. Он многократно усиливает безобразное, негативное, создавая видимость его обыденности, привычности, неустрашимости. Происходит нечто ужасное, но в обыденной, будничной обстановке, и жертвами становятся самые несчастные, жалкие, ни в чем не повинные. «Бегство от человеческого в нечеловеческое – этическая дорога Кафки» [Adorno 1972^a, 137].

Так, в «Превращении» судьба настигает исполнительного коммивояжера, примерного семьянина, всю жизнь не знавшего ничего, кроме утомительного, нудного труда. Это он, проснувшись однажды утром, обнаруживает, что превратился в мерзкое насекомое. Это его морит голодом любимая сестра. Это его загоняет в комнату отец, нанеся смертельного удара. Это его, измученного, истощенного, выметает веником служанка, к всеобщему облегчению всей семьи. Почему, зачем? Ответа нет. Только бесстрастный лаконичный, протокол событий, создающий жуткое чувство реальности нереального. «Смысл выдавливается через аскезу смыслу» [Adorno 1972^b, 126].

Так в искусстве модерн прекрасное вытесняется безобразным. Архаическое и традиционное искусство кишит образами, считавшимися безобразными. А в современную эпоху роль этого элемента настолько возросла, что из него возникло новое качество.

Но Адорно не настолько прост и наивен, чтобы согласиться с копированием, удвоением реально безобразного. Нельзя, словно опровергая самого себя, говорит он,

успокаиваться на «идентификации с не-здоровьем», умножать и мультиплицировать безобразное в реальности. Искусство призвано не маскировать уродливое, но, наполняясь от его присутствия энергией отрицания, моделировать иное, достойное человеческой жизни, «бытие второй потенции». Произведения «поднимаются ко второй реальности, реагируя на первую», переставляя, комбинируя, реконструируя эмпирическое, согласно принципу прекрасного.

Силой искусства реально безобразное побеждается прекрасным. «Искусство должно сделать своим делом то, что объявлено вне закона как безобразное, и не для того, чтобы его интегрировать, смягчить или примирить людей с его существованием, а для того, чтобы в картинах безобразного заклеить позором этот мир, который создает и воспроизводит безобразное по своему образу и подобию» [Адорно 2001, 75].

Но что дает искусству магическую способность превращать безобразное в прекрасное? Дело в том, что аутентичные произведения, в отличие от продуктов культурной индустрии, в принципе открыты, незавершены, нетождественны. Произведение полностью не объективируется, иначе оно деградирует к обычной вещи, предназначенной для потребления. Нетождественность произведения придает ему тайную силу превращать безобразное в прекрасное. Поэтому истинное содержание произведений «нельзя оторвать от понятия человечества... Через все опосредование, всю негативность, они становятся образами измененного, праведного человечества» [Там же, 358].

Так отчаянный «негативист» Адорно, реабилитирующий категорию безобразного, негативного, превращается в защитника праведной, достойной человека жизни, утверждая *приоритет категории прекрасного*. Никуда она, оказывается, не делась, не исчезла, не оставила человека в страхе и отчаянии. Провокаторское мышление утверждает себя как спасающая критика. Позитивная предпосылка так же существенна для адорновского негативизма, как и негативная. Тотальный негативизм, то есть нигилизм в вульгарном смысле, снимал бы, согласно Адорно, самого себя.

В «Эстетической теории», в отличие от «Негативной диалектики», негативное понимается аналогично безобразному, чудовищному, ужасному в жизни, подвергающему индивида пыткам и невыносимым страданиям. Теория должна тоже стать страдающей, услышать негативное, но преобразовать его, создать модель его преодоления, модель прекрасной, достойной человека жизни.

В этом ключе «прекрасное негативного» у Адорно противоположно бодлеровскому оксюмору. У французского модерниста прекрасно все злое, уродливое, страшное – в результате разрыва союза добра и красоты («Цветы зла»). У Адорно иначе. Прекрасное негативного, напротив, символизирует, как у Канта, непрерываемую связь добра и красоты. Безобразное впускается в теорию только для того, чтобы его уничтожить, положить конец страданиям – как фермент прекрасного. Адорно, правда, не общается, как это все произойдет в жизни, возлагая надежды на свою непокорившуюся теорию. Многие исследователи считают, что тайная суггестия его мышления вызвана именно теологическими мотивами [Taffalla 2003].

Адорно, конечно, удерживает приоритет прекрасного и в этом соглашается с Гегелем. Более того, он считает, что Гегель высказал справедливую критику в адрес Канта: «Прекрасное, представляющее собой нечто большее, чем сады из тисовых деревьев, это не просто формальный феномен, восходящий к функциям субъективных представлений. Основу его следует искать в объекте» [Адорно 2001, 500].

Но дальше этого пункта согласие не идет. Гегель, как помнится, отыскал золотое зерно истины, когда, вслед за Платоном, учредил трансцендентное происхождение прекрасного. Ответить на вопрос, «что есть прекрасное», вне этого решения и сегодня просто невозможно. Назвать свойства, проявления, характеристики категории – все оказывается доступным, если определена ее сущность.

В противном случае, скептицизма и релятивизма не избежать, что и произошло с эстетической теорией Адорно. Он, конечно, не отрицает метафизику как таковую. Более того, «негативная диалектика» обрывается загадочной фразой: такое мышление солидарно с метафизикой в «мгновение ее крушения». Трансценденция толкуется как

нечто, выходящее за пределы наличного, как «читаемая конstellляция сущего». Поэтому исследователи пишут о загадочной внутримировости трансценденции у Адорно, о его солидарности с метафизической потребностью выходить за пределы опыта.

Закономерно, что самым усердным читателем образов, возникающих в конstellляции сущего, становится искусство. В него и мигрирует метафизика. Оно в своей основе, в своей сущности метафизично, поскольку не удовлетворяется наличным. Эстетический метод означает способность воспринимать в вещах большее, чем они есть: взгляд на то, что есть, превращается в образ.

Но прекрасное, оставаясь в конstellляции сущего, утрачивает внеэмпирический, трансцендентный характер, а значит, и статус абсолютного, универсального. Критерием прекрасного Адорно признает способность к отрицанию, критичность, непримиримость. Но критичность может быть направлена и на нечто благое – смотря кто и как ею распоряжается. И потому неизбежен карнавал, где прекрасное и безобразное обмениваются масками, предаваясь игре случая.

Что же остается нам? Подхватить золотое зерно истины, чтобы увидеть свет, излучаемый прекрасным.

Усмирить тех, кто надеется изгнать прекрасное из жизни и искусства. Прекрасное неизбежно. Оно по-прежнему торжествует, побеждая зло и безобразие, оставаясь конститутивной категорией эстетики и самой жизни.

И еще предстоит освоить, философски осмыслить опыт восприятия красоты восточными культурами. Казахская музыка жизни, безбрежные степи и неудержимые, как бег резвого скакуна, кюи Курмангазы, сочетание вероятного с невероятным в казахском волшебном орнаменте дарят миру особый, уникальный образ красоты. Но об этом в нашей следующей статье...

Источники и переводы – Primary Sources and Translations

Адорно 2011 – Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Академический проект, 2011 (Adorno, Theodor, *Negative Dialektik*, Russian Translation).

Адорно 2001 – Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Логос, 2001 (Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Russian Translation).

Адорно, Хоркхаймер 1997 – Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения: философские фрагменты. СПб.; М.: Медиум: Ювента, 1997 (Adorno Theodor, Horkheimer, Max, *Dialectics der Aufklärung*, Russian Translation).

Гегель 2001 – Гегель Г.Ф.В. Лекции по эстетике. Т. 1. СПб.: Наука, 2001 (Hegel, Georg F.W., *Vorlesung über Ästhetik*, Russian Translation).

Кант 1966 – Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения. В 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966 (Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft*, Russian Translation).

Платон 1970 – Платон. Федр // Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 157–222 (Πλάτων, Φαῖδρος, Russian Translation).

Ссылки – References in Russian

Кузнецов 2004 – Кузнецов М.М. Теодор В. Адорно // Философы двадцатого века. Книга вторая / Под ред. И.С. Вдовиной, Л.Б. Макеевой, Г.М. Тавризян. М.: Искусство XXI век, 2004.

Перов 2001 – Перов Ю.В. Философская эстетика Гегеля // Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т. 1. СПб.: Наука, 2001.

Соловьева 1990 – Соловьева Г.Г. Негативная диалектика Адорно. Два образа критической теории Т.В. Адорно. Алма-Ата: Гылым, 1990.

Шушкина 2016 – Шушкина А.Г. Критическая теория Адорно и ее рецепция в социально-политических исследованиях // Вопросы философии. 2016. № 12. С. 215–222.

References

Adorno, Theodor (1970) “Ästhetische Theorie”, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor (1966) *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor (1958) “Der Essay als Form. Noten zur Literatur”, Adorno, Theodor, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- Adorno, Theodor (1963^a) “Skoteinos oder wie zu lesen sei”, Adorno, Theodor, *Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor (1963^b) *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Ruprecht, Göttingen.
- Adorno, Theodor (1972^a) *Versuch, das Endspiel zu verstehen. Aufsätze zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor (1972^b) *Adorno-Konferenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bräutigam, B. (1975) *Reflexion des Schönen-schöne Reflexion*, Herbert Grundmann, Bonn.
- Bronner, Stephen E. (2002) *Of Critical Theory and Its Theorists*, Routledge, London.
- Groholsky, Ernst (1984) *Ästhetik der Negation*, Forum Academicum, Frankfurt am Main.
- Grenz, Friedemann (1974) *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Düver, Lothar (1978) *Theodor W. Adorno*, Herbert Grundmann, Bonn.
- Hellings, James (2014) *Adorno and Art: Aesthetic Theory contra Critical Theory*, Pargrave Macmillan.
- Jay, Martin (1980) “Adorno in America”, Lindner, Burkhardt, Lüdke, Werner M., eds., *Materialien zur ästhetischen Theorie T.W. Adornos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Knapp, Gerhard P. (1980) *Theodor W. Adorno*, Colloquium Verlag, Berlin.
- Kuznetsov, Mikhail M. (2004) “Theodor W. Adorno”, Vdovina, Irena S., Makeeva, Lolita B., Tavrizyan, Gayane M., eds., *Twentieth Century Philosophers*, Book II, Iskustvo XXI vek, Moscow (in Russian).
- Paetzold, Heinz (1974) *Neomarkxistische Ästhetik II: Adorno – Markuze*, Schwann, Düsseldorf.
- Perov, Yury V. (2001) “Hegel’s Philosophical Aesthetics”, Hegel, Georg F.W., *Vorträge zur Ästhetik*, Bd. 1, Nauka, Saint Petersburg (in Russian).
- Rabinbach, Anson (2000) *In the Shadow of Catastrophe. German intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*, University of California press, Berkeley.
- Schnädelbach, Herbert (1983) “Dialektik der Vernunftkritik”, *Adorno Konferenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Shushkina, Anastasia G. (2016) “The Critical Theory of Adorno and Its Reception in Socio-political Studies”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 12, pp. 215–222 (in Russian).
- Solovieva, Greta G. (1990) *Negative Dialectics of Adorno. Two Images of the Critical Theory of T.W. Adorno*, Gylm, Almaty (in Russian).
- Tafalla, Marta (2003) *Theodor W. Adorno: filosofia de la memoria*, Herder.

Сведения об авторах

СОЛОВЬЕВА Грета Георгиевна – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки Министерства образования и науки Республики Казахстан.

РАХМЕТОВА Жазира Акитаевна – магистр гуманитарных наук, научный сотрудник Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки Министерства образования и науки Республики Казахстан.

Author’s Information

SOLOVIEVA Greta G. – DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher at the Institute of Philosophy, Political Science and Religious Studies, Science Committee of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan.

RAKHMETOVA Zhazira A. – M.A., Researcher at the Institute of Philosophy, Political Science and Religious Studies, Science Committee of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan.