

Держава як витвір мистецтва

Анотація

Метафора держави як витвору мистецтва, використана Я.Буркгардтом для характеристики італійської держави XV століття, дає змогу виявити взаємозв'язок між естетичним проектом і становленням європейської держави. Можливість “духу державності вільно віддатися своїм спонуканням” була пов'язана з феноменом волі до влади, що заявив про себе за доби Ренесансу. Завдяки постаті художника-творця був відкритий феномен десакралізованої волі, що послугував опертям для безпрецедентної державної розбудови.

Ключові слова: держава, влада, естетика, воля, витвір мистецтва

Так німецький історик Якоб Буркгардт назвав перший розділ своєї знаменитої книги “Культура Італії за доби Відродження” (1860).

Несподівана метафора. Як можна порівнювати державу і витвір мистецтва, навіть якщо йдеться про італійську державу XV століття? Будь-який витвір мистецтва передбачає образ; він — те, що можна бачити, те, що доступне спогляданню. Доступність держави спогляданню викликає значні труднощі. Важко уявити конкретний образ держави нам, сучасним людям, оскільки для нас вона виступає як мегамашина, що складається з чиновників, статутів, законів, розпоряджень, виконавчої й законодавчої влади, армії, поліції, в'язниць, вона характеризується певною територією, що її всю цілком можна побачити тільки на географічній мапі.

З іншого боку, витвір мистецтва — це не лише образ, словесний чи зображуваний, це не тільки поеми, картини, симфонії; його поява пов'язана із особливою діяльністю, яка враховує різноманітні чинники та ґрунтується

на певній мірі схоплювання чуттєвого. У ньому воля досягає своєї мети, незважаючи на заплутаність наявних обставин. І не лише мистецтво передбачає як своє джерело естетичну діяльність.

Джерело порівняння держави і витвору мистецтва слід шукати не в самому його (твору) об'єктивному результаті, не в його речевій природі, а в особливості тієї діяльності, що лежить в основі одного й іншого. Ключем для такого порівняння може послугувати розуміння Ф. Ніцше мистецтва як сутності будь-якого воління. М. Гайдегер, коментуючи Ф. Ніцше, додав, що завдяки мистецтву воля до влади звільняється для самої себе.

Метафора держави як витвору мистецтва насправді розкриває зв'язки між мистецтвом і політикою, котрі аж ніяк не зводяться до поширеного вислову, що політика — це мистецтво можливого й та ін. Цей зв'язок виростає із певного феномену, котрий визначив своєрідні риси європейського Ренесансу, цей феномен можна позначити як *“створення можливостей волі”*.

При характеристиці політичної діяльності правителів Відродження зазвичай уживають поняття воля до влади. Про неї пишуть і Я. Буркгардт, і В. Дильтай, і А. Шастель, і А. Лосев. Чому Ренесанс створив умови для можливості волі і чому ця воля виявилася пов'язаною з естетичною діяльністю?

Воля до влади — це зовсім не абстрактне утворення, що характеризує універсальну жагу до панування. Воля до влади в процесі свого здійснення намагається естетизувати себе, вона втягує у свою орбіту чуттєвість, предметний світ як форму свого прояву і самоутвердження. При дворах італійських правителів збираються полчища художників, поетів і музикантів, котрі прагнуть виявити у волі тирана естетичне начало.

Митці від держави

Можливість порівняння держави із твором мистецтва була підготовлена особливістю розвитку європейської культури, коли після тривалого періоду Середньовіччя настала доба, сповнена напруження й енергії, коли промисловість і торгівля були пов'язані із науковими відкриттями і винаходами, коли художня творчість почала шукати джерела свого натхнення й гармонії в математичних закономірностях. На думку німецького дослідника італійського Ренесансу Вільгельма Дильтая, ця неутримна діяльність нових сил ще не знайшла впорядкованих шляхів, тому у винаходах тих часів виразняється буйна індивідуальна сила. Вона виражається в новій політиці суверенних володарів та у самосвідомості бюргерів, у кожній протидії тиску.

Політична влада в Італії XIV століття належала фактично дрібним володарям, які утримували власні армії, укладали союзи з одними містами і володарями проти інших. Багато хто з них був сповнений нестримної волі до влади, зазначає В. Дильтай. У XV столітті ці дрібні локальні володарі зазнавали знищення або переходили як кондот'єри на службу до великих, котрі розширювали свої володіння. У другій половині XV століття Папська область, Венеція, Мілан і Неаполь утворили систему рівноваги, що спиралася не на голу військову силу, а на політичний розрахунок, зумовлений рівновагою цих *“великих міст”* і сприянням з боку дрібних. У політиці італійських

держав склалася ситуація, коли всі проблеми розглядалися з точки зору державних інтересів, для яких оцінювання сил і збереження рівноваги мали переважне значення. Запанувало цілковите обмирщення моралі й політики, Макіавеллі розглядає політичні дії поза їхнім зв'язком з церковним чи моральним значенням. Як наголошує В.Дильтай, у політичній діяльності італійських правителів “відроджується могутня воля римлян, для якої мета життя — панування, це панування — результат розумного розрахунку, а вся культура, священнослужителі, храми, знання, поезія, чуттєве життя — лише засоби і доповнення цієї панівної волі” [Дильтей, 2013: с. 30].

Ідея політичної діяльності, не пов'язаної з церковним чи моральним значенням, утверджувалася всією культурою Ренесансу. Завдяки безпрецедентній діяльності митців доби Відродження політичні особи і члени їхніх сімей могли набувати рис божественних персонажів, причому це не було реальним обожнюванням, це була своєрідна гра, що використовує ситуації священної історії для власного прославлення. Так, на відомій картині Боттічеллі “Поклоніння Волхвів” члени сім'ї Медичі зображені як персонажі з Нового Заповіту. Козимо Медичі — це старший з-поміж іноземних волхвів-королів, поряд із ним — його старший син, Лоренцо Розкішний та інші сини й онуки. Ця картина Боттічеллі художньо легітимує уявлення про волю до влади, коли мирські персонажі приміряють на себе божественне вбрання.

Сам Я.Буркгардт у державі як витворі мистецтва вбачав певний смисл. Він вважав, що в італійському Відродженні уявнюється, вивільняє себе у явище сам дух державності, котрий “уперше дістав можливість вільно віддатися своїм спонуканням”. Поняття “дух державності” вочевидь запозичене Буркгардтом із мови німецької філософії ХІХ століття, що полюбляла наділяти абстрактні поняття властивостями універсального суб'єкта. Однак можна спробувати побачити реальну проблему, приховану за гіпостазованими філософськими поняттями. “Дух державності”, про який говорить Буркхардт, являє собою звільнену від будь-яких релігійних та етичних заборон, нічим не стримувану волю до влади, що виявилася в Італії у багатоманітні політичних форм, коли кожне місто в Італії являло собою певну політичну одиницю й намагалося самостійно брати участь у заплутаних міждержавних відносинах. Воля до влади оформилася в безупинному утворенні нових держав, які, шойно встигнувши продемонструвати всю свою значущість і своєрідність, зникали з політичної мапи Європи. “... Тут часто виявлявся безмежний егоїзм у найжахливіших своїх рисах, нехтування будь-яким правом, намагання знищити в самому зародку всяке здорове культурне починання; але там, де ці тенденції так чи інакше долали, де мала місце бодай у чомусь перевага над ними, там в історію вступала нова жива сутність: **державна як свідоме, ґрунтоване на розрахунку творіння, як витвір мистецтва**. У міських республіках і дрібних тираніях це життя виявляється винятково чітко, визначаючи як їхню внутрішню структуру, так і зовнішню політику” [Буркхардт, 2001: с. 15]. Дух державності створив собі свого суб'єкта, сформувавши специфічний образ людини Відродження, котра здатна ретельно зважувати свої сили і для котрої жорстокість варта осу-

дження тоді, коли вона марна, а обман — політична необхідність першого рангу (Макіавеллі).

З-поміж сотень італійських держав самостійне значення мали тільки п'ять: Флоренція, так звана Папська область, де папа правив як світський государ, герцогство Міланське, королівство Неаполітанське і Венеція. Припустімо, йде війна Флоренції з Неаполем і Римом. Як можна виграти цю війну чи домогтися перемир'я, якщо Флоренції для цього бракує і сил, і засобів? Виграти її можна лише шляхом низки компромісів, шляхом складної системи договорів з іншими державами, шляхом серії поступок і обіцянок. Тим самим відносини між державами вибудовувалися не на підставі голої сили, оскільки сила ставала рухливою, мінливою характеристикою, оскільки укладання нового союзу могло перетворити слабку державу на сильну, а сильну зробити слабкою. За приклад такої діяльності може прислужитися політичне мистецтво Лоренцо Медичі.

Коли неаполітанські війська вже підійшли до кордонів флорентійських володінь, коли підкорені васали Флоренції Піза і Лукка були готові перейти на бік ворога, а громадяни Республіки були так налякані, що мріяли тільки про мир, Лоренцо вирушив до Неаполя до короля Неаполя Ферранте, який вирізнявся патологічною жорстокістю. Усі вважали, що він приречений на болісну смерть. Утім, Лоренцо Медичі був надто розумною людиною, аби принести себе в жертву. Він заздалегідь надіслав листа радникові короля Ферранте, заклав свої маєтки в Тоскані й привіз 60 тисяч золотих флоринів (на той час фантастичну суму, що за величиною становила половину державного доходу Флоренції). Він викупив у мусульман сотню рабів неаполітанців, доклав неабияких зусиль, щоб дізнатися про вподобання короля Ферранте й подарував йому рідкісних соколів і найкращих мисливських собак, яких тільки можна було знайти в усій Італії. Перемовини тяглися і тяглися, але не приносили жодного результату. Тоді Лоренцо оголосив про свій від'їзд, він дуже ризикував, бо міг бути вбитий жорстоким королем, однак його наздогнав вершник і передав союзний договір із Неаполем [Тененбаум, 2012: с. 44–48]. Цей приклад демонструє вміння політичних вождів Ренесансу балансувати в пошуках компромісу, ризикувати собою, покладатися у своїх починаннях не на силу як таку, а на знання психології противника, на тонкий політичний розрахунок.

Не випадково Буркгардт говорив про *Kunstwerk (...)* лише застосовно до тиранічних держав, які стають знаряддям у руках освіченого деспота.

Держава як витвір мистецтва — це складно сконструйований механізм. Макіавеллієва програма устрою нової держави у Флоренції, викладена в записці Льву Х, згідно зі спостереженнями Я. Буркгардта, являла собою дивовижний витвір із компромісів між папою, деякими його прихильниками й різноманітними флорентійськими інтересами і була просто неправдоподібною; відчуття таке, немов зазираєш у годинниковий механізм [Буркхардт, 2001: с. 73]. “Властива нашому часу хибна думка, ніби політичний уклад можна *зробити*, створити з нуля, тільки розрахувавши баланс сил і напрямів, спливала у Флоренції за часів смуту знов і знов, і навіть Макіавеллі не уникнув цієї помилки. Сформувався тип митців від держави, які сподівалися досягти стабільності й задовольнити геть усіх шляхом усіляких штуч-

них розстановок і поділів влади, суворим упровадженням складних цenzів на участь у виборах, створенням позірних органів влади тощо” [Буркхардт, 2001: с. 72].

Чуттєве (естетичне) і розрахунок у конструюванні держави

Як стверджує В. Дильтай, панування — результат розумового розрахунку. Проте панування завжди чуттєво зумовлене, воно пов'язане із володінням, воно передбачає предметний, тілесний вплив на речі та людей. І в цьому тілесному відкривається можливість естетичного привласнення предметного світу.

Чуттєве і розрахунок — основні поняття, що лежали також в основі конструювання держави. Раціональне і чуттєве не протистоять одне одному, як може видатися на перший погляд. Завдяки мистецтву Відродження по-своєму раціоналізує чуттєве, створює геометрію чуттєвого, коли чуттєве може бути раціонально вимірене і скалькульоване. Таким тріумфом раціоналізації чуттєвого виступає створення вчення про пропорції та вчення про перспективу. Завдяки цьому вченню світ стає доступним для огляду, постає в багатоманітті своїх конкретних барв і властивостей. Ренесанс здійснює естетичну революцію завдяки утвердженню конкретного образу. Місце схематичного, умовного образу Середньовіччя заступає повноцінна репрезентація світу. Художній світ Середньовіччя не знає справжньої репрезентації, це світ знака, а не образу. Середньовічний митець зображав ейдос речі, її надчуттєву сутність, яку усвідомлює розум. Відродження створює образ — реальний двійник речі. Людина, предмет, річ завдяки репрезентативному образу стають предметом бажання, адже саме зображення будується як суб'єктивно видима картина світу. Закони перспективи і вчення про пропорції завдяки точному раціональному розрахунку зробили відчутною, чуттєвою, зримою матеріальну річ, створили видимість ілюзорного володіння. Завдяки перспективі річ у всій своїй тілесності, відчутності, видимості поміщається перед хижацьким зором суб'єкта, який прагне володіння.

Як зазначає А.Ф.Лосєв, естетичне мислення Ренесансу вперше довірилося людському зору як такому, людина вперше стала думати, що реально і суб'єктивно-чуттєво видима нею картина світу — це і є сама дійсна картина, те, що ми бачимо на власні очі, — це і є насправді.

Око підкоряє собі геометрію, науку про сутність, суб'єктивно-чуттєве сприйняття може бути математично оформлене, створюється спеціальна геометрія, що виходить за межі евклідових поглядів, проєктивна геометрія. Так, Леонардо да Вінчі трактує всю філософію і всю філософську мудрість саме як живопис, а наука є ніщо інше, як живопис. Вона узаконює точку зору суб'єкта, надає їй видимості центру світу. Розрахунок і жадоба доповнюють одне одне, відкриття бухгалтерського обліку робить вимірюваною ту масу багатства, якою воліє володіти і яку намагається примножувати суб'єкт Відродження. Суб'єктивно-чуттєвій картині світу відповідає і нова філософія.

Нова філософія життя чітко виявляється у творах філософа Лоренцо Валли. У його діалозі “De voluptate” (“Про насолоду”) на високому філософському рівні стоїк та епікуреєць дискутують про найвище благо. Однак на самому початку праці різко і прямо задекларовано, що найвище благо в житті полягає в насолоді, і весь подальший виклад присвячений цьому.

Така чуттєва насолода життям становить особливу атмосферу, в якій буває політична діяльність італійських правителів.

Відповідно суспільство мислиться як особливий механізм ваблень, гра афектів обчислюється з математичною точністю. Принципи моралі, права, релігії містяться лишень в інтелекті, який виводить основні закони спільного життя із принципів благоденства. “У такому світі існує лише одна посправжньому творча здатність, воля до панування, яка обчислює цей світ, яка вимірює цей світ, що допускає обчислення за принципами державної мудрості, виходячи із гри афектів у суспільстві, і силоміць підкоряє афекти привнесеним сильнішим афектам” [Дильтей, 2013: с. 32–33]. Відповідно, для політики як науки залишається тільки перевірка підрахунків політиків і виявлення правила, що лежить в основі всіх їхніх розрахунків. Виникає поняття державного інтересу. Макіавеллі починає розглядати державу як головного суб’єкта політичної діяльності, що має певні потреби й вимагає від політика деякого втручання. Аби держава не занепадала, вона має перебувати під наглядом, позаяк, позбавлена такого нагляду, вона може стати непридатною. Тому набувають важливості, незалежно від інтересів можновладця, такі поняття, як умови збереження держави, міцність, збільшення, рівновага політичних сил у державі та між державами, співвідношення сил між різними партіями.

Естетичне як відкриття чуттєвого

Звільнений від таємниці божественного начала, світ став прозорим, він весь постав як сфера панування, володіння і техніки, нескінченно розширюючи свою зриму тілесність. Утвердження естетичного в людині та її вільному знанні про саму себе вможливило повернення чуттєвого до людини. Людина стає мірилом у рішенні про те, як треба осягати, визначати і формувати чуттєве. Міркування з приводу прекрасного здійснюється в площині співвіднесення із відчуттям людини. “Ідеться про розуміння й оцінювання мистецтва виходячи з одного тільки відчуття і дедалі більшого брутального низведення самого цього відчуття до рівня простого кипіння і бурління почуття, кинутого напризволяще” [Хайдеггер, 2006: с. 90]. Таке просте кипіння і бурління почуття ми спостерігаємо і в політичній діяльності ренесансних правителів, що його ми визначаємо як волю до влади. Проте для сучасних інтерпретаторів вивчення естетики відбувається в абсолютній ізоляції від політичних відносин, а утвердження чуттєвої краси — у відриві від її сексуального характеру.

“Але погляньте, яке красиве енергійне чоловіче тіло і які витончені м’які обриси жіночої фігури! Адже це теж є створіння боже” [Лосев, 1978: с. 53]. Коли пишуть так про красу оголеної жіночої фігури, то намагаються приховати, закамфлювати наявний тут чуттєвий елемент, прагнення володіння.

Передбачається, що тіло красиве завдяки тому, що воно — творіння Бога, що воно досконале, що воно гармонійне, а не тому що воно ще й сексуальне! Ренесанс — не так відкриття людини і світу, як відкриття чуттєвих радощів, сексуального задоволення і потягу, висування на перший план принципу насолоди як головного для естетики.

Позбавляючи тіло його чуттєвої характеристики, А.Лосев пише: “Відродженець вдивлявся в людське тіло як таке і занурювався в нього як у самотійну естетичну даність”. Лосев помиляється, стверджуючи, що відродженець вдивлявся в людське тіло як таке; сказане ним — лишень ідеологічне коригування. Відкриття тіла було результатом певних соціальних практик, котрі й зафіксувала естетика. До певних релігійних практик, в яких тіло не утверджувалося, а було радше предметом перманентної ідеологічної боротьби, в яких тіло являло собою щось негідне духу, додалися його стверджувальні практики, тіло як предмет жадоби. “Естетична даність” — лишень похідна від його чуттєвої даності.

З іншого боку, той самий Лосев наводить приклад італійського мислителя Кастельветро (1505–1571), для якого новизна і насолода взагалі є засадами будь-якого мистецтва. Цей теоретик до того ж відкидає всі античні авторитети, не визнає жодних теоретичних канонів і взагалі розуміє художню творчість як цілком незалежну і самодостатню діяльність, не підпорядковану жодним правилам, як таку, що, навпаки, вперше створює ці правила [Лосев, 1978: с. 59].

Виявляється, існує можливість законсервувати тілесність, врятувати її від плину часу, вивести з процесу безупинного зів’янення.

Тіло перестає існувати у своїй сутності як плоть, судина скорботи, як підвладне стражданням і, на відміну від душі, надане людині тимчасово. Тіло як предмет володіння почали підрозділяти на певні складові, Альберті знаходить в людському тілі 600, а Дюрер — 1800 частин. Поділити тіло на частини, спираючись на закони гармонії, означає знайти щось, не підвладне розкладанню, псуванню, — його геометричну сутність.

Уже Кант запідозрив тут якісь негаразди і з пасторської точки зору поставив завдання відрізнити прекрасне від чуттєвого, красу від пристрасті, але до краси явно додається жадання, жага володіння.

Поняття творчості як воля до панування

Одним із головних визначень мистецтва, його буття є рукотворність. Мистецтво — це те, що вироблено, те, що як умову свого виникнення передбачає наявність свого майстра, творця. Християнство в догматі про творіння світу засвідчило, що процес творення перебуває за межами природного взаємозв’язку явищ, що акт створіння порушує каузальні взаємозв’язки в природі; він є результатом божественного вольового процесу.

Відродження підносить у принцип супранатуралістичне поняття творчості, одночасно позбавляючи його теургічного характеру й абсолютизуючи вольове начало. Справжня творчість — це воля до панування.

Якщо вважати, що творчість передбачає волю до панування, напевно, слід переглянути оцінку поняття творчості як деякого ідеального стану,

якого має прагнути людина впродовж усього свого життя. Адже завдяки наділенню людини творчими здібностями, функціями деміурга їй була відкрита сфера володіння і влади.

Творець — це той, хто володіє певною волею, хто добре розрізняє матеріал, який він здатен сформувати згідно зі своїм задумом. Матеріалом виступають вже не тільки фарби, камінь, глина, та чи інша речовина природи. Матеріалом стає сама сутність людини, її суспільний устрій. Відкривається простір Утопії, місця, в якому все має бути зорганізоване на раціональних засадах, де все — від організації міст до способів укладання шлюбів — угрунтоване на суспільній вигоді й розрахунку. Епоха позначається як доба невтримної творчості, здійснюваної в різноманітних формах. Епоха відкриває умови для можливості волі. Проекти літальних і підводних апаратів, виникнення техніки відкривають шлях різноманітним ідеям соціальної перебудови світу. Функція творця перейшла від Бога до людини, і людина почала змінювати світ. Відкриття людини відбувалося не завдяки тому, що була побачена її благородна (гуманна) природа, а завдяки тому, що її бажання було звільнене від залежності від трансцендентних сутностей. Воно було урівнене з бажанням Бога. Не дивно, що ця епоха в історії європейської культури була сповнена такої величезної кількості антицерковних творів і окремих висловлювань.

Згідно з точкою зору дослідників італійського Відродження, позиція італійського гуманіста визначається його потребами в певній експансії, спрямованій на чуттєвий світ. Цій потребі опанувати простір відповідають певні знаряддя, які узгоджуються з цим прагненням і належать до техніки “зримого”: образ, форма відіграють тут панівну роль (А.Шастель).

Сталим образом діяча культури Відродження традиційно вважають образ митця. Йому відповідає і змінене уявлення про божество, коли Бога називають великим архітектором або *summus artifex* (великий майстер) або *Deus artifex* (бог-майстер); це образ Великого Митця, який перетворює простір, створюючи нові форми та образи. Між людиною і Богом виникає інтенсивний взаємообмін, творчими, створювальними функціями наділяється Бог, котрий, своєю чергою, такими функціями наділяє людину.

Людська особистість перебирає на себе божественні функції й постає як переважно творча. “Від того моменту, коли очільник художньої майстерні починає розглядати себе не як ремісника-виробничника, а дозволяє собі певну інтелектуальну цікавість, в його роботі виникає низка змін. (...) Античність навчила його, що митець, цей ремісник, який перебуває в одній корпорації майстрів із сидельниками і палітурниками, який загубився серед них, цей робітник ручної праці, цей “механізм” — насправді він щось зовсім інше, ніж неосвічений ремісник, що приносить користь. Позаяк, якщо він обдарований, якщо він може своїм пензлем відтворювати життя, воскрешати минуле, вдягаючи його в живі фарби теперішнього, то він — один із великих світу цього, хто зрівнявся знатністю і шляхетністю в очах освічених людей і творців із принцами та королями” [Февр, 1991: с. 327–328]. Митець має творити так, як бог створював світ, і навіть досконаліше за те, — вважає А.Ф.Лосєв. Тут середньовічна маска знеацька спадає і перед нами ого-

люється творчий індивідуум Нового часу, котрий творить за своїми власними законами [Лосев, 1978: с. 58].

Держава і творчість. Тиран як творець

Держава як витвір мистецтва — це реалізація однієї із можливостей волі, це вміння вижити в лавіруванні між різноманітними протиборчими силами.

Я.Буркхардт говорить про ренесансні держави як про деяку живу сутність. Подібно до живих організмів вони виникали, існували недовгий час і вмирали. Щоб створити державу, достатньо було невеликого італійського міста. “Точний розрахунок своїх засобів — про що тоді жоден з неіталійських государів навіть гадки не мав, — поєднаний із майже необмеженим самодержавством, створював тут цілком особливі характери й умови життя” [Буркхардт, 2001: с. 17]. Створювалися певні принципи управління державою, які не можна було порушувати. Головна таємниця збереження влади государя: залишати податі у тому вигляді, як він їх застав; податки могли збільшуватися тільки в разі поліпшення суспільного добробуту і торгівлі. На ці доходи утримувався маленький двір, охоронці, наново набрані рекрути, зводилися будівлі, зрештою, утримувалися блазні й талановиті люди, які належали до особистого почту государя. Незаконність дій, постійно обтяжена небезпеками, відчужувала деспотів від їхнього оточення.

Уже у XIV столітті можна було бачити нетривалість і нетривкість їхньої влади. Хибна могутність, прагнення насолод, задоволення власного самолюбства — усе було незаконне, тож не було ані міцного спадкоємного права, ані законів успадкування влади. Більшість царственних домів страждали від інтриг незадоволених родичів, які воліли помсти. Пишні вбрання, процесії, якими дрібні деспоти не стільки тішими своє марнославство, скільки намагалися вплинути на уявлення юрби, збуджують у них сарказм.

Тирані не визнавали й не припускали жодних інших індивідуальностей, крім своїх власних і найближчих слуг. “...Така особистість-титан існує не одна, їх дуже багато, й усі вони жадають свого абсолютного самоствердження, тобто всі вони воліють підкорити інших людей самим собі, над ними безмежно панувати і навіть знищувати їх. Звідси виникають конфлікти і боротьба однієї особистості-титана з іншою такою самою особистістю-титаном, боротьба не на живіт, а на смерть. Усі такого штибу титани гинуть у взаємній боротьбі в результаті взаємного виключення один одного із кола людей, які мають право на самостійне існування” [Лосев, 1978: с. 61].

От що пише в цьому контексті Буркхардт: “Постійні небезпеки розвинули в цих государях величезну особисту майстерність; у настільки головоломних ситуаціях тільки віртуоз міг діяти з успіхом, і кожен із них мусив постійно доводити, що саме він заслуговує на владу. Звісно, було чимало темних боків у їхніх характерах; але кожен із них мав бодай одну із рис, що становлять ідеал італійця” [Буркхардт, 2001: с. 48]. Воля до влади, звільнена від стримувальних обмежень, розкриває себе у величезному спектрі можливостей, вона дістає вияв як у діяльності митця, так і в діяльності тирана.

Мистецтво і воля до влади

Визначивши державу як витвір мистецтва, Я.Буркгардт підійшов до того, щоб розуміти мистецтво як сутність будь-якого воління. Воля до влади звільняється від своєї залежності, зв'язаності з божественною волею. Вона звільняється від свого прикриття, їй уже не потрібно забезпечувати себе авторитетом божественної волі, в якій вона знаходить собі виправдання. Вона зрівнялася із божественною волею, і в такій формі вона виявляє себе як мистецтво. Мистецтво — одвічний стимулювальний засіб життя. Чому воля, звільнена від опіки авторитету, виявляє себе як мистецтво? Чому б такій волі не проявити себе як жага наживи, величезних фінансових коштів, елементарного панування? Адже прагнення захоплення нових земель і територій їй уже не треба виправдувати посиланнями на боротьбу з невірними або звільненням храму Господнього.

Воля виявляє себе як мистецтво тому, що вона не має абсолютної могутності, а перебуває серед інших воль, котрі також претендують на досягнення певних цілей. Її цілі уявляються поряд з іншими цілями і не є абсолютними (кінцевими). Її воління поплутане з воліннями інших. Для здійснення добра нема необхідності в мистецтві, мистецтво потрібне у здійсненні приватної мети.

Держава аж ніяк не стає прагненням загального Блага, як це розумів Аристотель. Управління державою стає мистецтвом, тобто досягненням приватного блага. Завдяки працям Макіавеллі формується нова наука — наука про управління державою. Мішель Фуко в процесі аналізу творів Макіавеллі наголошує, що Государ — єдиний володар того, чим розпоряджається; при цьому він екстеріорний, трансцендентний стосовно цього. Своє володіння Государ Макіавеллі або успадковує, або купує, або завойовує, однак при цьому ніколи не стає його частиною. Оскільки государ щодо свого володіння екстеріорний, його зв'язок із ним не може бути вельми міцним. Тому мета здійснення влади полягає в умінні відстоювати, зміцнювати і посилювати володіння [Фуко, 2011: с. 138–139].

Як зазначає Буркгардт, не лише держава була в них добре продуманим, розрахованим і зорганізованим художнім твором; таким само був у будь-якому сенсі і їхній двір. У Федеріго він налічував 500 осіб. Італійські тирани переймалися формуванням бібліотек, сприяли друкарству, люблячи музику і спів і вивозили з Фландрії найкращих співаків з найкращими в Європі голосами, створювали великі оркестри та хори. Вони люблячи скромно трапезувати у відкритій залі, під читання Тита Лівія або — під час постів — божественних книг [Буркхардт, 2001: с. 44].

Буркгардт схильний вважати, що витвір мистецтва — це те, що розраховано, сконструйовано, це плід освіченої волі, хитромудрого задуму. Насправді у сфері чуттєвого сприйняття відбувається процес диференціації перцептивного простору, що йде від смаку і дотику до нюху, слуху і зору. Чуттєве сприйняття передбачає різноманітні форми привласнення; спершу воно є афективним, потім репрезентативним і, зрештою, естетичним.

Мистецтво формує новий тип задоволення, базуючись на почуттях зору та слуху. Кант визначив естетичне завдяки тому, що виявив існування певного типу задоволення, яке не пов'язане з поїданням, володінням, насильством, боротьбою тощо.

Мистецтво в сучасній державі

Ідея держави як витвору мистецтва дістає несподіваного продовження у ХХ столітті. Так виникає особлива тема взаємозв'язку мистецтва і тоталітарної держави. На думку Філіпа Серса, нацизм бачить себе проектом, зосередженим у сфері прекрасного, вважає себе естетикою. Гітлер вважав себе чудовим митцем і зізнавався своєму оточенню, що стомився від влади, яку після завершення своїх проектів він ладен покинути задля простого життя живописця. Особливе місце в нацистському проекті посідає архітектура і сценографія. У Мюнхені, Нюрнберзі, Берліні були створені архітектурні комплекси агітаційно-парадного призначення із пишним оздобленням у вигляді величезних статуй, монументальних рельєфів, мозаїчних і фрескових розписів. Особливу увагу приділяли агітаційно-масовому мистецтву, оформленню і режисурі святкових маніфестацій у дні щорічних партійних з'їздів та одинадцяти офіційних державних свят. Після обрання Гітлера рейхсканцлером у 1933-му він — найактивніший з-поміж європейських диктаторів у справі будівництва офіційної імперської культури, він здійснює масштабне фінансування державних архітектурних проектів і видовищних агітаційних акцій.

На думку англійської дослідниці Катерини Кларк, відносини влади, що регулювали в сталінській Росії культурне життя, офіційний дискурс і публічні ритуали, артикулювалися за принципом тропів, джерелом яких була категорія піднесеного. К.Кларк пропонує розглядати сталінізм як своєрідний варіант естетики піднесеного. Піднесене слугувало джерелом репрезентації сталінської влади. У радянських фільмах 1930-х років найтиповішим прикладом є сцена зустрічі із самим Сталіним, що подавалася як зіткнення з фігурою піднесеного; в його присутності герої втрачають дар мовлення й не в змозі вимовити ані слова, побачивши вождя, особистість якого перевершує всі можливі норми.

Проте естетичне як певний режим легітимації владних відносин брало участь не тільки в утвердженні тоталітарної держави. Воно і зараз виконує важливу функцію в консолідації нації. Під час трагічних подій у Києві на початку 2014 року на Майдані щогодини виконували національний гімн України, щоби завдяки музичній фразі створювати відчуття причетності кожного до тодішніх революційних подій.

За сучасних умов, коли українська держава перебуває в глибокій політичній та економічній кризі, коли існує реальна можливість розчленування держави, конче важливим для політиків стає вміння знайти баланс інтересів різних соціальних груп і зберегти державу, спираючись не на голу демонстрацію сили, а на мудрий розрахунок сил, що беруть участь у створенні держави як витвору мистецтва.

Джерела

Буркхардт Я. Культура Італії в епоху Відродження / Буркхардт Я. — М. : Інтрада, 2001. — 544 с.

Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / Дильтей В. — М. ; СПб. : Центр гуманитар. инициатив, 2013. — 464 с.

Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / Лосев А.Ф. — М. : Мысль, 1978. — 623 с.

Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Серс Ф. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 336 с.

Тененбаум Б. Великий Макиавелли. Темный гений власти. “Цель оправдывает средства”? / Тененбаум Б. — М. : Яуза : Эксмо, 2012. — 480 с.

Февр Л. Главные аспекты одной цивилизации / Люсьен Февр // Бой за историю. — М. : Наука, 1991. — С. 282–346.

Фуко М. Безопасность, территория, население. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1917–1978 учебном году // Фуко М. — СПб. : Наука, 2011. — 544 с.

Хайдеггер М. Ницше / Хайдеггер М. — СПб. : Владимир Даль, 2006. — Т. 1. — 603 с.