

15. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков : Политика и культура. СПб., 2001.
16. Эволюционная эпистемология: проблемы и перспективы / Под ред. И. П. Меркулова. М., 1996.
17. Эволюция, культура, познание : сб. ст. / под ред. И. П. Меркулова. М., 1996.
18. Campbell D. T. Evolutionary Epistemology // The philosophy of Karl Popper / The library of living philosophers. La Salle Illinois, 1974. V. 14, books I–II.
19. Engels E. M. Erkenntnis als Anpassung? Eine Studie zur Evolutionäre Erkenntnistheorie. Fr. am Main, 1989.
20. Festetics A. Konrad Lorenz. Aus der leben des großen Naturforschers. München, 1983.
21. Lorenz K. Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München ; Zürich, 1973.
22. Lorenz K. Die Zukunft ist offen. Gespräche mit Karl Popper. Das Altenberger Gespräch. München, 1985.
23. Lorenz K., Kreuzer F. Leben ist Lernen. Von Immanuel Kant zu Konrad Lorenz. Ein Gespräch über das Lebenswerk des Nobelpreisträgers. München, 1981.
24. Nisbett A. Konrad Lorenz. L., 1976.
25. Popper K. Die erkenntnistheoretische Position der Evolutionären Erkenntnistheorie // Die Evolutionären Erkenntnistheorie. Bedingungen – Lösungen – Kontroversen. Hamburg, 1987.
26. Riedl R. Evolution and evolutionary knowledge // Concepts and Approaches in Evolutionary Epistemology. Dordrecht, 1984.
27. Vollmer G. Evolutionäre Erkenntnistheorie. Angeborene Erkenntnisstrukturen im Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Wissenschaftstheorie. Stuttgart, 1987.
28. Wuketits F. M. Konrad Lorenz. Leben und Werk eines großen Naturforschers. Munich ; Zürich, 1990.
29. Wuketits F. Evolution and cognition. Paradigms, perspectives, problems // Evolution and Cognition. 1991. V. 1, № 1.

## **ШИЗОАНАЛИЗ ИСКУССТВА: АДОРНО О СТРАВИНСКОМ И ДЕЛЕЗ О ШЕНБЕРГЕ**

***Е. В. Рубцова***

*кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А. М. Горького, Екатеринбург*

XX в. принято атрибутировать как век становления неклассических и постнеклассических типов философии, науки, искусства.

Этот период ознаменован множеством открытий в области художественного творчества. Появление и бурное развитие некоторых из них выявили значительный художественно-творческий потенциал, таящийся в искусстве, расширение его видового, жанрового, стилового разнообразия, смещение границ художественности. Произошел и принципиальный методологический перелом в эстетической теории: если классическая эстетика концентрировала собственное внимание в основном вокруг проблем прекрасного и понималась как «философия красоты», то эстетика XX в. пытается противопоставить себя традиционной теории – она позиционирует себя, прежде всего, как философия искусства. Основными вопросами классической эстетики были вопросы предельные и «вневременные», постмодернистская эстетика, как и вся эстетическая теория XX в., напротив, реагирует на актуальные вопросы, заданные самой практикой современной художественной жизни.

Все классические типы эстетики предлагают нам оценивать искусство и, в частности, произведение искусства, исходя из набора критериев, под которые произведение должно попадать. Все, что не вписывается в это набор, выходит, таким образом, за рамки искусства. Эстетика постмодернизма, напротив, со своей принципиальной асистематичностью и сознательной эклектичностью расширяет поле искусства практически до бесконечности. Дело оказывается не в оцениваемом объекте, а зачастую лишь в нашем желании сделать объект эстетическим или художественным и в условиях функционирования этого объекта. Поскольку искусство XX в. многообразно и противоречиво как в условиях бытования, так и в собственном статусе, главной задачей современной эстетики становится теоретическое обоснование возможности существования многообразия художественного мира.

Одной из интересных попыток представить эстетический дискурс, противоположный всем классическим представлениям об искусстве, но претендующим на описание современной ситуации искусства, явился так называемый шизоанализ искусства. За несколько десятилетий до становления шизофренического дискурса как эстетической теории этот подход использовал Т. Адорно – переходная фигура в эстетике XX в., – рассматривая творчество великого композитора И. Стравинского. Адорно уподоблял его музыкальные конфигурации психотическому поведению. Полагая центральным произведением в творчестве композитора «Сказку о беглом солдате и черте», философ утверждал, что в нем наиболее наглядно представлен распад органико-эстетического единства, присущего классическим произведениям. «Чтец, сценический процесс и видимый публике камерный оркестр рядопологаются, что бросает вызов самой идентичности основного эстетического субъ-

екта. Неорганический аспект препятствует каким бы то ни было вчувствованию или же отождествлению. Этот аспект формируется самой партитурой», – отмечает Адорно [1, с. 277].

Праформой шизоидного расщепления эстетических функций в «Солдате...» философ считает невыразительную балетную музыку, характеризующуюся физической телесностью, но ускользающую от взаимосвязи между ощущениями. Действительно, произведения Стравинского наполнены пассажами, где место «мелодии» занимает пауза, а основным «голосом» выступает движение тела. По свидетельству Адорно, у некоторых шизофреников после распада Я происходит обособление моторного аппарата, что приводит к бесконечному повторению жестов или слов. Аналогично этим процессам музыка Стравинского находится под знаком навязчивых повторений, что также характеризует «шизофреническую» направленность творчества композитора. Современная музыка в лице Стравинского отказывается от выражения здравого смысла, от показа картин «правильной» жизни; вместо этого она воплощает идею об отсутствии жизни, смысла и самой себя.

На первый взгляд, Адорно действительно справедливо вычленяет все «шизофренические» элементы в композиции Стравинского. Однако композитор во всех видах эпатажа такой модели шизофренической машины достаточно предсказуем. К тому же использование и деформация различных стилей в его произведениях строго выверены, и все инструменты и подходы, работающие на шизофренический эффект, поддаются исчислению и классификации.

Иной метод считывания композиции представляет собой подход Ж. Делеза. В нем опровергается позиция Адорно, согласно которой Стравинский размножением стилей демонстрирует шизофреническую неспособность сказать «Я». В работе «Философия новой музыки» Адорно наряду с творчеством Стравинского рассматривает и подход к музыке А. Шенберга и его последователей – так называемой школы новых венцев, во многом их противопоставляя. Делез также считает их разнонаправленными фигурами, но видит шизофреническое размножение, напротив, в творчестве Шенберга, обновившего современную музыку, введя в обиход двенадцатитоновый сериальный метод композиции. На чем же может быть основан подобный вывод? На первый взгляд, данный метод изначально опирается на четкий рационалистический подход и единую идею. Однако Делез делает акцент на произвольности, спонтанности музыки Шенберга. Шизофренический эффект прорывается через рационально выверенное единство и направляется в первую очередь на слушателя, который, несмотря на математическую выверенность сериального метода, не может вычленить основные элементы, образующие композицию, и воспринимает эффект диф-

ференциации как выведение из равновесия, выход за собственные границы. Я остается на месте, но существует на пороге взрыва, и додекафонические потоки, способствующие этому, представляют шизофреническое расщепление Я гораздо больше, чем полный инструментальный отказ от него. У Шенберга Делез отмечает неконтролируемую множественность, которая хоть и предсказуема в методе развития, но непредсказуема в каждом отдельном шаге.

Дифференциацию в композициях Шенберга можно рассмотреть через делезовскую концепцию «различия и повторения». На вопрос о сущности, открывающейся в произведении искусства, Делез отвечает: «Это – различие, предельное и абсолютное различие. Различие, что составляет бытие и заставляет нас его постигать» [2, с. 67]. В свою очередь, предельное и абсолютное различие рассматривается как не внешнее и не эмпирическое, но внутреннее, различие как таковое. Всякий субъект, полагает Делез, выражает абсолютно различный мир. Однако повторение и различие противопоставляются только внешне. «Не существует такого великого художника, о произведении которого нельзя было бы сказать: “То же самое и, однако, нечто другое”», – утверждает философ [2, с. 75–76]. С этой точки зрения Стравинский принимает различие как расподобление подобного: по сути, его интересует переход от нарушения к прежнему сбалансированному течению, но такие кратковременные отклонения лишь утверждают прочность подобия. У Шенберга, напротив, дифференциация соединена с инерцией различения, которое неразрешимо и предстает как бесконечная возможность его трансгрессии. В итоге Шенберг демонстрирует удвоенное различие – нетождественность звука с самим же собой и его «побег» от предыдущего. При этом композитор сохраняет осмысленность произведения, если следовать логике Делеза: «То, что называют структурой, системой связей и дифференциальных элементов, является также и смыслом с генетической точки зрения, в соответствии с теми отношениями и современными терминами, в которых она воплощается» [3, с. 236].

В концепции Делеза различие и повторение выступают как нераздельные, соотнесенные друг с другом движущие силы сущности, которая, по мысли автора, всегда художественна, поскольку только на уровне искусства она может полностью раскрыться. Во всех других областях жизнедеятельности человека сущность попадает в ловушку материальных знаков, предметов, субъективностей, тогда как только в сфере искусства знаки нематериальны. Вернее, каждое произведение благодаря абсолютно духовному смыслу «переводит» материальные знаки в подлинное единство сущности. Будучи свойством мира, сущность никогда не тождественна предмету, в котором может быть воплощена, но именно

она наделяет произведение неповторимостью и художественностью.

Создавая произведения, художник должен иметь в виду их по большому счету подсобный характер для исполнения важнейшей («великой») задачи – постоянного восстановления «первозданных топей». Поскольку искусство, по словам родоначальника психоанализа, стремится создавать конечное, дающее бесконечное, то у художника складываются непростые отношения с порядком и хаосом. С одной стороны, он делает новые разрезы на теле культуры, фиксируя и упорядочивая часть реальности, а с другой – призывает хаос – единственный источник вдохновения. «Искусство преобразует хаотическую переменную в хаотидные разновидности... Искусство борется с хаосом, но для того чтобы сделать его ощутимым, порой даже через самую очаровательную человеческую фигуру, через самый волшебный пейзаж (Ватто)», – полагает Делез [3, с. 261]. Опираясь на подобные теоретические размышления художественная целостность носит по преимуществу непредсказуемый и взрывчатый характер, поскольку основывается на противоречивом понимании хаоса. Попытка ухватить его может вести как к дальнейшему рассеиванию всяческих определенностей, так и к моделированию самого хаоса и поиску тех скрытых «ризом» и «рассеянных структур», которые преобразуют хаос в хаосмос. И искусство здесь играет первостепенную роль.

***Библиографические ссылки на источники***

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки. М., 2001.
2. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999.
3. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.

**АКАДЕМИЯ И ЦЕРКОВЬ. ФИЛОСОФСКОЕ  
ОБОСНОВАНИЕ ХРИСТИАНСКОГО БОГОСЛОВИЯ**

***Г. С. Рыжкова***

*кандидат философских наук, доцент кафедры религиоведения  
Уральского государственного университета им. А. М. Горького,  
Екатеринбург*

Изначально отношение к философии в христианстве не было однозначным. «Смотрите, братия, чтобы кто не увлек вас философией, по преданию человеческому, по стихиям мира, а не по Христу», – предостерегающе писал апостол Павел (Кол. 2:8). Во времена первоначального христианства считалось, что философия с ее интересом к миру земного бытия не может дать знания полноты истины, которая есть лишь во Христе. «Что общего у Афин и Иерусалима, у Академии и Церкви?» – риторически вопрошал латин-