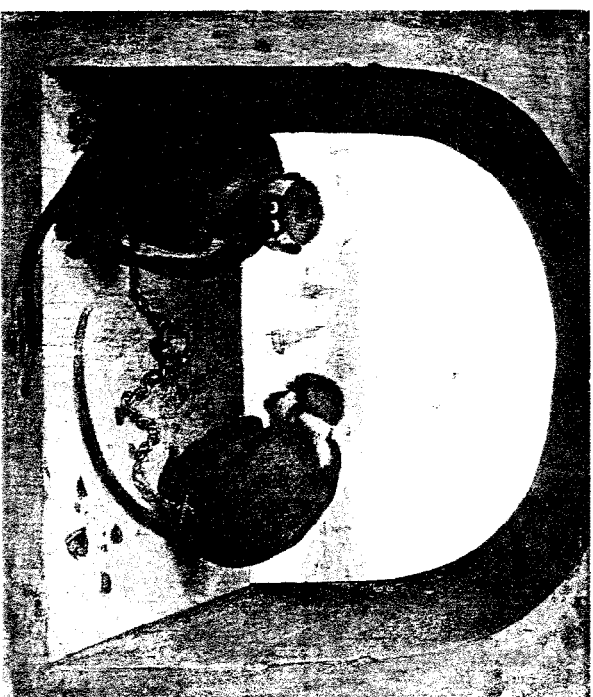


Res Cogitans

Теоретический альманах
#4



ЛОЖЬ ПРАВА?

“Книжное обозрение”
Москва
2008

Издание выходит при постоянной поддержке
Международного фонда "Поколение" (Москва)

Этот номер альманаха выпущен по индивидуальному гранту
сайта "Новая литературная карта России"

Редакция альманаха:

Михаил Богатов — главный редактор
Александр Михайловский — консультант, контакты

**Ложь права?: теоретический альманах "Res cogitans
#4".** — Москва: "Книжное обозрение", 2008, — 147с.
ISBN 5-86856-168-6

Данный номер теоретического альманаха "Res cogitans" посвящен
прошедшему в Саратове в марте 2008 г. первому Международному
коллоквиуму по современному искусству. Также в номере впервые на
русском языке издается серия лекций Жюль Делёза, концептуально
освящающих замысел фундаментальной для XX века работы
"Капитализм и шизофрения".

Для философов, историков, культурологов, широкого круга
гуманитариев.

УДК 1 (059)
ББК 87 я43 Л71

Все права на публикуемые тексты принадлежат их авторам или наследникам

В оформлении альманаха использованы:
картина Питера Брейгеля "Падение Икара" (1558)
картина Герберта Драпера "Оплакивание Икара" (1898)
картина Питера Брейгеля "Две Обезьяны" (1562)

ISBN 5-86856-168-6

© Коллектив авторов, 2008
© Книжное обозрение, 2008

Res Cogitans #4 — Ложь права?		
От редакции	Что такое современная эстетическая теория?	4
Илья Иншев	О статусе синтетического произведения искусства	7
Данила Давыдов	Насквозь	15
Михаил Богатов	Замечание к переводу лекций Жюль Делёза	22
Дмитрий Краlechкин	Лекции (к онтологии потоков), ноябрь-декабрь 1971	34
Жиль Делёз	I. Коды и капитализм (16 ноября 1971)	35
	II. Капитализм: встреча двух потоков (12 декабря 1971)	35
	III. Природа потоков (12 декабря 1971)	51
Александр Мисуров	Искусство и искусственное	69
	I. Искусство и искусственное: процесс	80
	II. Возможное и действительное: восприятие	80
	III. Утверждение: интегральное целое	88
	IV. Утверждение: свойство литературы	93
Константин Халин	Фашистский гламур и гламурный фашизм: некоторые возможности аналогии	99
Софья Тихонова	Гламур как голод	105
Александр Синицын	Свежо предание..., или историографический миф о близости двух античных писателей современников	107
Авторы альманаха		122
		160

торическую, античность — а именно на последней и может балансировать первая, если только желает иметь к античности хоть какое касательство. В знак дружбы с историей античности наш альманах выступил помощником при издании четвертого номера собственно исторического сборника “Antiquitas Juventae”, выход которого следует ожидать уже к сентябрю 2008 года.

И последнее.

Номер этот делался фактически одним человеком и не в лучший период его жизни, а потому прошу заранее прощения за всевозможные технические ошибки и недочеты, которые здесь могут встретиться. К сожалению, безответственность за них мне разделить не с кем. В то же время, все претензии к смыслу написанного прошу направлять по их прямому назначению — к их авторам.

Спасибо за моральную поддержку моим бывшим студентам, а ныне хорошим и верным друзьям *Ольге Степановой, Александру Мисурову и Антону Белохвостову.*

Главный редактор альманаха *Михаил Богатов*

P.S. “Две обезьяны” *Питера Брейгеля* должны были стать обложкой первого номера альманаха (“Возможности рационального”) еще в 2004-ом году, в то время как там обрела свой покой “Вавилонская башня” того же автора. Теперь “обезьяны” вернулись — и потому необходимо упомянуть, что идея их помещения на альманах когда-то принадлежала *Станиславу Крючкову и Александру Ромащенко.*

P.P.S. В конце этого года ожидается пятый номер альманаха (и он, в итоге, перестанет быть ежегодником), темой которого станет *провинция*. Помимо того, что эта географическая в Европе характеристика, становится у нас смыслополагающей и определяющей в социальном, политическом и экономическом отношении, это еще представляется иным открытием экзистенциальной *темы одиночества* — таким открытием, которого европейский экзистенциализм не мог себе представить даже в самых жутких своих кошмарах.

Илья Иншиев

ЧТО ТАКОЕ СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ?

1. Эпистемологический статус философской эстетики как “топологическая” проблема

Сегодня философия искусства, или эстетика, испытывает серьезные затруднения с самоидентификацией. Эти затруднения связаны, прежде всего, с размытостью тематических контуров современной эстетики и неопределенностью ее институционального статуса.

Одни теоретики полагают, что классическая философия искусства должна быть преодолена, поскольку она рассматривает искусство в перспективе философской проблематики, т.е. с точки зрения эпистемологической постановки вопроса, игнорируя при этом специфику художественной предметности и художественного опыта. Поэтому сегодня с их точки зрения следует говорить не о философии, а о теории — или даже теориях — искусства, прибегающей к различным методологическим стратегиям: от семиотики до психоанализа¹. Другие заявляют о необходимости расширения предметного поля эстетики за пределы искусства, что связано не только с возрастанием роли эстетического фактора во всех сферах социальной жизни, включая экономику и экологию, но и с обнаружением эстетической составляющей в научном мышлении². Исследствие этого, прежние институциональное самосознание философской эстетики, понимавшей себя в качестве одной из философских дисциплин, оказывается под вопросом. И это не проблема одного только дисциплинарного самоопределения эстетики. Сегодня не ясно, должна ли эстетика понимать себя исключительно как научную (квазинаучную) дисциплину с более или менее выраженным тематическим и методическим профилем, либо же для нее характерно иное, “трансдисциплинарное” самосознание. Является ли философская эстетика автономной теорией искусства, или она, скорее, несамостоятельная часть самих эстетических практик? Что касается последнего вопроса, на первый взгляд, ответ на него очевиден. Из истории современного искусства хорошо известно, что вот уже более ста лет разнообразные теории, так или иначе затрагивающие вопросы искусства, не столько артикулируют и осмысливают, сколько инспирируют и катализируют различные типы эстетических практик. Следовательно, мы можем говорить сегодня о двухстороннем отношении между эстетической теорией и эстетическим опытом. Но

¹ См., например: *H. Dieter, W. Iser (Hg.). Theorien der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.*

² См., например: *Welsch W. Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam, 1990.*

возможна и иная, более радикальная постановка вопроса, затрагивающая сам принцип соотношения теории и ее предметного поля в эстетической сфере. Она проистекает из сомнения относительно того, доступен ли опыт *искусства* дискурсивной вербализации; не должен ли эстетический “дискурс” быть изоморфным самому “языку искусства”? В этом случае возникают дальнейшие вопросы. Каков статус речи, располагающей где-то между поэтическим и понятийным языком, и как этот статус влияет на институциональное самосознание эстетики?

Таким образом, проблема самоидентификации современной философской эстетики связана с проблемой ее эпистемологического статуса, которая в свою очередь мотивирована различными обстоятельствами и предполагает достаточно широкий спектр альтернативных точек зрения на взаимосвязь теории и ее предмета в сфере эстетики. Касательно трактовки этой взаимосвязи в эстетической сфере, как нам представляется, имеются следующие *логические* возможности:

(1) *изменение* места эстетической теории в системе наук (эстетика не как философская дисциплина, а как междисциплинарная, или комплексная, исследовательская стратегия);

(2) *реконфигурация* традиционной системы координат, т.е. “категорического” различения теоретического и практического (эстетическая “теория” как функциональный элемент эстетических практик);

(3) *деструкция* упомянутой категориальной схемы (позиционирование эстетики за пределами различения теории и ее предметного поля).

Таким образом, проблема современной эстетики вполне могла бы быть охарактеризована как “топологическая”, поскольку под вопросом оказывается не только дисциплинарное, но и институциональное самосознание эстетики.

2. От топологии к типологии современной эстетики

Топологическая постановка вопроса в рамках проблематики самосознания современной эстетики обладает, помимо прочего, типологическим потенциалом. Различия в характере и в радикальности такой постановки вопроса (см. выше пункты 1-3) позволяют задать систему координат для каталогизации актуальных эстетических позиций. Из этого следует, что существует *структурная связь между тематическим и топологическим аспектами* в современной эстетике, которая, на наш взгляд, и выражает проблематичность ее теоретического характера. Проблематичность здесь в том, что в отличие от большинства научных теорий эстетика соотносится не с изолируемым предметным *регионом*, а с холистической *сферой* автономного опыта. Отличительной чертой современной эстетики является как раз то, что она критикует традиционные способы локализации эстетических феноменов: либо в объектах внешнего мира, либо в представлениях субъекта. Различие между “ре-

гионом” и “сферой” состоит в том, что “сферический” характер эстетического опыта тесно связан с его “перформативностью”, которая отнюдь не тождественна процессуальности, или транзиторности. Процессуальность — это только одна из составных частей перформативности. Помимо нее, перформативность подразумевает особую топологию эстетического опыта: специфическое пространство-время, степень автономности которого по отношению к “объективному” пространству и времени варьируется в зависимости от типа эстетической “предметности”, соответственно, в зависимости от рода эстетической теории. Из этого, помимо прочего, следует, что, в конечном итоге, в случае максимальной степени автономности, при которой мы можем говорить уже не только о транзиторности и перформативности, но также о *медальности* эстетического опыта, становится проблематичным не только теоретический, но и дискурсивный характер эстетики.

На наш взгляд, для подобного — систематического — пересечения тематического и топологического в эстетической сфере имеются два основания. Одно из них можно условно обозначить как *структурное*, другое как *фактическое*. Первое касается (вневременной) структуры самого эстетического опыта, второе исторически сложившихся социальных условий производства и восприятия “эстетических объектов”. Следовательно, первое основание имеет “внутренний”, в то время как второе “внешний” характер. В обоих случаях речь идет о “трансцендировании” искусства, о выходе за пределы, установленные парадигмой “художественного творения”. Однако здесь следует различать два типа “трансцендирования искусства”, которые находят свое выражение в двух способах прочтения генитива: искусство, с одной стороны, как “объект”, и, с другой стороны, как “субъект” трансцендирования. Этим задается спектр возможных позиций в рамках философской эстетики. Эти позиции находят свое воплощение в современных эстетических концепциях: от (1) перформативно, соответственно медально, ориентированной философии искусства к (2) эстетике как всеобщей теории восприятия и, наконец, к (3) социологическим подходам в эстетике.

Кратко охарактеризуем три эти типические позиции в рамках современной философской эстетики с точки зрения того, как в них соотносятся тематическое и топологическое.

(1) Инспириатором и одновременно наиболее ярким репрезентантом медиалистской философии искусства является М. Хайдеггер, который в своей трилогии “Исток произведения искусства”, рассматривает это последнее как событие первичного опыта мира, или изначальной — дотеоретической и холистической — истины. Хайдеггер критикует традиционную эстетику за “онтологическую наивность”, с которой та перенимает философские концепции вещи, сформированные в ориентации на совершенно иные типы опыта. Эти концепции вещи, которые, как правило, ассимилированы повседневным сознанием и тем самым уже не рассматриваются в качестве теоретических конструкторов, препятствуют не-

предвзятому взгляду на природу опыта произведения искусства. С точки зрения Хайдеггера, ошибочно рассматривать произведение искусства как двухуровневое образование, состоящее из материального “базиса” и эстетической “надстройки”, генерируемой субъективностью. Специфически художественное, или эстетическое, “содержание” произведения искусства заключается в том, что в исполнении опыта искусства происходит событие первичного самообнаружения мира. Это проявляется в частности в том, что материальность, доступная посредством образа, оказывается первичной по отношению к той, на которой сам образ “базируется” в том случае, если мы относимся к произведению искусства во внеэстетической установке, т.е. воспринимаем как один из объектов внешнего мира. Произведение искусства, по словам Хайдеггера, требует выставления, поскольку в нем самом осуществляется воздвижение, или раскрытие, мира. Другими словами, произведение искусства не располагается в уже данном пространстве, но оно само способно учреждать не просто специфическую, но первичную пространственность. Х.-Г. Гадамер, как известно, двигаясь в своих эстетических размышлениях в том же направлении, старается избегать эмфатической терминологии и использует в качестве парадигматических такие (с точки зрения классической философии искусства маргинальные) феномены, как декор и архитектура, которые в известном смысле заранее нейтрализуют “экслюзивный” характер, приписываемый опыту искусства традиционной эстетикой. Герменевтическую, или медиальную, концепцию искусства отличает тенденция к сплавлению тематического и топологического аспектов, что, тем не менее, подразумевает не столько равновесие между ними, сколько, напротив, известный диспаритет в пользу перформативного, или топологического, аспекта. Пожалуй, крайним проявлением этого диспаритета является позиция Ханса Ульриха Гумбрехта, выступившего недавно с проектом эстетики присутствия, или эпифанической эстетики, в которой подчеркивается приоритет производства эффектов пространственного присутствия по отношению к любой дискурсивизации¹.

(2) Концепции, разрабатывающие идею эстетики как всеобщей теории восприятия, рассматривают “эстетическое” как неотъемлемую составную часть нашего опыта действительности. Другими словами, “эстетическое” здесь не стремится составить конкуренцию научной истине. Напротив, оно дополняет ее, подчеркивая важность тех характеристик действительного, которые находятся в неразрывной связи с актом восприятия². Конститутивным для этих характеристик является сам про-

¹ Gumbrecht H. U. Production of Presence. What Meaning Can not Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004. (Рус пер.: Гумбрехт Х.У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. М: Новое литературное обозрение, 2004.)

² Так, например, Гернот Бёме различает “реальность” и “действительность”, из которых последняя представляет собой внешний мир, как он дан в контексте восприятия. При этом восприятие у Бёме не ограничивается визуальной составляющей.

цесс их явления. Таким образом, речь здесь идет о расширении понятия эстетического за пределы теории искусства. Не конфигурация мира в целом, а лишь генезис и специфические черты партикулярных объектов “раскрываются” теперь в исполнении опыта. Другими словами, связь тематического и топического измерений в этом случае оказывается менее тесной, нежели в герменевтической, или медиально - перформативной, философии искусства. Основная тема этого рода эстетики – не сфера автономного опыта, а – определенный тип человеческого опыта и коррелятивные ему характеристики предметного мира. В этом отношении она ближе к транзитной, нежели медиалистской трактовке перформативности. Важнейшие представители этой линии в современной эстетике: Гернот Бёме, Мартин Зеель и Вольфганг Вельш.

(3) Социологические подходы к искусству составляют противоположный край спектра современных эстетических концепций по отношению к перформативно ориентированной, или медиалистской, эстетике. Топический, или перформативный, аспект эстетического восприятия здесь, конечно, присутствует. Однако “территориальные контуры” эстетического опыта задаются извне, а именно социальными, т.е. подчеркнуто внеэстетическими, отношениями, обладающими своей собственной структурой. Таково, например, понятие “эстетического поля” Пьера Бурдьё, для которого эстетическая сфера – это лишь определенная конфигурация социальных отношений³. При этом в плане своей организационной структуры “эстетическое поле” скроено по образцу внеэстетических областей. Эстетическое поле – это не пространство эстетического опыта, а пространство эстетических объектов. Произведения искусства и эстетические объекты рассматриваются как артефакты, как продукты и формы самовыражения социальных взаимосвязей. Социологически ориентированный теоретик эстетической сферы ставит вопрос о социальных предпосылках производства и потребления эстетических “продуктов”, не ставя вопрос об их “категориальной” специфике. Однако именно идея взаимосвязи тематического и топического измерений, если она признается обоснованной, в значительной степени иммунизирует эстетическую проблематику от чрезмерной, т.е. нивелирующей, социологизаторской интервенции. Из этого, конечно, не следует, что эстетическая и социально-критическая проблематики иррелевантны по отношению друг к другу. Но если предметный, перформативный и топический аспекты эстетической сферы взаимосвязаны – речь идет о структурном единстве трех элементов: “что”, “как” и “где” – социологии искусства не обойтись без специальных теоретико-познавательных реф-

Напротив, зрительное восприятие вещи – это лишь последнее звено в длинной цепи становления опыта, отправным пунктом которого является ощущение атмосферы.

³ Seel M. Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

⁴ Бурдьё П. Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. №60. М: Новое литературное обозрение, 2003.

лексий. Кроме того, потребуется двойная — эстетико-социологическая — компетенция для того, чтобы получить ответ на вопрос, в чем именно состоит социальная релевантность эстетической сферы; другими словами, в чем именно заключается специфика эстетических объектов — от произведений искусства до рекламной продукции — как инструментов и посредников социального взаимодействия; в чем особенность эстетического медиума социальной коммуникации?

3. Язык, образ, медиум; институциональные следствия

Из вышесказанного, помимо прочего, следует, что “топологическая” перспектива способна задать систему координат не только для типологизации эстетических позиций, но и для дифференциации различных видов эстетической “предметности”. Другими словами, она позволяет найти своего рода формальный критерий для различения искусства и неискусства. Трудно сказать, насколько этот критерий достаточен, однако он кажется, по меньшей мере, необходимым. Он состоит в том, что, в отличие от неискусства, искусство не располагается в готовом пространстве, но всегда учреждает, или стремится учредить, свое собственное. Будучи перформативным, — а перформативность, как было замечено выше, следует отличать от транзиторности — опыт искусства характеризуется медиальностью. Это означает, что искусство — не столько объект, сколько автономное пространство, или место, восприятия, которое, естественно, уже не может быть контемплативным, но, напротив, является, скорее, рассеянным, или дисперсным¹. Искусство отличается от неискусства максимальной степенью сплавленности тематического и топического. Из этого, помимо прочего, следует то парадоксальное обстоятельство, что восприятие искусства характеризуется косвенностью. В том смысле, что искусство показывает себя, лишь показывая что-то другое. Оно одновременно и существует, и не существует. Искусство характеризуется медиальностью, т.е. прозрачностью. Воспринимать произведение искусства — это значит смотреть в известном смысле сквозь него. При этом то, что в восприятии искусства показывает себя, может показывать себя только в этой среде, спонтанно учреждаемой эстетическим опытом. Опыт искусства, имея холистический характер, выходит за пределы

¹ Примечательно, что для Бенямина дисперсность восприятия — результат «разрушения ауры», или лишения произведения искусства его автономности. «Реауратизация», характерная для многих современных концепций искусства может быть расценена как подтверждение нашего тезиса о сущностной взаимосвязи тематического и топического в эстетической сфере. В программном труде Бенямина (“Произведение искусства в эпоху его технической репродуцируемости”) аура укоренена не в существе, а в определенной социальной (в данном случае культовой) функции эстетической образности.

произведения искусства как чего-то вещного, только таким образом и позволяя обнаружиться самому произведению искусства¹.

Важный вывод, который из всего этого следует и который затрагивает методологическое и институциональное самосознания современной философии искусства, заключает в следующем. Произведение искусства — это не столько объект восприятия, сколько своего рода бессубъектное высказывание. При этом оно настолько целостное и консистентное, что перевод этого высказывания в модус и форму теоретической речи с неизбежностью будет нести на себе отпечаток вторичности.

Отличительной чертой современной философии искусства — например, эстетических концепций Адорно и Гадамера — является ясное осознание этой несоразмерности перформативного характера опыта искусства и понятийного языка классической эстетической теории, стремящейся этот опыт тематизировать. Эта несоразмерность объясняется тем, что эстетическая теория базируется на разделении двух упоминавшихся аспектов, которые в самом опыте искусства всегда нераздельны: тематическое и топическое. Единство двух этих аспектов — а не одна только “голая” транзиторность — составляет существенную черту перформативного как способа существования произведения искусства.

Однако если для Адорно эта несоразмерность играет роль своего рода критической, чисто негативной, инстанции, призванной ограничить объективирующие (и в этом смысле интервенционистские) притязания любой теории, то для Гадамера — она отправной пункт трансформации изначального теоретического самопонимания эстетики.

Задачу своей герменевтической эстетики, Гадамер видит не в том, чтобы “объяснять” опыт искусства, т.е. не в том, чтобы эксплицировать дискурсивными средствами содержания, недоступные в самом этом опыте. Но в том, чтобы сделать реципиента по возможности более восприимчивым к самому художественному высказыванию. Гадамер рассматривает герменевтическую эстетику не как исполнение дотеоретического истолкования, тождественного событию самообнаружения перичных феноменов, и не как концептуализацию этого события, но как “искусство позволения чему-либо снова заговорить”².

Современная философия искусства не стремится — в отличие от традиционной философии искусства Немецкого идеализма — к тому, чтобы рстворить специфическое содержание художественного опыта в философском понятии. Она подчинена, скорее, негативной задаче, которая состоит не в том, чтобы перевести “языки искусства” (Гудмэн) в дискурсивную речь, а в том, чтобы устранить по возможности все те факторы,

¹ Интересно, что Нельсон Гудмэн, настаивая на семиотической — а, в конечном итоге, вещной — природе эстетического объекта, настаивает и на его “непрозрачности” (Гудмэн Н. Когда есть искусство? // Гудмэн Н. Способы создания миров. М: Практика, 2001.).

² Gadamer H.-G. Gesammelte Werke, Bd. 8. Tübingen: Mohr, 1999. S. 333.

что препятствуют полноценной рецепции этих — зачастую трансвербальных — языков.

Эта задача, на наш взгляд, выполняется в том случае, если философия искусства берет на себя не объяснительную, или экспликативную, а, скорее, *дейктическую* функцию. Дейктическая функция заключается в указании на топологическую и языковую специфику опыта искусства. Это указание осуществляется средствами языка, который по способу функционирования ближе прагматически ориентированному языку повседневности, нежели понятийному языку научной теории. Это та форма речи, которая ориентирована не на понятийную фиксацию, а на презентацию подразумеваемого. Она не столько повествует о чем-то, сколько это нечто “инсценирует”, т.е. делает зримым, интегрируя его во взаимосвязь повседневной коммуникативной речи. Таков теоретический язык, например, позднего Витгенштейна, Хайдеггера, Остина и Гадамера. Эта осцилляция между понятием и словом, между рефлексивным пониманием и дорефлексивным исполнением и есть *позитивная* возможность “дискурсивного” усвоения искусства за пределами традиционной парадигмы “творения”. При этом — что очевидно — размываются остававшиеся доселе незыблемыми границы между теоретическим и повседневным, экспертным и профанным отношением к искусству. Теоретическое отношение становится продолжением и, следовательно, несомостоятельной частью тех усилий по интеграции опыта искусства в континуум повседневной жизни, которые предпринимает каждый из нас, будучи “реципиентом”, а не теоретиком искусства.

Современная — “дейктическая”, или перформативно ориентированная — философия искусства не столько предлагает реципиенту художественного опыта новые «пропозициональные» содержания, сколько стремится обратить его внимание на то дорефлексивное “знание”, которым он “всегда уже” обладает, и которое не столько тематизирует первичные взаимосвязи мира и жизни, сколько их составляет.

Таким образом, современная философская эстетика, рассмотренная сквозь призму вопроса о топике ее “предмета” и ее самой, распадается на три самостоятельных, однако не изолированных друг от друга субдисциплины: 1) (в институциональном отношении) трансдисциплинарную и (с методологической точки зрения) дейктическую философию искусства, 2) междисциплинарную эстетику как интегральную теорию восприятия и 3) имеющую четкие дисциплинарные контуры социологию искусства.

Данила Давыдов

О СТАТУСЕ СИНТЕТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Синтетическое произведение искусства, т.е. текст, не могущий быть классифицированным как образец того или иного четко устоявшегося (= конвенционального) вида искусства, не есть, по сути дела, замкнутое явление, но представляет собой целый ряд более или менее (часто — менее) сходных явлений; при этом сходство может определяться лишь по какому-то одному из признаков, другие же оказываются противопоставленными. Перед нами возникает вопрос о своего рода терминологической омонимии; в то же время, подобная ситуация лишь в некоторой степени предопределена волюнтаризмом экспертного сообщества, и в значительной степени связана с вполне объективными причинами — как историко-культурными, так и структурно-типологическими.

Принципиальной здесь представляется установка не столько на конечный продукт синтезирующей деятельности, сколько на предпосылки такого рода деятельности. Не желая сейчас вступать в дискуссию о границах культурно-исторических эпох, мы должны указать на принципиально романтический характер ранних осознанных моделей синтетического искусства. По Рихарду Вагнеру одной из центральных концепций такого рода оказывается «произведение искусства будущего» (*Das Kunstwerk der Zukunft*). Композитор и мыслитель, рассмотрев потенциал и практику всех наличных видов искусств, как «выражающих артистического человека непосредственно» (танец, музыка, поэзия), так и «творимых человеком из природного материала» (архитектура, скульптура, живопись), пишет, подытоживая свои рассуждения: «Самой же необходимой и сильной потребностью совершенного артистического человека является потребность раскрыть себя во всей полноте своего существа всему обществу, и это он может достичь при необходимом всеобщем понимании только в *драме*». И далее: «Эти цели, цели драмы, являются единственно истинными художественными целями, которые вообще могут быть осуществлены: все, что отклоняется от них, неизбежно обречено исчезнуть в сфере неопределенного, неясного и несвободного. Этих целей, однако, не достичь *отдельному виду искусств*, они достижимы лишь для *всех вместе*, и поэтому всеобщее произведение искусства является таким единственно истинным, свободным, то есть *доступным для всех*»¹.

Перед нами проект синтеза именно как *синтеза всего*, тотального произведения, единственно явленного как абсолютного искусства. Виды искусства полагаются Вагнером формами деградации, падения; неожиданные параллели с шиллеровским пониманием «наивного искусства»

¹ Вагнер Р. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978. С. 245-246, курсив Р. Вагнера.