



Євген Ланюк народився у Львові. У 2012 р. закінчив філософський факультет ЛНУ імені Івана Франка

за спеціальністю «політологія». У 2015 р. отримав науковий ступінь кандидата політичних наук. З 2016 р. викладає у Львівському національному університеті імені Івана Франка та Українському Католицькому Університеті.

ISBN 978-617-10-0373-6



9 786171 003736

ЄВГЕН ЛАНЮК
історичний взаємозв'язок
ПОЛІТИКА І МИСТЕЦТВО

ЄВГЕН ЛАНЮК

ПОЛІТИКА і МИСТЕЦТВО

історичний взаємозв'язок



Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Євген Ланюк

ПОЛІТИКА І МИСТЕЦТВО

Історичний взаємозв'язок

Монографія

Львів
ЛНУ імені Івана Франка
2017

УДК 32:130.2
ББК 66.050+87.212.3
Л 22

Рецензенти:

д-р філос. наук, проф. *І. З. Держко*
(Львівський національний медичний університет
імені Данила Галицького);
д-р мистецтвознав., доц. *Ю. І. Чекан*
(Національна музична академія України імені Петра Чайковського);
канд. політ. наук, доц. *В. Ю. Полянська*
(Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара)

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Львівського національного університету імені Івана Франка
Протокол № 32/2 від 22 лютого 2017 року*

Ланюк Є.

Л 22 Політика і мистецтво. Історичний взаємозв'язок : монографія / Євген Ланюк. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. – 244 с. + вкл. 24 с.

ISBN 978-617-10-0373-6.

Монографія присвячена дослідженню взаємозв'язку політики і мистецтва в історичній перспективі. Автор аналізує ключові філософські підходи до аналізу цього взаємозв'язку, зокрема ідеї І. Канта, Ф. Шіллера, О. Шпенглера, представників марксизму і неомарксизму, та пропонує свій власний оригінальний погляд на історичне співвідношення цих сфер, що ґрунтується на концептуалізації трьох історичних принципів (монізму, плюралізму та синтезу монізму і плюралізму) і двох способів (культурного та ідеологічного). Такий підхід дозволив широкоформатно подивитись на історичну еволюцію політики і мистецтва та проаналізувати її крізь призму єдиної концепції від епохи Стародавнього Сходу до постмодерну. Монографія розрахована на філософів, культурологів, політологів, істориків, мистецтвознавців, усіх, кого цікавлять міждисциплінарні гуманітарні дослідження.

УДК 32:130.2
ББК 66.050+87.212.3

ISBN 978-617-10-0373-6

© Ланюк Є., 2017
© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2017

Зміст

Вступ.....	5
Розділ 1. ПОЛІТИКА І МИСТЕЦТВО	
У ПРИЗМІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПІДХОДІВ	15
1.1. Свобода як основа політики і мистецтва у філософії Іммануїла Канта.....	16
1.2. Синкретизм політики і мистецтва в концепції «естетичної держави» Фрідріха Шиллера	21
1.3. «Форма культури» і «хаос цивілізації»: політика і мистецтво в історіософії Освальда Шпенглера.....	27
1.4. Революційна діалектика політики і мистецтва у вченні Карла Маркса та Фрідріха Енгельса	32
1.5. Політика і мистецтво в концепції «культурної гегемонії» Антоніо Грамші: від антиномії до симбіозу.....	43
1.6. Тотальність та уречевлення як історичні матриці взаємодії політики і мистецтва в ідеях Георга Лукача.....	47
1.7. Від «ауратичного мистецтва» до естетики фашизму: Вальтер Беньямін про політику і мистецтво	53
1.8. Теодор Адорно про суперечності політики і мистецтва: культурне виробництво і «негативна діалектика».....	63
1.9. Естетичний режим та етичний поворот: діалогічність політики і мистецтва Жака Рансьєра	68
1.10. Нова історична модель: пропозиції і перспективи.....	79
Розділ 2 ІСТОРИЧНІ ФОРМИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ	
ПОЛІТИКИ І МИСТЕЦТВА	95
2.1. Влада як ідея зв'язку політики і мистецтва в епоху стародавніх східних цивілізацій	96
2.2. Естетичний, пластичний космос як ідея античного зв'язку політики і мистецтва.....	103

2.3. Трансцендентне духовне буття як ідея зв'язку політики і мистецтва в епоху Середньовіччя	117
2.4. Антропоцентрична краса як ідея зв'язку політики і мистецтва в епоху Відродження.....	128
2.5. Розум як ідея зв'язку політики і мистецтва в «еру Розуму».....	139
2.6. Колізія монізму і плюралізму у співвідношенні політики і мистецтва епохи романтизму.....	164
2.7. Демократія і тоталітаризм як протилежні форми модерного співвідношення політики і мистецтва	183
2.8. Бажання як основа постмодерного синкретизму політики і мистецтва.....	207
Висновки	226
Використані джерела	231

Вступ

Протягом історії політика і мистецтво розвивались дуже тісно. Можна стверджувати, що в усі історичні періоди, починаючи від стародавніх східних цивілізацій і до сучасного постмодерну, ці сфери суспільного буття мали між собою багато спільного і тісно взаємодіяли. Велика піраміда, яку на світанку історії спорудили для давньоєгипетського фараона Хуфу (Хеопса), була чимось більшим, ніж просто усипальницею правителя. Вона була радше естетичним символом самої давньоєгипетської держави, яка мала однаковий з нею «пірамідальний» характер: на вершині стояв фараон, нижче розташовувались за ієрархією жерці і чиновники, а біля підніжжя – народ. Гігантські розміри піраміди, своєю чергою, уособлювали всепроникний деспотизм політичної влади. У ХХ ст. аналогічну гігантоманію взяли собі на озброєння тоталітарні режими. Наприклад, «Зал Народу» в Берліні, який планували побудувати за проектом архітектора А. Гітлера А. Шпеєра, мав у 17 разів перевищувати собор Святого Петра в Римі та вмщати 180 тис. людей. А 415-метровий «Палац рад» у Москві з 90-метровим пам'ятником В. Леніну був задуманий як найбільша споруда в історії, що мала увічнити тріумф комунізму.

Втім, зв'язок політики і мистецтва простежується не лише в деспотичних чи тоталітарних суспільствах. Для стародавніх греків, серед яких уперше виникло розуміння цінності свободи і демократії, еталоном краси і досконалості було людське тіло, яке лягло в основу численних скульптур. Давні елліни навіть державу уявляли собі як політичне тіло. Ідеальна держава у творах Платона й Аристотеля була схожою на скульптуру: їй були властиві принципи тілесної краси – міри, гармонії, симетрії тощо. Якщо в епоху Античності ідеальна держава нагадувала скульптуру, то в наступну історичну епоху – Середньовіччя – її вже пов'язувати з політичним храмом. Співвідношення феодальних станів у середньовічній державі, тричленна гармонія «oratores», «bellatores» та «laboratores» («тих, що моляться», «тих, що воюють» і «тих, що працюють») нагадували архітектоніку тогочасної храмової архітектури. А храм в епоху Середньовіччя був не лише місцем молитви, але й символічним уособленням держави. Недаремно середньо-

вічні правителі, зокрема українські князі – Володимир Великий, Ярослав Мудрий, – сходячи на престол, споруджували храми, які уособлювали їхню владу. В епоху Відродження почала краса та творчості, на яких ґрунтувався її світогляд, мали й політичний зміст. Вони породили особливе розуміння політики, яка розглядалась як творчий акт (такий погляд простежуємо, зокрема, в Н. Макіавеллі й авторів утопій). Своєрідною естетикою наділяла політику і наступна світоглядна епоха, у якій домінував науковий світогляд і яку часто називають «епоєю Розуму». Державу в цю епоху уявляли собі наче правильну, геометричну структуру, схожу на кристал, і тлумачили як розумну «форму», що впорядковує суспільну «матерію» за принципами розуму і наукових законів. Мистецтво класицизму, в основі якого лежав однаковий раціоналістичний світогляд, уособлювало раціональність держави в суспільстві. Ідеальна геометрія Версалью символізувала таку ж раціоналістичну геометрію держави «короля-сонця» Людовика XIV. Домодерним суспільствам, отже, була властива своєрідна політико-мистецька єдність: політика набувала естетичного виміру, як статична форма суспільства (політична піраміда, скульптура чи храм), а мистецтво слугувало її символічним втіленням й одержувало політичний зміст. Основу такої єдності надавала спільна метафізична ідея, яка виправдовувала політичний устрій та одночасно лежала в основі рефлексії дійсності мистецтвом (наприклад, середньовічна релігія чи просвітницький раціоналізм).

Постає запитання: а як же демократична вимога розмежування політики і мистецтва? Адже нормою демократії є невтручання політики в мистецтво, яке має бути осторонь від політики. Політика, своєю чергою, повинна функціонувати на принципах права, раціональності та ефективності – естетика не є в ній бажаним елементом. Серед теоретиків, які вивчають зв'язок політики і мистецтва, загалом усталився консенсус, що в їх співвідношенні відбулись істотні зміни в контексті транзиту від домодерного до модерного суспільства. Цей транзит розпочався приблизно два сторіччя тому і зумовив втрату політикою естетичного виміру, який вона набувала як статична форма суспільства, поступившись динаміці і плюралізму демократії та громадянського суспільства. Модерна демократична держава перестала бути сполученням індивідів у політико-естетичну форму (у такому вигляді – наче колективна людина, утворена з безлічі атомів-індивідів, – вона зображена на обкладинці першого видання «Левіафану» Т. Гоббса) й перетворилась на сукупність адміністративних і правових інститутів, які забезпечують буття свободи у плінному і динамічному громадянському суспільстві. Мистецтво ж поступово відійшло від «мімезису» (відображення дійсності відповідно до об'єктивних естетичних ідеалів) на користь принципу суб'єктивної творчої свободи. Плюралізацію політичного буття супроводжувала плюралізація мистецтва, яке втратило стильову єдність та розгалужилося на багато напрямів. Таке мистецтво стало

«мистецтвом» у найповнішому значенні цього слова, а не символічним вираженням панівного світогляду (релігійного, філософського чи ідеологічного), що лежав і в основі легітимності політичної влади.

Водночас – і в цьому парадокс модерну – перехід до нової світоглядної парадигми, яка утвердила плюралізм у політиці й мистецтві, що розвів ці сфери по різні боки, зумовив свою власну антитезу – прагнення відновити колишню метафізичну цілісність буття, яка слугувала підґрунтям і політико-мистецької єдності. Це прагнення можна простежити вже в романтичній ностальгії за цілісним і невідчуженим характером життя в домодерних спільнотах. Саме романтики, які, за висловом німецького історика Ф. Шнабеля, поставили собі завдання «індивідуалізувати світ», заразом відчували тугу за колишньою тотальністю буття. Думка, що часи вироджуються, а ідеал цілісного і невідчуженого буття залишився в минулому, домінувала в їхньому світогляді. Із цієї туги виникла установка на те, що дійсність потрібно «змінити», аби утвердити цей новий/старий ідеал. Романтичну установку на подолання відчуження та відновлення тотальності соціокультурного і політичного буття перейняли адепти і правої (теоретики «консервативної революції», ідеологи фашизму), і лівої (комунізм) ідеології. В індивідуальній свободі, ліберальних правах, демократичній державі і громадянському суспільстві вони вбачали згубний стан, який потрібно подолати. Цей антиліберальний, антидемократичний рух, що прагнув відновити тотальність буття, втілювався в тоталітарних режимах, у яких відбувся поворот до політико-мистецької єдності. Політика знову набула естетичного виміру – і як статична «форма» суспільства, і як практика активного використання естетичних символів і ритуалів у політичному житті. Мистецтво ж знову стало політизованим, втілюючи основні максими політичної ідеології і нормуючи політичний порядок.

Тоталітарні режими – не єдиний приклад порушення демократичного принципу розмежування політики і мистецтва в їх чистоті. Своєрідний тип політико-мистецького синкретизму можна констатувати і наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., в епоху, яку часто називають постмодерною. До найважливіших її особливостей відносять формування масової комерціалізованої індустрії породження та задоволення різноманітних індивідуальних і колективних бажань. Політика, орієнтуючись на бажання мас, знову стає естетизованою – її важливими іпостасями стають концепти політичного іміджу та стилю, які мають естетичну природу. Естетичні феномени постмодерну (наприклад, шоу-бізнес, реклама чи поп-культура) артикулюють новий вид влади над індивідом – владу індустрії бажань, відтак набувають політичного змісту.

Отже, побіжний погляд дає підстави для висновку про існування історичної діалектики політики і мистецтва, у якій вони переходять від синтезу

до розмежування і згодом до нових форм синтезу. Вузлові моменти цієї діалектики відобразила дискусія філософів та науковців, які досліджували зв'язок цих сфер від раннього модерну до постмодерну.

Цю дискусію в ранній модерний період розпочав І. Кант. На думку філософа, основною цінністю і політики, і мистецтва є моральна свобода, яка об'єктивується в громадянському суспільстві та ліберальній державі й одночасно лежить в основі мистецтва як її опредметнення у сфері чуттєвого. Свобода, хоч і є основою політики й мистецтва, проте ромежує їх як дві несумісні сфери. Політика не може бути естетичною, адже розглядати її як естетичну форму суспільства означає потрактувати індивіда як засіб досягнення зовнішніх щодо нього політичних цілей, проте індивід, за І. Кантом, є тільки ціллю, але не засобом. З філософії І. Канта випливає також неможливість політизації мистецтва, адже розглядати мистецтво як сферу втілення будь-яких політичних ідей означає поставити під сумнів його чистоту як «доцільності без цілі» і заперечити свободу як його наріжну цінність. Отже, у модерну епоху філософія І. Канта увиразнила ліберально-демократичну ідею про те, що політика і мистецтво, в основі яких лежить індивідуальна свобода, повинні бути осторонь одне від одного.

З І. Кантом не погодився Ф. Шиллер. Розрізнені і відчужені одне від одного індивідуальні «Я», за Ф. Шиллером, не можуть бути носіями свободи. По-справжньому вільним індивід може бути лише тоді, коли його індивідуальне «Я» органічно поєднується з колективним «Ми». Диктат морального закону, який І. Кант ототожнював зі свободою, та природної необхідності, на думку Ф. Шиллера, є протилежними різновидами несвободи. Натомість до свободи провадить третій шлях – естетичний, який сполучає в собі моральний закон та природну необхідність і долає односторонність цих полюсів. Як наслідок, свобода може існувати лише в «естетичній державі» – гармонійному сполученні індивідів в єдине політичне ціле, в якому долається їх відчуження і втілюється естетичний принцип «єдності в різноманітті». Об'єднавчу і комунікативну функцію в такій державі мислитель відводив мистецтву, яке трактував як мікрорівнений символ цієї макрорівневої політичної єдності. «Естетична держава» в ідеях філософа – це одночасно утопія майбутнього та ідеал минулого (найповніше, на його думку, цей ідеал втілювався в Давній Греції, у якій індивіди перебували в гармонії між собою, життя нагадувало мистецтво, а мистецтво – життя). Сучасність з її індивідуалізмом є згубним станом, який потрібно подолати, аби знову повернутись до естетичного стану колективної свободи.

І. Кант та Ф. Шиллер обґрунтували протилежні погляди на зв'язок політики і мистецтва та їх співвідношення зі свободою індивіда, однак їхні ідеї, на наш погляд, містять рефлексію однакового процесу, який актуалізувався під час транзиту від домодерного до модерного суспільства. Ідеться про перехід

від колективного світогляду і цінностей до нової парадигми індивідуалізму, що руйнує єдність політики і мистецтва. Відмінність між ідеями І. Канта та Ф. Шиллера полягає в тому, що І. Кант цей процес оцінював позитивно, пов'язуючи його з абсолютною цінністю особистої свободи, а Ф. Шиллер вбачав у ньому негативне і згубне «відчуження», яке потрібно подолати та повернутися до колективізму і політико-мистецького синкретизму минулих епох. Саме дискусія між Ф. Шиллером та І. Кантом сформулювала основні позиції в дискусії: «політика і мистецтво: разом чи окремо?». Філософів, які згодом висловлювались на цю тему, загалом можна віднести або до «кантіанського», або «шиллеріанського» табору. Основна відмінність між ними полягає в тому, що вони визнають найважливішою цінністю свободу індивіда в її ліберальному трактуванні чи єдність суспільства на основі метафізичної ідеї, яка існує поза індивідами (держави, нації, партії, Церкви, класу, цивілізації, абсолютного духу, розуму тощо). «Шиллеріанцями» стали послідовники ідеологій антиліберального та антидемократичного змісту, причому і правого, і лівого табору.

Зокрема, послідовником Ф. Шиллера можна вважати німецького історика і філософа, правоконсерватора О. Шпенглера. Романтична ностальгія за гармонією і цілісністю соціокультурного буття та критика ліберально-демократичного «хаосу» відобразилась у його історіософській концепції «культури» і «цивілізації». Культура, за О. Шпенглером, – це органічна тотальність суспільного буття, яка існує на основі унікального чуттєвого архетипу, який він називав «душею». Якщо Ф. Шиллер висловив ідею про те, що ідеальна держава повинна бути «естетичною» і схожою на витвір мистецтва, то О. Шпенглер продовжив цю ідею і вказав, якою саме повинна бути чуттєва форма цієї держави (аполлонівською, магічною, фаустівською тощо), розглядаючи її на прикладі мистецьких символів різних культур. Фазу цивілізації, в яку, за О. Шпенглером, Захід увійшов близько 1800 року, супроводжує розклад органічної тотальності форми, криза «душі», домінування відчуженого, індивідуалізованого і водночас масифікованого суспільства. Ця фаза віщує близьку смерть культури.

Романтична установка на повернення до політико-мистецької єдності, як прояву органічного, цілісного і невідчуженого соціуму, втілилась і в марксистських та неомарксистських концепціях. Засновники марксизму – К. Маркс і Ф. Енгельс – висловили ідею про те, що ідеал високого і гармонійного мистецтва (як і романтики, найвищий мистецький ідеал К. Маркс пов'язував з давньогрецьким мистецтвом) відповідає невідчуженому характеру життя в суспільстві, в якому відсутні гострі класові антагонізми. Свого піку ці антагонізми досягнули в сучасному капіталістичному суспільстві, яке, за відомим висловом К. Маркса, «вороже до мистецтва і поезії». Революційна ліквідація класової нерівності в комунізмі автоматично

зумовить повернення до гармонійного і цілісного мистецтва. У комунізмі кожен обдарований індивід зможе сповна розкрити свій таланти, а кожен, хто потенційно Рафаель, за словами К. Маркса, зможе ним стати. Отже, в ідеях засновників марксизму простежуємо шиллеріанський лейтмотив: втрачена політико-мистецька гармонія – згубна і відчужена сучасність – установка на повернення до гармонії.

Зв'язок політики і мистецтва в ідеях К. Маркса та Ф. Енгельса був означений лише пунктиром та перебував на периферії їхнього вчення. Натомість висловлені ними ідеї були продовжені в неомарксистських концепціях, зокрема в А. Грамші, Г. Лукача, В. Беньяміна та Т. Адорно. Політична дія мистецтва відіграє одну з ключових ролей у концепції культурної гегемонії А. Грамші. Пролетаріат, на думку А. Грамші, культурно відсталий та неспроможний на власну революційну дію. Це відповідає інтересам експлуататорських класів, які навмисне тримають його у стані інтелектуальної покори, нав'язуючи йому ретроградну культуру. Пробудити пролетаріат і стати каталізатором революції повинна інтелігенція, зокрема творча, а чільне місце в цьому процесі А. Грамші відводив мистецтву. Для політики, отже, мистецтво має значення, передусім, носія політичної ідеології, що може слугувати як експлуататорам, так і революціонерам, а боротьба за нове чи старе суспільство неможлива без боротьби за мистецтво.

З найповнішою марксистською інтерпретацією ностальгії за докапіталістичною цілісністю буття і невідчуженим характером життя в ньому виступив угорський філософ Г. Лукач, автор концепції тотальності та уречевлення. До приходу капіталізму існував тип соціокультури, який філософ називає тотальністю. У межах тотальності власний світогляд індивіда був гармонійно пов'язаний з принципами колективної культури. Іншими словами, світ був саме таким, яким, на думку індивіда, він і мав бути. Світогляд тотальності відобразив епос, зокрема поеми Гомера. Його крах настав з приходом капіталізму, який зруйнував гармонію суспільства й утвердив на її місці новий соціокультурний принцип – уречевлення. Уречевлення – це культурна відповідь на відчуження та дисгармонію суспільного буття. В мистецтві його уособив модернізм, що засвідчив порушення гармонії художника та зображуваної ним реальності. У політиці ж уречевлення втілювалось у пануванні буржуазного капіталу. Він тяжіє над індивідом, немов зовнішня і чужорідна сила, та прагне надбати над ним «сліпу владу – без розбору і без винятків». Вихід із цієї ситуації Г. Лукач бачив лише в революції, яка повинна відновити в суспільстві тотальність (передусім через скасування основної передумови уречевлення – приватної власності). Важливу роль у ній він відводив мистецтву. Якщо втіленням уречевлення є модернізм, то естетичним відповідником тотальності Г. Лукач називав реалізм. Творячи в реалістичній манері, мистець політизує свою творчість і наближає майбутню революцію.

Думку про те, що зв'язок політики і мистецтва зазнав істотних трансформацій під час переходу до модерності, висловив і німецько-єврейський філософ В. Беньямін. Він створив метод естетичної критики, яка полягає в перенесенні акценту з окремих творів мистецтва на загальне в них – естетичну ідею, яка, як і гегелівський абсолютний дух, об'єктивно розвивається в історії (мистецтво, як символ цієї ідеї, мислитель називав «ауратичним») та метафізично об'єднує суспільство. В модерну епоху настав занепад «ауратичного мистецтва»: засоби тиражування знищили оригінальність, як передумову «аури», а маси, які вийшли на авансцену, занедбали серйозне мистецтво та виявляють інтерес лише до «мистецького виробництва», яке тільки розважає або епатує. Після втрати мистецтвом «аури» функцію суспільного об'єднання почала виконувати політика, яка перебрала в мистецтва його «ауратичну» харизму і сама стала естетичною. Як приклад нового типу естетизованої політики, В. Беньямін розглядав фашизм, який зробив естетичний вплив на маси одним з наріжних каменів своєї політики. Цей вплив, на думку В. Беньяміна, породжує війну, яка дозволяє утримувати увагу мас на естетично-шокових подразниках.

Наступний етап теоретичного осмислення зв'язку політики і мистецтва настав у другій половині ХХ ст. Найважливішими його ознаками вважають формування держав загального добробуту, суспільство споживання та комерціалізовану масову культуру. Унаслідок зростання добробуту пролетаріат перестав бути революційною силою і сам став частиною монолітного буржуазного суспільства. Як наслідок, революційна перспектива, на яку надіялись ранні покоління марксистів, поступово ставала дедалі туманнішою, а згодом зійшла нанівець. У концепції Т. Адорно консюмеристське суспільство постає як продовження поступу тоталізуючого, абстрактного дискурсу, який триває ще з епохи Просвітництва та стирає все одиничне, індивідуальне на користь загального. У цих умовах філософ створив концепцію «негативної діалектики» як методу символічної деконструкції загального і визволення з-під його влади одиничного. Проте йдеться не про політичне, а тільки про символічне визволення, об'єктом якого, зокрема, є мистецтво. Науковець чітко розрізняв «мистецтво», як втілення індивідуальної свободи, і «мистецьке виробництво», як елемент комерціалізованої культури, що поневолює індивіда. Експресія свободи виявляється, передусім, у модернізмі, який Т. Адорно розглядав як символічну антитезу до буржуазної тотальності і, на відміну від Г. Лукача, саме за модернізмом визнавав потенціал визволення. Однак таке мистецтво не може бути масифікованим, а тому не може «перевернути» і революційно змінити суспільство. Свобода, яку воно обіцяє, – це лише символічна свобода втечі, а не дієва політична свобода.

Думку про те, що модернізм пов'язаний зі свободою і що в сучасному суспільстві відбуваються процеси, які суперечать ліберальному принципу розмежування політики і мистецтва, услід за Т. Адорно висловив і сучасний французький філософ Ж. Рансьєр. Політика і мистецтво, на його думку, є проявами фундаментальної матриці емпіричного досвіду, яку він називає «розподілом чуттєвого». Форми чуттєвості, які позначаються на свідомості і мисленні індивідів, безпосередньо виявляються в мистецтві, а політика закріплює їх за допомогою владних функцій. Загалом Ж. Рансьєр виокремлює три історичні форми кореляції між політикою і мистецтвом, які називає «режимами», – етичний, репрезентативний та естетичний. В етичному етико-політичний порядок спільноти директивно підпорядковує собі мистецтво та елімінує всі його види, які йому суперечать. Основи такого співвідношення цих сфер, на думку Ж. Рансьєра, обґрунтував у своїй «Державі» Платон. У репрезентативному режимі, теоретичні основи якого вчений пов'язує з «Поетикою» Аристотеля, мистецтво стає автономним від політики, але ґрунтується на об'єктивних естетичних нормах та ієрархії жанрів і в такий спосіб у символічній сфері відображає нерівність політичної спільноти. Ці два режими домінували від стародавніх часів до початку ХІХ ст., коли, за Ж. Рансьєром, розпочався перехід до третього політико-мистецького режиму – естетичного. Його головними цінностями є радикальна свобода і рівність у мистецтві, яке стало чуттєвим прообразом такої ж свободи і рівності в політиці. У сучасному суспільстві триває процес, який загрожує цим фундаментальним цінностям і який Ж. Рансьєр називає «етичним поворотом». Унаслідок цього процесу етичний порядок спільноти ставиться вище індивідуальної свободи і рівності. Його наслідком стає поява «виключених» соціальних груп у політиці, що корелює з поняттям «непредставного» – заборон мистецтву з боку політики.

Окреслені теоретичні підходи, які охоплюють період від раннього модерну (поч. ХІХ ст.) до постмодерну (поч. ХХІ ст.), були сформульовані в різних історичних контекстах і по-різному розв'язують проблему співвідношення політики і мистецтва. Проте у всіх них головною є ідея, що в домодерну епоху існувала певна політико-мистецька єдність, як прояв органічної цілісності буття, а модерна епоха започаткувала руйнування цієї єдності – процес, який ліберальні мислителі (І. Кант) оцінювали позитивно та пов'язували зі свободою, а романтики (Ф. Шиллер), а згодом і праві та ліві ідеологи, характеризували негативно й називали відчуженням. Ці мислителі водночас обґрунтовували необхідність повернення до домодерної єдності суспільства, яка при цьому поставала як передумова відновлення політико-мистецького зв'язку. При цьому висловлювалась думка, що в тоталітарних режимах політика знову стає естетизованою (В. Беньямін). Коли ж у другій половині ХХ ст. розвіялись надії на революційне перетворення

світу, теоретики політико-мистецького зв'язку висловили думку про те, що масове споживацьке суспільство пізнього капіталізму суперечить розмежуванню політики і мистецтва в їх чистоті і відновлює новий різновид їх єдності. Отже, у філософській рефлексії взаємозв'язку політики і мистецтва загалом відображена діалектика їх історичної взаємодії, яка рухається, як ми вже зазначали, від синтезу до розмежування і нових видів синтезу. Утім, проблема концептуалізації цієї діалектики ще досі відкрита і потребує напрацювання теоретико-понятійного інструментарію її аналізу та його історичного розгляду.

У нашій монографії пропонуємо поглянути на цю проблему крізь призму трьох історичних принципів – *монізму, плюралізму та їх синтезу*. Монізм був властивий домодерним суспільствам, а в модерну епоху відновлення його логіки відбулось у тоталітарних режимах. Він полягає у зв'язку цих сфер на основі єдиної ідеї, що естетизує політику, як статичну форму суспільства, і політизує мистецтво, як символізацію цієї форми в суспільстві. Модерна епоха дає підстави говорити про крах єдиної ідейної системи і перехід від єдності політики і мистецтва до їх розмежування в межах наступного історичного принципу – *плюралізму*. У політиці плюралізм зумовив розмежування громадянського суспільства та демократичної держави, що знівелювали колишнє буття суспільства як статичної, ієрархічної політико-естетичної форми. А мистецтво в межах цього принципу втратило ідейну єдність, пов'язану з колективними ідеями, та увійшло в новий – естетичний – модус функціонування на основі індивідуальної творчої свободи. Як тенденцію, що зумовила перехід від монізму до плюралізму, пропонуємо розглядати історичну закономірність в еволюції свободи, яка втілилась у її поступовому утвердженні як соціокультурної доміанти в модерну епоху. Аналіз постмодерної епохи дозволяє виокремлювати в ній ознаки і монізму, і плюралізму. Політика і мистецтво в цьому контексті знову поєднались, не будучи, проте, об'єднаними жодною спільною ідейною основою.

Окрім трьох принципів, у монографії обґрунтовано два історичні способи взаємодії політики і мистецтва – *культурний та ідеологічний*. Для першого характерна органічна єдності цих сфер на основі ширшої матриці культури без директивного впливу однієї з них на іншу. Цей спосіб їх поєднання був властивий домодерним епохам. Другий полягає в активному конструюванні політичної дійсності за допомогою мистецтва та в цілеспрямованому підпорядкуванні мистецтва політичним цілям і характеризує насамперед модерну епоху.

Новизною цього дослідження є обґрунтування історичних принципів зв'язку політики і мистецтва в контексті культурних епох, таких як стародавні східні цивілізації, Античність, Середньовіччя, епоха Відродження, «ера Розуму», модерн та постмодерн, а також їхньої історичної еволюції.

Такий підхід дозволяє водночас здійснити широку історичну реконструкцію історичних принципів зв'язку політики і мистецтва, простежити спільні особливості цих сфер, зумовлені ширшим історичним і культурним контекстом та виявити найзагальніші тенденції, які можуть бути підставою напрацювання наступних теоретичних моделей їх зв'язку.

Потрібно також зазначити, що спроби створити якусь широку логічну схему історичного розвитку об'єкта обов'язково наштовхуються на факти, які виходять за її межі та нівелюють претензії на вичерпність та всеохопність. Тому сучасна гуманітаристика з недовірою трактує дослідження, схожі на запропоноване у цій праці, і прагне не виходити за межі мікрорівневого аналізу. Ми ж вирішити таки опублікувати свою роботу, оскільки вважаємо, що моделі, на зразок наведеної в нашому дослідженні, є потрібними як певні «інтелектуальні окуляри», що дають змогу розглядіти існування тих чи інших тенденцій у дуже складній людській історії. До того ж, ми певні, що вдумливий читач знайде факти і приклади, які виходять за межі наведеної в монографії моделі, і загалом, і в її частинах зокрема. Тож радимо сприймати цю книжку як спробу окреслити загальні риси такої моделі і аж ніяк не як вичерпний історичний аналіз предмета.

Розділ 1

ПОЛІТИКА І МИСТЕЦТВО У ПРИЗМІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПІДХОДІВ

У цьому розділі проаналізуємо теоретичні підходи до співвідношення політики і мистецтва, визначимо загальні тенденції та закономірності, які з них випливають, відтак сформулюємо категорійний апарат історико-теоретичного аналізу предмета, що буде здійснений у другому розділі. Щодо наведеного в цьому розділі переліку концепцій можуть виникнути кілька запитань. По-перше, чому аналізуємо саме ці концепції та пропускаємо інші, не менш авторитетні (наприклад, впливові ідеї Ф. Анкерсмита чи М. Едельмана)? По-друге, чому серед них так багато представників лівої (марксистської та неомарксистської) думки? Зазначимо, що всебічний розгляд теоретичних підходів до взаємозв'язку політики і мистецтва не є метою цієї монографії. Натомість у її фокусі перебуває конкретна проблема: чому в давньоминулі епохи існував паралелізм між політичною організацією суспільства та способом побудови художніх форм, який надіяв політичний устрій естетикою мистецтва й одночасно дозволяв вбачати в мистецтві символ політичної влади, у модерну добу (починаючи з XIX ст.) цей паралелізм почав втрачатися, і зараз знову відбувається поворот до синкретизму цих сфер? Тому ми вибрали для аналізу лише ті підходи, які прямо чи опосередковано торкаються цієї проблеми і дозволяють сформулювати концептуальне тло для її історичного розгляду у другому розділі. В монографії вони розміщені загалом у часовій послідовності від початку XIX до XXI ст. й підібрані так, аби доповнювати одне одного. Звідси впливає відповідь на друге запитання: саме представники лівих філософських ідей у своїх працях найбільше звертались до цієї проблеми. Це частково зумовлено загальною спрямованістю марксистської філософії на обґрунтування тоталізуючих політико-соціальних моделей, а частково складністю поєднання матеріального світу політичних відносин з ідеальним світом мистецтва, що потребувало розробки складного категорійного апарату і привертало увагу мислителів до цієї проблеми. Для ліберальної думки співвідношення політики і мистецтва

не становить концептуальної проблеми, адже її апріорною установкою є цінність людської свободи, яка може втілюватись у різноманітних політичних і мистецьких формах (важливо тільки, щоб вони не порушували засадничих прав людини). Своєю чергою, таке поєднання непокоїть тих, хто засадничою цінністю вважає щось інше, ніж свободу людини, і тяжіє до побудови тоталізуючих філософських систем (саме тому співвідношення політики і мистецтва як філософська проблема вперше постало в «Державі» Платона). А еталоном цього способу мислення в новітній період і став марксизм. Засуджуючи це вчення як політичну ідеологію, потрібно, однак, визнати вагомий потенціал окремих його аспектів у розгляді історичних тенденцій, зокрема поступу політики і мистецтва.

1.1. Свобода як основа політики і мистецтва у філософії Іммануїла Канта

Огляд підходів до зв'язку політики й мистецтва доцільно розпочати з їх місця у філософській системі І. Канта. Це пояснюємо тим, що філософія І. Канта увиразнює когнітивний переворот, що відділяє домодерний та модерний світогляд. За словами О. Смігунової, філософ «сформулював постановку питання про нову людину – людину як особистість, людину як центр обертання її світу, а отже: людину як суб'єкта пізнання, людину як носія свободи волі і людину як істоту, здатну до судження смаку»¹. У новій світоглядній парадигмі, започаткованій І. Кантом, за її словами, «істина, добро та краса втрачають свій зміст і значення за межами людської свідомості»². При цьому мислитель утверджує нову цілісність світобудови, яка, щоправда, вже не ґрунтується на метафізичних припущеннях, а походить від суб'єкта та формується його свідомістю. Свобода – одна з центральних категорій І. Канта поряд з розумом, моральною відповідальністю та творчою уявою, – у цій системі лежить в основі політичного та мистецького начал, але при цьому парадоксально їх розводить. Саме І. Кант уперше виразно порушив питання сепаратності, а, отже, зв'язку, діалогічності чи навіть конфліктності цих сфер. Він не розглядав питання про їх взаємодію безпосередньо – така взаємодія опосередкована загальним змістом його вчення, – але через критику його політико-естетичних поглядів мислителями романтизму, а згодом марксизму, ініціював дискусію, яка в політичній, філософській та естетичній думці загалом триває дотепер.

¹ Смігунова О. Естетика І. Канта: продуктивна уява і принцип доцільності : автореф. дис. канд. філос. наук : 09.00.08 / О. Смігунова. – К. : [Б. в.], 2007. – 16 с.

² Там же.

Підґрунтям політики й мистецтва для І. Канта є свобода. Здатність чинити вільно є водночас правом і фундаментальною здатністю людини. При цьому свобода нетотожна сваволі. Адже будь-яка суспільно значуща дія іманентно містить власний закон, тобто моральний закон, який обмежує та скеровує волю. У політичному вимірі свобода є фундаментом політичної системи, яка покликана гарантувати свободу та автономію кожному члену суспільства. І. Кант розглядав її негативістськи – як незалежність від обмеження чийось вибором. Ідеться не про метафізичну «свободу волі», яку в «Критиці чистого розуму» філософ протиставляв природній необхідності, а про свободу в практичному сенсі, що стосується будь-якого рішення, значущого для іншого. Оскільки ідеальної кореляції між волею та розумом немає, моральний закон зумовлює право, що регламентує лише зовнішній бік суспільно важливих дій, оминаючи їх внутрішній, суб'єктивний бік. Право, своєю чергою, стає дієвим тільки тоді, коли його засобами силового примусу підкріплює держава. Суть держави, на перший погляд, ніби суперечить вимогам свободи, адже її призначенням є обмежувати чию-небудь поведінку примусовими рішеннями. Проте, обмежуючи свавілля, вона тільки максимізує міру здійснення свободи кожним членом суспільства. При цьому умовою свободи та правової рівності є розрізнення держави та громадянського суспільства як етичної спільноти вільних та самодостатніх індивідів.

У своєму політичному вченні І. Кант вибудовує логічний ланцюг «моральна свобода – право – держава». Первинний елемент цього ланцюга – моральна свобода – лежить і в основі його вчення про мистецтво. Естетика, за І. Кантом, – це важлива ланка, що опосередковує чуттєвий досвід та апіорний, трансцендентальний світ розуму. На відміну від розсудку, що оперує понятійними судженнями, в основі естетичного судження лежить почуття задоволення або незадоволення. Це почуття, щоправда, має ту саму трансцендентальну універсальність, яка властива розуму. Ця універсальність конкретна й виявляється безпосередньо в об'єкті, який діє на органи відчуттів. За І. Кантом, це можливо тому, що в людини є унікальна властивість розпізнавати дію розумної волі, яка створила об'єкт. Ідеться і про розумну волю природи, що створила, скажімо, квітку, і про розумну волю людини, яка довершила твір мистецтва. Мовиться про особливий вид творення «через свободу, тобто через сваволю, що покладає в основу своєї діяльності розум»¹. Ця властивість, звана естетичним судженням, є самодостатньою та автономною і щодо розсудкового пізнання, дослідженого мислителем у «Критиці чистого розуму», і щодо моральної мотивації, яку він розглянув у

¹ Кант І. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Мысль, 1999. – С. 1164.

«Критиці практичного розуму». Вона радше пов'язує воедино ці дві сторони розуму та об'єктивує їх в універсальному, спільному для всіх відчутті краси.

Оскільки твір мистецтва – це емпіричний об'єкт, але при цьому уособлює розумний закон, що іманентно присутній у дії, яка його створила, тобто моральний закон, І. Кант трактує його як «доцільність без цілі». Автономія мистецтва виявляється в тому, що воно не пов'язане зі жодним практичним інтересом, тобто не має телеологічної доцільності, і водночас не є підставою розсудкового, понятійного пізнання. «Прекрасним, – стверджує філософ, – є такий предмет задоволення, який спонукає судження смаку на вільну взаємодію з ним без усякого інтересу. Тобто це висловлювання судження з приводу задоволення, яке породжує своїми якостями предмет сам по собі, без будь-яких привнесених цілей»¹. Але думка про те, що мистецтво цілком самодостатнє, що воно є «грою душевних рухів», яка ніяк не пов'язана з життям людини в суспільстві, є хибною. Адже тоді в І. Канта не було б підстав вводити його до системи своєї моральної філософії, метою якої було обґрунтувати етику свободи та відповідальності. Як втілення розумної волі, мистецький твір є водночас символом цієї волі, а отже, символом моральної свободи. Краса – це ніщо інше, як втілена, об'єктивована мораль. Як зображена реальність є другим планом будь-якого символу, моральна свобода постає немовби другим планом мистецького твору. Породжуючи відчуття задоволення і спонукаючи до «вільної, незацікавленої взаємодії», вона слугує емпіричним доказом існування свободи. Якби не було краси і мистецтва, категоричний імператив перетворився б на щось нестерпне – тиранічний обов'язок, який повеліває людині поступати усупереч її природним схильностям. Натомість відчуття задоволення, що виникає при взаємодії з твором мистецтва, «наближає» мораль до людини і свідчить про те, що моральний світ для неї є не тільки необхідним, але й приємним.

Звідси випливають два висновки щодо кореляції політики і мистецтва. По-перше, кантіанське розуміння політики й мистецтва розводить ці царини по різні боки. Трактування мистецтва як автономної естетичної сфери, «доцільності без цілі», унеможливає його використання в будь-яких практичних цілях, зокрема й політичних. Мистецтво є лише тоді мистецтвом, коли ми взаємодіємо з ним без жодного інтересу. При цьому кантіанський підхід до політики як інституційної сфери гарантії суспільної свободи однаково заперечує використання в її цілях мистецтва, бо в такому разі держава нав'язувала б своїм громадянам певну систему ідей та зазіхала б на їх автономію. Нормативну вимогу ліберальної демократії «політика – окремо, мистецтво – окремо» великою мірою можна обґрунтувати, опираючись

¹ Кант И. Критика способности суждения. – С. 1089.

саме на кантіанський підхід. Але, по-друге, говорити про те, що зв'язок між політикою та мистецтвом узагалі неможливий, також не доводиться. Первинна ланка цих сфер – моральна свобода, як було сказано на початку, і розмежує їх, і водночас зближує. Переконливо щодо їх синтезу висловився Дж. Маклін: «Кант зміг побачити, що для захисту свободи і сприяння їй в матеріальному світі потрібен третій набір категорій, а саме категорії естетичного міркування. Вони інтегрують сфери матерії і духу в гармонію, яка може бути поцінована не з погляду знань про природу, як у першій “Критиці”, і не особистої свободи, що опрацьовано у другій “Критиці”, а з погляду людської творчості, що в сукупності елементів творить життя і смисл дійсності, яка розширюється і збагачується»¹. Думку, що мистецтво потрібне для захисту в суспільстві свободи, увиразнює те, що воно творить культуру як простір втіленої моралі, що, своєю чергою, стає простором соціалізації індивіда, основою громадянського суспільства як етичної спільноти та підмурівком демократичної політики. Адже не лише моральна свобода втілюється у красі мистецтва, але й краса мистецтва пробуджує в людині-громадянину моральну свободу. Теза про те, що мистецьке буття стає основою структурування політичного буття, яка опосередковано з'являється у вченні І. Канта, набуває подальшого розвитку у ХХ ст. в концепції «розподілу чуттєвого» Ж. Рансьєра.

Одним з ключових понять філософії І. Канта, яке неможливо оминати під час розгляду співвідношення політики і мистецтва, є творча уява. У найширшому значенні уява – це «здатність представляти предмет також без його присутності у спогляданні»². Вона поділяється на репродуктивну, або уявлення про предмет на підставі минулих спогадів про нього, та продуктивну, що синтезує з відчуттів новий, цілісний образ. У європейських мовах слово «уява» перекладається як «здатність творити образи» (нім. *Einbildungskraft*, англ. *imagination*, пол. *wyobraźnia*, рос. *воображение*). У «Критиці чистого розуму» уява – це властивість людської свідомості, яка полягає в синтезі різноманітних, розрізнених відчуттів у єдиний образ об'єкта, що постає перед трансцендентальним «Я». Вона займає середнє місце між абстрактними категоріями розсудку, даними апріорі, та потоком відчуттів, що надходять із зовнішнього світу. Її призначення полягає не лише в синтезі різноманітного, так що воно утворює єдність, яку може помислити розсудок, але і в наближенні абстракцій розсудку до емпіричної репрезентації, яка дається у відчуттях. Уява є одним з головних принципів художньої творчості, але який стосунок вона має до політики?

¹ Маклін Дж. Громадянське суспільство: свобода у новому тисячолітті / Дж. Маклін // Громадянське суспільство як здійснення свободи: центральноевропейський досвід / за ред. А. Карася. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 1999. – С. 15.

² Кант І. Критика чистого розуму / І. Кант. – К. : Юніверс, 2000. – С. 115.

Наголосимо, що І. Кант не застосовував це поняття до політичної сфери. У його вченні воно має передусім гносеологічний зміст та стосується механізмів пізнання дійсності. Але його дефініція уяви як сполучної ланки між абстрактним та конкретним, розсудком і відчуттями є напрочуд продуктивною з політичного погляду. Індивід живе в соціальному просторі та бере участь у безлічі соціальних взаємодій, зокрема з інститутами політичної влади. Абстрактні поняття «держава», «суспільство», «влада» описують та структурують наш щоденний досвід. Але чи можна синтезувати ці трансакції в єдиний образ соціополітичного буття? Чи можна «уявити», себто емпірично репрезентувати, такі абстрактні поняття, як «держава», «влада», «суспільство» тощо? Яскравий приклад такої репрезентації знаходимо на обкладинці першого видання «Левіафану» Т. Гоббса, де держава зображена в образі гігантської людини, утвореної з атомів-індивідів. Протягом століть колективна уява змальовувала абстрактну державу в різноманітних іпостасях, як-от піраміди, скульптури чи храму. Ці та інші історико-культурні образи держави докладно далі розглядатимемо в цій книжці.

Ми дозволили собі певну вільність, використавши поняття уяви у філософії І. Канта до сфери, до якої він її не застосовував. Міркуємо, що сам філософ не погодився б із таким застосуванням. Адже абсолютно цінністю, «ціллю-в-собі», у його вченні є не держава, а людина. Людина сама для себе встановлює цілі свого буття, тож спроба інструментально помислити її як частину вищої цілісності – колективної держави – суперечила б першій максимі категоричного імперативу. Спроба «уявити» державу, себто надати суспільству певної форми, репрезентувати його як емпіричну річ, провадила б до негачії свободи і трактування людини не як цілі, а лише як засобу – частини колективного цілого, гвинтика політичної машини. Отже, і суспільство, згідно з кантіанським підходом, не піддається дії уяви та постає як динамічна й вічно рухлива сфера взаємодії вільних і рівних індивідів, що долає будь-які спроби надати їй фіксований образ. Естетичне судження, за І. Кантом, є апіорним атрибутом автономного індивіда та фундаментальним виявом його моральної свободи. Як висловився з цього приводу український дослідник В. Мовчан, «в основі суджень, згідно з І. Кантом, має бути ідея розуму, від якої залежить “внутрішня можливість” предмета. Тобто не можна говорити про ідеал прекрасного там, де краса “привнесена”, де вона обумовлена певними цілями, зовнішніми стосовно предмета судження. Лише те, що має ціль свого існування у собі самому, а саме – людина – може бути ідеалом краси, так само як серед усіх предметів світу лише людство в його особі як мисляча істота може бути ідеалом досконалості»¹.

¹ Мовчан В. Естетика Канта [Електронний ресурс] / В. Мовчан. – Режим доступу : http://pidruchniki.com/16850303/etika_ta_estetika/estetika_kanta#44.

Натомість протилежний підхід подає колективістська традиція, що тягнеться від Аристотеля до тоталітарних ідеологій ХХ ст. Для Аристотеля, скажімо, «ціллю-в-собі» є саме держава, яку мислитель визначав як «найголовніше з об'єднань», що прямує до «найвищого щастя»¹. Індивідів та їх об'єднання – роди – Аристотель трактує інструментально й розуміє як засоби досягнення певного «щастя» в колективному цілому – державі. Сама держава, яка є «найвищим щастям» і тому не прямує до його втілення в якійсь вищій колективній формі, відповідає кантіанському визначенню «доцільності без цілі», у якому втілюється естетика. Крім того, інструментально трактуючи індивіда як засіб досягнення певного блага й екстраполюючи цей підхід також на об'єднання індивідів (родини, роди тощо), одержуємо організаційну структуру держави, у якій можемо вбачати «дію розумної волі», що її створила. Отже, застосувавши принцип продуктивної уяви до «суспільної матерії», у нас не просто утворюється емпіричний образ держави, але й образ, який при цьому наділений естетичним змістом й постає немовби твір мистецтва, у якому роль мармуру чи глини виконує саме суспільство. Чи маємо ми право на таке розуміння держави? Чи може політична соціалізація здійснюватися у формі естетичного судження? Ствердну відповідь на ці запитання надав поет і драматург Ф. Шиллер, який у цьому контексті виступив опонентом І. Канта та започаткував романтичну реакцію на його філософію, що спробувала об'єднати політичну і мистецьку сфери. За Ф. Шиллером, «естетична держава» не просто має право на існування, але й постає як єдина форма буття свободи.

1.2. Синкретизм політики і мистецтва в концепції «естетичної держави» Фрідріха Шиллера

Проблема інструментального трактування людини як засобу досягнення певного «блага», яка була неприйнятною для І. Канта і тому заперечувала можливість творення «естетичного» суспільства, постала і перед Ф. Шиллером. Водночас, хай як це парадоксально, вона одержувала розв'язання саме в естетиці. «Тільки через красу пролягає шлях людини до свободи», – такого несподіваного висновку, з яким далєбі погодився б І. Кант, дійшов Ф. Шиллер у праці «Листи про естетичне виховання людини» (1795), що побачила світ через п'ять років після виходу «Критики здатності судження» І. Канта.

І. Кант та Ф. Шиллер жили в буремну епоху, коли модерність вступила в протиставлення з феодально-абсолютистським «ancien régime». Стару, узви-

¹ Аристотель. Політика / Аристотель. – К. : Основи, 2000. – С. 15.

чаєну культуру витіснили нові форми свідомості, соціально-економічної та політичної організації. Серед важливих подій тієї епохи була Французька революція, яка оформила принципи правової автономії особи та народовладдя. Індустріалізація, своєю чергою, принесла зовсім новий тип економіки, у якій сільське господарство замінила промисловість. Трансформації та виклики часу відобразили погляди обох мислителів, проте ракурс, під яким вони аналізували проблему людини та її свободи, зумовив відмінність у їх поглядах на співвідношення політичної та мистецької сфери.

Ключовою метою філософії І. Канта, як відомо, була відповідь на запитання «що таке людина?». Три його «Критики» інтелектуально оформили ту автономію індивіда, яка юридично і політично втілилась у «Декларації прав людини і громадянина», а економічно – у вільному ринку. Принцип трансцендентального, абсолютного «Я», яке є центром власного світу і в межах права самостійно визначає цілі свого буття, надало філософське підґрунтя парадигмі індивідуалізму, що лежить в основі модерної демократичної політики. Натомість Ф. Шиллер розглядав цю проблему з іншого ракурсу – з погляду суспільства загалом, яке, розбиваючись на сукупність окремих «Я», втрачає ту світоглядну й емоційну єдність та цілісність, яка характеризувала його в домодерну епоху. Ключовою в цьому контексті стала проблема відчуження – втрати людиною емоційного і духовного зв'язку зі спільнотою. «Чому кожний окремий грек міг бути представником свого часу, а кожна сучасна людина на це не здатна? – запитував мислитель. – Тому що грекам надавала форму всеоб'єднавча природа, а нам всероз'єднувальний розум. Людина, яка вічно прикована до малого уламку цілого, сама стає уламком»¹. У дусі романтизму мислитель одним із перших звернув увагу на те, що ринкова спеціалізація праці, умовою якої є економічна та політична свобода, призводить до втрати емоційного начала та, як наслідок, атомізованого суспільства людей-«уламків», узятих суто з погляду їх функціональної ролі в машинерії суспільства. Це та проблема, яка згодом постане перед К. Марксом і неомарксистами, які розглядали її в економічному вимірі. Найкраще, на наш погляд, її висвітлив Е. Фромм. «Люди з ринковим характером, – писав він, – не вміють ні любити, ні ненавидіти. Ці “старомодні” емоції не відповідають структурі характеру, що майже повністю функціонує на розсудковому рівні і уникає будь-яких почуттів, як позитивних, так і негативних, оскільки вони стоять на перешкоді досягнення ринкового характеру – продажу і обміну, – а точніше функціонування відповідно до

¹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека [Электронный ресурс] / Ф. Шиллер. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/cultur/shiller=letters.htm#_Toc73352325.

логіки “мегамашини”, часткою якої вони є»¹. А звідси парадокс: ліберальне розуміння свободи, поборником якого був І. Кант, призводить до того інструментального трактування людини як засобу, проти якого він так рішуче виступав. Розв’язання цього парадоксу, умову гармонізації людини і суспільства, Ф. Шиллер знайшов в естетиці – тій сфері, яка, за І. Кантом, була лише символом свободи, але аж ніяк не шляхом до неї, – та висунув ідею «естетичної держави» як форми узгодження цих начал.

Іншим чинником, що зумовив розбіжність поглядів Ф. Шиллера та І. Канта, стало виродження Французької революції в терор, який здійснювався в ім’я ідеалів свободи, рівності та братерства. Якобінська диктатура дискредитувала просвітницьку віру в розум і зробила очевидним те, що однієї лише заміни абсолютистських інститутів на республіканські не достатньо, аби запанувало його високе царство. Ф. Шиллер, який дивився на Французьку революцію радше з позиції романтичної реакції на неї, аніж просвітницької віри в її принципи, цілковито поділяв Кантове переконання в абсолютній цінності розумної моралі, але розглядав ситуацію, коли вона ще не стала детермінантом політичної поведінки. За Ф. Шиллером, «теоретична культура», себто абстрактні моральні принципи, покладені в основу політичних інститутів, повинна базуватися на «практичній культурі» – реалізації цих принципів у суспільному житті. Але якщо суспільство не готове прийняти ці принципи, то спроба нав’язати їх «згори» призводить лише до терору і деспотизму. Утворюється замкнуте коло: ані «теоретичну культуру» не можливо утвердити без «практичної», ані навпаки, і ми знову повертаємося до парадоксу свободи, коли вона заперечує саму себе. Отже, потрібна сфера, яка опосередковувала б «теоретичну» і «практичну» культуру, змушувала б маси добровільно прийняти засади морального життя, не нав’язуючи їх у силовий спосіб. Тут мислитель повертається до кантіанського розуміння естетики як опосередковувальної ланки між теоретичним і практичним розумом, природним буттям і свободою. Але якщо І. Кант трактував естетику з висоти моралі, тобто як її доказ у сфері, що за своєю суттю є непрактичною, споглядальною, то Ф. Шиллер підійшов до їхнього співвідношення з іншого боку, а саме як шляху до моральної свободи, яка є її кінцевою метою. Естетична сфера у цьому контексті втрачає свій непрактичний, споглядальний характер і стає суспільною, політизованою й навіть революційною. У «Листах про естетичне виховання людини» звучить теза, що естетика є не просто «шляхом людини до свободи», але й свободою як такою. Спробуємо пояснити цю думку.

Людина, за Ф. Шиллером, перебуває між двома протилежностями – природою і моральним законом. Ці дві сфери суперечать одна одній, але

¹ Фромм Э. Иметь или быть [Электронный ресурс] / Э. Фромм. – Режим доступа : <http://psylib.ukrweb.net/books/fromm02/txt07.htm>.

однаково підпорядковують її зовнішньому, владному началу. Індивід, який перебуває цілковито у природному стані, тобто його природні пожадання владарюють над розумною сферою, є «дикуном». А інший індивід, що цілковито підпорядкував свою емоційно-чуттєву сферу абстрактним, раціональним принципам, є «варваром». Людина, яку гнітить одна із цих необхідностей, не може бути вільною. Але якщо діють одночасно обидві і одна накладається на іншу, то вони взаємно скасовують одна одну. Єдність тези й антитези продукує синтез вищого рівня, стан, який лежить по інший бік необхідності, – свободу. Але єдність природи і морального закону породжує красу. Отже, краса – це не просто шлях людини до свободи. Краса і є свободою. «Краса, – пише Ф. Шиллер, – це форма і життя. Вона є формою, бо ми її споглядаємо. Але при цьому вона є і життям, бо ми її відчуваємо. Чуттєву людину вона провадить до мислення, а духовну повертає до матерії і чуттєвого світу. Інакше кажучи, краса є одночасно нашим станом і нашою дією. Вона постулює подвійний закон – безумовної формальності і безумовної реальності»¹. Тотожність краси і свободи полягає в тому, що вона викликає «середній настрій, у якому дух не відчуває ні фізичного, ні морального примусу»².

У цьому контексті потрібно наголосити на схожості і відмінності поглядів Ф. Шиллера та І. Канта. В «Листах про естетичне виховання людини» філософ прямо вказує, що його твердження «базуються на Кантових принципах». Твердження, що між царством природи і царством морального закону лежить третє царство, – царство естетики, яке замикає та опосередковує ці два царства, він перейняв від І. Канта. Не випадково, що «Критику здатності судження» І. Кант написав після обох попередніх «Критик» і задумав як синтез та завершальний етап вчення про теоретичний і практичний розум. Але, мабуть, будучи вірним ідеалам Просвітництва, насамперед переконанню у безмежній силі людського розуму, він неначе обійшов діалектичну послідовність і у тріаді «природа – моральний закон – естетика», віддав першість другому, а не третьому елементу, як того варто було очікувати від діалектичного мислення. Практичний розум і моральна свобода для І. Канта набагато важливіші, ніж естетика і здатність судження. Як наслідок, його антропологія все ще перебуває в картезіанській традиції жорсткого протиставлення суб'єкта й об'єкта, матерії і духу, що було характерним для епохи Просвітництва. Ми не побоїмося перебільшення, коли назвемо кантіанського індивіда самотнім. Він неначе згинається під тягарем морального закону, який шляхом абстрактних, умоглядних суджень ототожнив зі свободою. «Категоричний імператив» є для нього фортецею, яка одночасно нагадує

¹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека.

² Там же.

тюрму. А звідси впливає й політичний ідеал філософа, у якому вся система політичних інститутів звернена на цього абстрактного, самотнього індивіда та має на меті гарантувати непорушність його моральної «фортеці-тюрми». Своєю чергою, Ф. Шиллер повернув кінцевому елементу діалектичної тріади ту повноту, яка йому по праву належить. У цьому сенсі естетика постає способом гармонізації протиріч, що впливають з однієї абсолютної природного чи раціонального початку, і повернення до античного розуміння людини як «суспільної істоти», що одержує сенс свого буття лише у сфері соціальних взаємодій. «Шиллеру, – писав Г. Гегель, – належить заслуга в тому, що він подолав Кантовий суб'єктивізм та абстракції думки й прорвався за його межі, інтелектуально схопивши єдність істини у формі мистецтва»¹. «Листи про естетичне виховання людини», на думку Г. Гегеля, «схоплюють єдність універсального та часткового, свободи та необхідності, духу і природи, яку Шиллер вбачав у суті і призначенні мистецтва»².

Твердження, що естетика гармонізує протиріччя та відкриває шлях до свободи, стосується однаково індивіда і всього суспільства. Суспільство, за Ф. Шиллером, спершу існувало у природному стані, схожому на «війну всіх проти всіх» Т. Гоббса. У цьому стані імператив морального обов'язку ще не розвинувся й над індивідами владарювали їхні природні інстинкти. Тому Ф. Шиллер, як і Т. Гоббс, констатував потребу в утворенні держави, як апарату примусу, заради збереження миру і спокою в суспільстві. Але якщо Т. Гоббс на цьому ставив крапку, то з прогресом моралі ця силова функція держави поступово стає неприйнятною й перетворюється на тиранію. «Потреба створила державу набагато раніше, ніж людина могла зробити це за законами розуму, – ствержував мислитель. – Але людина як моральна істота не може задовільнятися такою державою. І горе їй, якщо вона задовільняється. Шляхом моралі вона знищує і шляхом краси облагороджує свою нищу природу»³. Якщо «природна держава» (Ф. Шиллер називав її «природно-динамічною») – це одна крайність, то на іншому полюсі виникає «моральна держава». Продовжуючи паралелі з історією політичної думки, її можна порівняти з «градом Божим» Св. Августина. Це – спільнота святих, безтілесних духів, у яких ніщо не затьмарює розуму. Як і у випадку з будь-якою утопією, вона могла б існувати тільки в разі моральної досконалості людської природи. Потрібно пройти безкінечно довгий шлях, щоб її досягнути. Нагадуючи ідеальну державу Платона, вона є неприйнятною для

¹ Hegel G. *Aesthetics: Lectures on Fine Art* / H. Hegel. – Oxford : Clarendon Press, 1975. – Vol. 1. – P. 61.

² Ibid. – P. 62.

³ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека.

індивіда, адже знищує його індивідуальність, підпорядковуючи загальній волі. Природна і раціонально-моральна держава суперечать одна одній, але їх однаково поєднує панування над індивідом. «Динамічна держава, – стверджує Ф. Шиллер, – лиш робить можливим суспільство, покоряючи природу природою ж, а етична робить його морально необхідним, підкоряючи волю загальній волі»¹. Посередині ж між цими крайнощами існує третій тип держави, в якому свобода єдино можлива. Це – естетична держава. У ній природний і моральний примус гармонійно поєднані, так що індивід не втрачає свого «Я» і водночас солідарний з іншими індивідами в єдиній спільноті. Лише в такій державі можливе гасло Французької революції «Свобода, Рівність, Братерство». Ані свобода не поглинає рівності, ані рівність не знищує свободи, й вони разом поєднуються в братерстві.

Концепція естетичної держави передбачає те, що її метафорою виступає мистецький твір. Красу мистецтва утворює різноманіття та єдність його складових частин – кольорів, нот, архітектурних елементів тощо. Ні хаос, ні одноманітність не можуть бути красивими. Те саме стосується й держави, в якій у ролі фарб чи нот виступають індивіди. Свобода неможлива ні в стані анархії й війни «всіх проти всіх», ні в задушливій тоталітарній рівності. Її передумовою визначально є дотримання естетичного принципу «єдності в різноманітті».

Утім в політико-естетичній концепції Ф. Шиллера є ще один принциповий момент: не лише політична спільнота конститується за принципами мистецтва, але й мистецтво постає символом суспільної єдності. Як ми попередньо визначили, однією з ключових проблем, яку мала вирішити концепція «естетичної держави», була проблема відчуження і суспільної роз'єднаності. Індустріалізація з її принципом вузької спеціалізації праці призводить до того, що «в сучасному суспільстві є не просто окремі особи, а цілі класи людей, в яких розвинута тільки одна сторона їх здібностей, а інша нагадує захирілу рослину та виявляється тільки в натяках»². У такому суспільстві індивід втрачає цілісність й потрапляє під владу однієї з двох можливих форм примусу. «Але хіба призначення людини полягає в тому, щоб заради певної цілі знехтувати собою?», – запитує мислитель. Й одразу відповідає: «У нашій владі є те, щоб за допомогою мистецтва відновити цілісність цієї приниженої нашої природи»³. Зробити це може лише краса, адже «усі інші форми уявлення розділяють суспільство. Тільки спілкування в красі об'єднує людей, відносячись до того, що спільне для

¹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека.

² Там же.

³ Там же.

всіх»¹. Її солідаризуюча роль пов'язана з тим, що вона є втіленням суспільно універсального, того, що спільне для всіх людей. «Щоб досягнути поняття краси, – пише Ф. Шиллер, – потрібно звернутися до поняття людяності, а так як досвід показує нам лиш окремі стани окремих людей, але ніколи не показує людства в цілому, то ми повинні знайти безумовне – те, що перебуває в усіх цих індивідуальних виявах його буття»². Естетичне відчуття здатне «волю окремого народу пропустити крізь волю окремої особи»³ і в такий спосіб відновити тотальність суспільства, у якій діалектична антиномія «Я» і «не-Я» узгоджується в царстві істинної свободи. Виникає, отже, замкнутий контур: мистецтво породжує єдність у людській душі та робить людину гармонійною частиною суспільного цілого, символом якого, своєю чергою, є мистецтво. На думку Ю. Габермаса, Ф. Шиллер вивів на порядок денний «комунікативну, суспільну силу мистецтва». Естетизація життєвого світу легітимна для нього в тому сенсі, що мистецтво діє «як каталізатор, як форма спілкування, як медіум, у якому фрагменти і моменти життя, що відкололися, знову з'єднуються в природну тотальність, вільну від примусу»⁴. Ф. Шиллер, на думку Ю. Габермаса, не стільки «естетизує соціальні відносини», скільки «революціонує відносини взаєморозуміння»⁵.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що політико-естетична концепція Ф. Шиллера окреслює синкретизм політичної і мистецької сфер. Єдність політичної спільноти має естетичний зміст, а мистецтво конститує її в суспільному житті. Втім їй бракує опосередковуючої ланки, яка обумовлювала б те, які саме форму і зміст одержує цей політико-мистецький зв'язок. Відповідь на це запитання, на наш погляд, подає неоромантична філософія історії О. Шпенглера.

1.3. «Форма культури» і «хаос цивілізації»: політика і мистецтво в історіософії Освальда Шпенглера

Історіософська концепція О. Шпенглера привертає до себе увагу вже понад століття. І сьогодні тривають дискусії, чи рухається західний світ до своїх неминучих «сутінків», як це прирікав мислитель. За О. Шпенглером, не існує універсальної логіки людської історії – «західно-універсальної», звісно, що її так безапеляційно відстоювали мислителі Просвітництва, позитивізму

¹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М. : Весь мир, 2003. – С. 35.

⁵ Там же. – С. 34.

та марксизму, – а є калейдоскоп історії людських культур, які поперемінно «розквітають» і «в'януть», немов квіти в полі. «Замість безрадінної картини лінійної всесвітньої історії, яку можна підтримувати, лише закривши очі на велетенську купу фактів, – писав О. Шпенглер, – я бачу справжній спектакль багатьох культур, які з первісною силою розквітають з лона материнського ландшафту. Як і рослини і тварини, вони належать до живої природи Гете, а не мертвої природи Ньютона»¹. Західна культура в цьому калейдоскопі не є унікальною. Вона відрізняється від решти лише «силою своєї експансивної енергії»² і проходить однакові з ними стадії народження, розквіту і занепаду. В основі кожної культури – її неповторна «душа». «Душа» зводить усе багатоманіття форм культури до єдиного лейтмотиву та втілює її сутність, наче хода, жести і міміка людини по-своєму передають її унікальний характер.

Ідеї О. Шпенглера продовжують традицію романтичної реакції на просвітницький раціоналізм та роблять його виразним представником романтичного світобачення. Одразу кілька аспектів його ідей дозволяють вбачати в ньому послідовника романтичної традиції. По-перше, це романтично-гегелівське трактування соціокультурного буття як цілісного «гешталту», замість розрізнення суверенних індивідів, яке відстоював І. Кант та ліберальні мислителі. По-друге, це протилежна установка на його розгляд у множинності проявів, на противагу уніфікуючому дискурсу Просвітництва. По-третє, це органічний підхід до осмислення людських спільнот як живих організмів, що ростуть і розвиваються в часі. По-четверте, це їх шопенгауерівсько-ніцшеанська інтерпретація з погляду іманентного життєвого принципу.

Згідно з романтично-гегелівським, органічним підходом (що також був перейнятий марксизмом), суб'єктом історії є не індивіди, а об'єктивна тотальність – абсолютної ідеї, класу чи культури, яка об'єктивно розвивається в часі. Індивіди у своїй діяльності лише втілюють залізну логіку цієї історичної необхідності. «Висока культура, – писав О. Шпенглер, – це свідомість одного колосального організму, який не лише звичаї, міфи, техніку та мистецтво, але й народи та класи, які він інкорпорує, робить носіями узагальненої знакової мови та суб'єктами єдиної історії»³. У стосунку до політики та мистецтва цей принцип має важливе значення, адже з нього випливає не лише підхід до мистецтва як естетичного опредметнення об'єктивної ідеї (В. Беньямін, розвиваючи цей підхід, назве його «ауратичним»), але й те, що ця ідея лежить в основі політичного порядку, який за своєю природою

¹ Шпенглер О. Закат Європи / О. Шпенглер. – Новосибірськ : ВО «Наука», 1993. – С. 151.

² Там же.

³ Там же.

естетичний.

Тотальність ідеї, яка конститує цей зв'язок між політикою та мистецтвом, у вченні О. Шпенглера втілена в його концепції «душі» як збірного начала соціокультурного буття. «Душа» обумовлює метастилістику мистецтва, яка в різноманітті мистецьких творів дозволяє вбачати символи єдиної культурної реальності. Ця ж реальність детермінує і «політичні форми», які мислитель розглядає як цілісні «гешталти». Однаковий принцип «душі», покладений в основу політичних та мистецьких форм, зумовлює появу між ними символічного і морфологічного паралелізму: політична сфера постає як колективний мистецький твір, а мистецтво, своєю чергою, неначе персоніфікує політичне буття. Важливо наголосити, що мислитель конкретизує «душу» як «філософський символ розуміння простору». Оскільки організація простору – це спільна ознака і політики, і мистецтва, то, будучи поєднаними збірним началом «душі», політика упорядковує простір на мистецьких засадах, а мистецтво у своїх формах репрезентує політичне буття. Розглянемо цей паралелізм між ними докладніше.

«Душею» цивілізацій Стародавнього Єгипту, скажімо, за О. Шпенглером, була ідея «шляху», яка символізувала залізну владу необхідності, що в політиці опредметнювалась у деспотичних державах. «Життя єгиптянина, – писав мислитель, – було життям подорожнього; уся образна мова його культури слугує ілюстрацією цього єдиного мотиву. Його від самих початків свого існування прагнуло втілити мистецтво фараонів. Урочисто крокуюча попереду статуя, галереї пірамід-храмів IV династії, алеї сфінксів, цикли барельєфів на стінах храмів, – все це символи, що втілюють залізну необхідність єгипетської долі, застиглу в граніті та діориті»¹. У політичній сфері втіленням цього принципу стала деспотична держава, чії закони такі ж непорушні і невблаганні, як і закони природи. Її естетичним інобуттям, своєю чергою, була пірамідальна форма царських гробниць, що метафорично уособлювала політичну ієрархію з фараоном на чолі й народом біля підніжжя.

В античній душі, яку мислитель називав аполлонівською, ключовим було те, що «зовнішній світ – космос – мислився як гармонійний порядок усіх правильно оформлених та наочно доступних окремих предметів»². На його думку, «давній грек постійно відчував глибокий метафізичний страх перед розчиненням чуттєво доступного в нескінченності; ним античний мислитель оточив себе як замковим муром, за яким приховується щось жахливе, якийсь зрив в первинну глибину штучно створеного і утвердже-

¹ Шпенглер О. Закат Европы. – С. 242.

² Там же. – С. 84.

ного космосу»¹. Прикладами «аполлонівського» світобачення стала не лише антична скульптура з її ідеальними пропорціями людського тіла, але й античний поліс – пластичне політичне «тіло». «Держава, – стверджує філософ, – була елементом архітектури. Її форми – форми того, що сталося, збулося – свідчать про основний символ будь-якої культури. Античний поліс – це корелят доричного храму, це суто евклідове тіло»².

«Душа» західноєвропейської цивілізації, яку О. Шпенглер називав «фаустівською», – діаметрально протилежна до аполлонівської. В її основу вчений покладав принцип руху, пориву, безнастанного розвитку, що відкриває й одразу ж трансцендує щоразу нові обрії. Колоніальна експансія західноєвропейських держав, торгівля та конкіста, розвиток науки і техніки, доктрини макіавеллізму та ніцшеанства, – усе це прояви фаустівської «душі», які корелюють з готичними храмами, що прагнуть неначе вийти за межі усталених форм, динамічною західноєвропейською музикою та відомою лише в західному живописі перспективою. «Воля до влади», – пише О. Шпенглер, – використовуючи велику формулу Ніцше, – з часів ранньої готики, соборів і хрестових походів, навіть з часів войовничих вікінгів і готів знаменує діяльність душі в її відношенні до свого світу. Це – “динаміка”. В аполлонівській чуттєвості дух слугує оку, у фаустівській – дух долає око»³.

Отож, властивий романтичній традиції гештальт-підхід у вченні О. Шпенглера зумовлює морфологічну спорідненість політики і мистецтва. Політичне буття у цій концепції постає наче мистецький твір, а мистецтво містить символічну референцію до політичного світу. Аналогічну тезу доводив і Ф. Шиллер, але О. Шпенглер пішов далі абстрактного обґрунтування зв'язку між ними і конкретизував його в рамках культурно-історичних типів – аполлонівського, фаустівського тощо.

Перед О. Шпенглером, як і перед Ф. Шиллером, постала проблема відношення політико-мистецького синтезу до реальних умов буття, яке в епоху індустріалізації почало втрачати культурну і світоглядну цілісність. Протиставлення культури і цивілізації як стадій росту і занепаду, динаміки і статичності займає одне з ключових місць у його філософії історії. На цивілізаційній стадії, що неминує настає за культурною, відбувається технізація, урбанізація і масифікація суспільства, споживацьке ставлення до життя домінує над високими ідеалами. Мистецтво відходить від складних колізій людського буття і перетворюється на засіб розважання й епатування мас. А в політиці домінує лібералізм і демократія, які заміняють колишню владу Ідеї й аристократії владою грошей, маси і посередностей. Індивідуальну

¹ Шпенглер О. Закат Європы. – С. 86.

² Там же. – С. 242.

³ Там же. – С. 116.

свободу, що стала найбільшим надбанням лібералізму і доктрини прав індивіда, мислитель трактує негативно. Свобода – це, насамперед, артикуляція окремішності індивіда, яка руйнує цілісний, органічний характер культури, у який він «вписаний» як її невід’ємний елемент. А це призводить до формування омертвілого, механічного світу, який віщує близьку смерть культури. На стадії цивілізації хаос панує замість форми й настає вичерпання усіх творчих і духовних потенцій культури.

У цьому контексті О. Шпенглер висуває нову парадигму естетизованої політики, покликану утвердити глибші сили Ідеї, влади й інстинкту на місці грошей, маси і споживацтва. Як пише американський історик-ревізіоніст К. Стімлі, «демократія та лібералізм, про які Шпенглер не написав жодного схвального слова, принесли з собою тріумф грошей над глибшими силами крові й інстинкту. Мета політики була чіткою: подолати цей стан хаосу і декадентства, безцільних виборів, корисливих партій і паралізованих парламентів. Політика вимагає лідерства, заснованого на життєвій енергії, яка сліпа і космічна, прагне влади і престижу, укорінена в землі і здійснюється елітою “вищих людей”, які приймають великі рішення перед лицем непевної долі»¹. Тут неважко простежити вплив фашистських ідей. Як палкий німецький націоналіст, О. Шпенглер привітав прихід нацистів до влади. Йому імпонувало антилібералізм А. Гітлера, хоча він і не поділяв його зв’язного антисемітизму. Поряд з Ю. Еволюю, А. Меллером ван дер Бруком, Е. Юнгером, Ш. Георге та К. Шміттом він належить до ключових представників концепції «консервативної революції». Одним із завдань цієї революції мав стати симбіоз політики і мистецтва. За висловом К. Стімлі, він полягає у «здатності творити форми» і має на меті утвердити колишню культурно-світоглядну цілісність на місці ліберально-технізованого «хаосу». Ідеться про революційне завдання знову зібрати суспільство, розшароване демократією і плюралізмом, в єдине політико-естетичне «тіло», яким воно було на стадії культури. «Нацистська мрія про єдність, – пише Р. Конігсберг, – була вкорінена у фантазії про націю як про гігантське людське тіло, плоть і кров якого становить німецький народ»². Цей процес повинен супроводжуватись політизацією мистецтва, поставленого на службу національному єднанню. Тією мірою, як витoki цих ідей можна простежити ще в Ф. Шиллера, вони становлять важливу частину право-консервативної критики капіталізму, яку нацисти з їх принципом «ein Reich, ein Volk, ein Führer» та мистецтвом так званого «романтичного реалізму» довели до крайнощів і витлумачили у дуже брутальному стилі.

¹ Stimely K. Oswald Spengler: An Introduction to his Life and Ideas / K. Stimely // The Journal of Historical Review. – 1998. – № 2. – P. 2.

² Koenigberg R. Nazism As Bodily Fantasy / R. Koenigberg [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.libraryofsocialscience.com/essays/koenigsberg-nazism/index.html>

1.4. Революційна діалектика політики і мистецтва у вченні Карла Маркса та Фрідріха Енгельса

«Терористичною диктатурою найреакційніших елементів фінансового капіталу» називали фашизм діячі комуністичного руху¹. Більшість людей вважає комунізм непримиренним ворогом фашизму, а фашизм – комунізму. Люто ненавиділи один одного і самі послідовники цих ідеологій. Однак з філософії відомо, що крайнощі часто зближуються, а про те, що між правою і лівою ідеологією багато спільного, писали чи не від початку їх існування. Для нас важливо те, що комуністичний дискурс породив дуже схожий на фашистський погляд на співвідношення політики і мистецтва. Обидві ідеології обґрунтовують цілісну політико-естетичну сферу, яку протиставляють ліберально-капіталістичному «хаосу». Обидві прагнуть революційно змінити світ і розглядають мистецтво як складову частину боротьби за свої революційні ідеали. Зрештою, обидві схиляються до політико-мистецького паралелізму «естетичної держави», в якому ці сфери постають немов *alter ego* одне одного. Основи цього погляду в лівій філософській традиції заклали її засновники – К. Маркс та Ф. Енгельс.

У науковій літературі усталився погляд на фашизм та особливо його підвид, нацизм, як наслідок радикалізації окремих ідей та елементів романтичної традиції. Набагато менше пишуть про вплив ідей романтизму на вчення К. Маркса й Ф. Енгельса. У відомій статті В. Леніна «Три джерела і три складові частини марксизму» «вождь світового пролетаріату» не назвав його серед історичних коренів марксизму². Окремі дослідники, втім, дотримуються думки, що існує спільна основа та органічна спадкоємність між романтизмом і марксизмом. Французький соціолог М. Льові визначає романтизм як «фундаментальну критику квантифікації життя, тобто суцільного домінування у ньому кількісних, мінових вартостей, холодно-го розрахунку ціни і прибутку та законів ринку над цілісною соціальною тканиною»³. На його думку, романтики першими підняли прапор критики капіталізму, який згодом перейняв К. Маркс. З пришествям капіталізму настав «занепад усіх якісних цінностей – соціальних, релігійних, етичних, культурних та естетичних, – розчинення усіх якісних людських зв'язків, смерть уяви та романтики, монотонна стандартизація життя, суто утилітар-

¹ Beetham D. *Marxists in Face of Fascism* / D. Beetham. – Manchester : Manchester University Press, 1983. – P. 22.

² Історичними джерелами марксизму, за В. Леніним, є німецька класична філософія, англійська політична економія та французький утопічний соціалізм.

³ Löwy M. *Marxism and Revolutionary Romanticism* / M. Löwy // *TELOS (Critical Theory of the Contemporary)*. – 1981. – № 49. – P. 83–95.

не ставлення людей один до одного, яке ґрунтується виключно на холодному розрахунку»¹. І якщо сутнісна риса романтизму – ностальгія за цілісністю і гармонією докапіталістичних спільнот, а його критика капіталізму мала, передусім, культурний, ідеалістичний і часто утопічно-мрійницький характер, то засновники марксизму пішли далі і створили матеріалістичну філософію історії, у якій тотальність докапіталістичного суспільства діалектично поєднується з індустріальним типом виробництва і постає як революційний ідеал нового комуністичного суспільства.

На зв'язку марксизму і романтизму акцентує й англійський вчений Д. Прістланд. «Невідповідність між принципами Просвітництва з його визнанням розуму, порядку і науки, – пише він, – і принципами романтизму з його зневажливим ставленням до рутини і пристрастю до героїчної боротьби заважала К. Марксу в його роздумах, адже його особистості були більше властиві риси блискучого генія романтизму, ніж земної вольтерівської людини науки»². Марксистську та романтичну традиції споріднюють діалектика протиріч, зокрема романтична колізія між людиною та світом, що через діалектику німецької ідеалістичної філософії трансформувалась у концепцію класової боротьби, установка на революційне перетворення світу, прагнення відновити тотальність буття та спільна зневага до ліберальних прав як буржуазної буденності. Аналізуючи зв'язок марксизму і романтизму, британський історик-марксист Дж. Вебер вважає, що в тому, аби дві традиції повністю зійшлись до купи, «щось втрачено»: «Що саме, важко сказати, адже ми самі у програші»³.

Ми зупинилися на зв'язку марксизму і романтизму, адже зв'язок політики і мистецтва у вченні К. Маркса й Ф. Енгельса не йде за рамки романтичної традиції і, вважаємо, зумовлений передусім нею. У цьому контексті потрібно звернути увагу на класифікацію типів романтизму, яку пропонує М. Льові. Вчений виокремлює⁴:

1. *Орієнтований на минуле або «ретроградний» романтизм*, представники якого пропонують відновити той суспільно-політичний лад, який існував в епоху Середньовіччя, перед Реформацією та буржуазним суспільством.
2. *Консервативний романтизм*, чиї адепти прагнули відновити порядок, що існував напередодні Французької революції.

¹ Löwy M. Marxism and Revolutionary Romanticism.

² Priestland D. The Red Flag: A History of Communism / D. Priestland. – New York : Grove Press, 2009. – P. 24.

³ Weber J. E. P. Thompson's Romantic Marxism [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.jacobinmag.com/2015/07/making-english-working-class-luddites-romanticism/>.

⁴ Löwy M. Marxism and Revolutionary Romanticism.

3. «Розчарований» романтизм, послідовники якого хоч і були непримиренними до капіталізму і буржуазного суспільства, однак визнавали, що повернутись у минуле неможливо.
4. «Революційний» романтизм, послідовники якого відкидали і повернення в минуле, і примирення з капіталістичною сучасністю, шукаючи нового розв'язання в майбутньому.

Марксизм найближчий до революційного романтизму, однак усі його типи (окрім хіба «розчарованого») вибудовували однакову історичну схему: «докапіталістична гармонія – її втрата в капіталістичній сучасності – установка на відновлення гармонії в майбутньому». Саме в межах цієї схеми, на наш погляд, полягає марксистська логіка політико-мистецького зв'язку.

Перш ніж аналізувати цей зв'язок, наголосимо, що доробок засновників марксизму про мистецтво украй розрізнений і фрагментований. Якщо не брати до уваги численних висловлювань К. Маркса й Ф. Енгельса про конкретних митців і їхні твори, то в їх широкій філософській спадщині теоретичним роздумам про мистецтво присвячено загалом кілька абзаців, які слугують хіба вказівниками для тих, хто прагне вибудувати з них цілісну систему. Розгляд зв'язку політики і мистецтва у вченні К. Маркса й Ф. Енгельса – це завжди реконструкція, яка слугує певним дослідницьким цілям і не позбавлена суб'єктивізму. Спробуємо здійснити таку реконструкцію.

Більшість дослідників погоджується, що з-поміж усіх роздумів К. Маркса про мистецтво найважливіше значення має уривок з праці «Основи критики політичної економії»:

«Що стосується мистецтва, відомо, що деякі періоди його розквіту аж ніяк не відповідають загальному розвитку суспільства, а отже, і розвитку його матеріальної основи, що становить скелет його організації. Наприклад, греки, в порівнянні із сучасними народами, або також Шекспір. Щодо деяких форм мистецтва, наприклад епосу, навіть визнано, що вони у своїй класичній формі ніколи не можуть бути створені, як тільки почалося художнє виробництво; що, отже, відомо, що значні форми мистецтва можливі тільки на низькому ступені його розвитку. Якщо це має місце стосовно відносин різних видів мистецтва між собою, то не менше вражає і те, що ця обставина має місце і щодо відносин усієї сфери мистецтва до всього суспільного розвитку. Складність полягає лише в загальному формулюванні цих протиріч. Варто лише визначити їх специфіку, і вони вже пояснені»¹.

¹ Marx K. Foundations of the Critique of Political Economy [Electronic resource] / K. Marx // Marxist Internet Archive. – Mode of access : <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/grundrisse.pdf>.

Далі К. Маркс формулює проблему, яка полягає в тому, що твори мистецтва минулих епох, зокрема давньогрецьке мистецтво, продовжують бути джерелом естетичної насолоди в суспільно-економічних умовах, які еволюціонували далеко за межі тих, в яких вони були створені.

«Складність полягає не в тому, щоб зрозуміти, що давньогрецьке мистецтво прив'язане до певних етапів розвитку суспільства. Складність полягає в тому, що воно і надалі є джерелом естетичного задоволення для нас і, так би мовити, нормою і недосяжним ідеалом»¹.

Ці роздуми К. Маркса про мистецтво, на перший погляд, контрастують з лейтмотивом його вчення, оскільки мистецтво розвивається не паралельно, а всупереч загальній логіці людського прогресу: давньогрецьке мистецтво, яке для людей капіталістичної епохи є «нормою і недосяжним ідеалом», було створене на низькому ступені розвитку засобів виробництва і суспільних відносин. Однак протиріччя тут немає, а ця нерозвиненість саме їй мала ключове значення для появи на світ шедеврів античної класики. Адже нерозвиненість суспільних відносин означала і відсутність властивих їм антагонізмів і суперечностей. На цьому «дитячому» етапі розвитку суспільства людина ще перебувала в первісній гармонії зі собою, а досягнення давньогрецької класики свідчать про її ще поки невідчужені і повністю розкриті творчі сили.

Визнання К. Марксом античного мистецтва як недоступного для сучасників ідеалу резонує з ідеями Г. Гегеля, який писав про регрес в його історичній еволюції, і насамперед з романтичною концепцією «наївного» і «сентиментального» мистецтва Ф. Шиллера. Ф. Шиллер називав античне мистецтво «наївним» у тому сенсі, що воно висловлювало «безпосередній емоційний відгук індивіда до природи, коли природа постає як існування речей самих по собі згідно з їхніми власними незмінними законами»². У «сентиментальному» мистецтві своїх сучасників Ф. Шиллер вбачав «відчуття власного відокремлення від природи й усвідомлення того, що самодостатні природні сутності є тим, чим ми колись були»³. Подібно до Ф. Шиллера, К. Маркс трактує античне мистецтво як вираження гармонії і цілісності людського духу, ще не розтерзаного утилітарним, механічним соціумом.

Починаючи з цього «дитячого» етапу, актуалізується процес невпинної організації і технізації соціуму. Удосконалення засобів виробництва,

¹ Marx K. Foundations of the Critique of Political Economy [Electronic resource] / K. Marx // Marxist Internet Archive. – Mode of access : <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/grundrisse.pdf>.

² Schiller F. On Naïve and Sentimental Poetry [Electronic resource] / F. Schiller. – Mode of access : https://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-1.html.

³ Ibid.

спеціалізація праці і суспільної організації, за К. Марксом та Ф. Енгельсом, супроводжують дедалі жорсткіші форми експлуатації, соціальні конфлікти й антагонізми. Людство створює щораз досконаліші засоби панування над природою, але стає при цьому заручником породженого ним же соціально-механічного «голема», який визискує та експлуатує людину, перетворює її на засіб досягнення чужих, зовнішніх її цілей. На зміну мистецтва як спонтанного саморозкриття творчих сил приходять «мистецьке виробництво», яке таке ж спеціалізоване, як і будь-яка інша професійна діяльність. Воно слугує, передусім, цілям експлуатації, укоріненій у суперечностях економічного «базису», і неодмінно деградує.

Таку роль мистецтва К. Маркс вбачав уже в середньовічному феодализмі, який, якщо порівняти з античним рабовласницьким суспільством, є вищою соціально-економічною формацією. У замітках до статті «Про релігійне мистецтво» (1842) (не збереглася) К. Маркс виступив як противник Г. Гегеля, що розглядав релігію і мистецтво як паралельні форми людської свідомості. Натомість, порівнюючи з високими ідеалами античної класики, релігійне мистецтво Середньовіччя, на його думку, є безумовним регресом. Людські образи в ньому постають як символи надприродних сил та поневолюють людину системою ідей, які слугують владі експлуататорів – феодалів і духовенства. Ця роль мистецтва, очевидно, суперечить його первинній суті як незацікавленому саморозкриттю людської природи¹. Відношення мистецтва до релігії у цьому контексті К. Маркс означив терміном «фетишизм». Під «фетишизмом» тут він розуміє використання зображень людей як фіктивних божеств усупереч їх справжньому призначенню. У пізніших працях К. Маркс уже вживав цей термін, передусім, в економічному сенсі для характеристики товаризації продуктів людської праці, яка суперечить їх істинній меті – задоволенню людських потреб.

Ці роздуми К. Маркса про мистецтво слугують камертоном до концепту «ідеології» – одного з ключових понять марксизму. У праці «Німецька ідеологія», написаній спільно з Ф. Енгельсом, ідеологія – це культурна і світоглядна «надбудова» суспільства, яка обумовлена суперечностями його економічного «базису». Феномени культури в ній здаються автономними та самодостатніми, але насправді вони спрямовані на виправдання класової нерівності. К. Маркс та Ф. Енгельс характеризують «ідеологію» як «камеру-обскуру», яка дає перевернене зображення реальності. Соціальна

¹ Німецький історик О. Веркмейтсер вважає, що думки К. Маркса про суть «чистого» мистецтва близькі до поглядів І. Канта. «Розуміння К. Марксом мистецтва як позбавленого будь-яких соціальних функцій, – пише О. Веркмейстер, – як об'єкт споглядання та насолоди, мабуть, стоїть в одному ряду з концепцією незацікавленого естетичного досвіду І. Канта» (Werckmeister O. Marx on Ideology and Art / O. Werckmeister // New Literary History. – 1973. – № 3. – P. 501–519).

реальність постає в ній у химерному та викривленому світлі, а явища культурного і духовного життя, зокрема «мораль, релігія та метафізика»¹, у ній є «пам'ятником» відчуженим та об'єктивованим силам людини, які поневолюють її. До цієї когорти засновники марксизму відносили і «мистецтво». Приклад з релігійним мистецтвом Середньовіччя досить вичерпно розкриває марксистський погляд на призначення і функції мистецтва в класовому суспільстві. Революція і встановлення комуністичного ладу, отже, мали б ліквідувати мистецтво, як і, наприклад, такий основоположний елемент «ідеології», як релігія. І хоча найрадикальніші ліві зробили саме такий висновок і масово знищували «класово вороже» мистецтво в революціях і переворотях ХХ ст. (чи не найбільш промовистий приклад – китайська «культурна революція»), відношення мистецтва до «надбудови» насправді складніше. Будучи частиною «надбудови», воно, як показує приклад з мистецтвом давніх греків, водночас автономне від неї. Про це свідчить не лише те, що навіть ідеологічне мистецтво може бути джерелом естетичного задоволення (саме це, за словами К. Маркса, становить особливу «складність» у розумінні його природи), але й те, що сама праця у своїй первісній суті, вільній від класових обмежень, має творчий характер. Ще докапіталістичне ремесло, пов'язане з креативністю та уявою, було зовсім іншим видом праці, ніж важка, монотонна робота біля станка. «Естетичну» природу праці, її спорідненість з «вільною грою» психічних і фізичних сил людини, знищує її поділ і специфікація, тобто потреба відповідати жорстким суспільним вимогам, які, надто в капіталістичному суспільстві, перетворюють її на рутинну, автоматизовану діяльність. Зазначимо, що позиція засновників марксизму, згідно з якою мистецтво є частиною «надбудови» і водночас автономне від неї, становитиме один з ключових моментів неомарксистських концепцій, зокрема ідей А. Грамші, Г. Лукача, В. Беньяміна, Т. Адорно та інших і відкриває широкий простір для аналізу політико-мистецької взаємодії. Адже така інтерпретація дозволяє трактувати мистецтво і як механізм класового панування, і одночасно як засіб його критики та навіть важливий інструмент революційних змін.

Експлуатація, що з прогресом матеріального виробництва набирає дедалі жорсткіших форм, за К. Марксом та Ф. Енгельсом, досягає апогею при капіталізмі – найдовершенішій (за винятком утопічного комунізму) і водночас найбільш антагоністичній суспільно-економічній формації. Капіталізм, підсилений індустріалізацією ХІХ ст., робить нагромадження капіталу єдиною метою існування людини і суспільства. В індустріальній капіталістичній економіці з її неймовірно складним розподілом праці,

¹ Маркс К. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1955. – Т. 2. – С. 25.

редукованої до автоматичних, повторюваних дій, людина стає додатком машини, а буржуазний клас, який володіє засобами виробництва, нещадно її експлуатує. Відбувається процес відчуження, потрійний за своєю природою: 1) відчуження від робітника продукту його праці, використовувати чи продавати який вирішує фабрикант; 2) відчуження від людини її фізичних і духовних сил, оскільки рутинний процес машинного виробництва потребує бездушних «людей-автоматів», а конкуренція між виробниками зумовлює немилосердне визискування робітників; 3) відчуження від людини її власної суті внаслідок спрямування усього людського потенціалу на службу капіталістичному прибутку. К. Маркс характеризує процес капіталістичної експлуатації так:

«У древніх ми не знаходимо жодного дослідження про те, яка форма власності найпродуктивніша. Натомість їх завжди цікавить те, яка форма власності забезпечує державі найкращих громадян. Тому древній погляд, згідно з яким людина, наскільки б вона не була обмежена в національному, релігійному чи політичному плані, все-таки здається чимось гуманнішим, ніж сучасний світ, в якому виробництво – це мета людини, а багатство – це мета виробництва. В буржуазній економіці – і в ту епоху виробництва, якій вона відповідає, – це повне виявлення внутрішньої сутності людини постає як цілковите спустошення, цей універсальний процес уречевлення як цілковите відчуження, а повалення всіх односторонніх цілей як принесення самоцілі в жертву певній цілковито зовнішній цілі»¹.

Наскільки капіталістичний «базис» ворожий усім формам духовного буття людини, настільки він ворожий мистецтву. Наскільки недорозвинені суспільні відносини в античних містах-державах породили високе і вічне мистецтво, настільки складна економічна організація при капіталізмі, за висловлюванням К. Маркса, «ворожа до мистецтва і поезії»². Це не означає, що мистецтво і поезія в капіталістичному суспільстві неможливі, а свідчить радше про те, що експлуаторська суть капіталізму суперечить високим ідеалам, які лежать в основі істинного мистецтва. Капіталістична індустріальна економіка породжує урбанізовані популяції атомізованих індивідів, які тяжко працюють за мізерний гріш і не мають ні часу, ні грошей, щоб сприймати високе мистецтво. Місце мистецтва займає «мистецьке виробництво», яке заповнює вільні від праці години примітивними розвагами і надає робітникам певний перепочинок, щоб вони могли і надалі

¹ Маркс К. Критика политической экономии (черновой набросок 1857–1858 годов) / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1969. – Т. 46. – С. 275.

² Маркс К. Теория прибавочной стоимости : в 3 т. / К. Маркс. – М. : Госполитиздат, 1954. – Т. 1. – С. 261.

накопичувати капітал для своїх фабрикантів. Таке «мистецтво» спрямоване на задоволення усереднених смаків, які диктують його форму і зміст, і, як будь-яка частина капіталістичного виробництва, має насамперед приносити прибуток. Позаду залишилися часи, коли Джон Мільтон міг один за одним нанизувати безсмертні рядки свого «Втраченого раю» і проводити безсонні ночі в болісних роздумах і очікуванні натхнення. При капіталізмі світ заповнило бульварне читиво, попса і кітч.

Критикуючи капіталізм, К. Маркс та Ф. Енгельс водночас розглядали його як необхідний етап, який людству належало пройти від первісної гармонії через відчуження, антагонізми й експлуатацію до нової гармонії та всезагальної свободи – комунізму. Зберігаючи всі досягнення індустріальної цивілізації, але ліквідовуючи приватну власність і, як наслідок, класову нерівність, комуністична формація поєднує модерний прогрес і технології з гармонією та цілісністю домодерних епох. Ця історична діалектика має важливі естетичні наслідки, які наближають нас до ще одного роздуму К. Маркса й Ф. Енгельса про мистецтво:

«Рафаель, як і будь-який інший художник, був обумовлений досягнутими до нього технічними успіхами в мистецтві, організацією суспільства і поділом праці в його місцевості і, нарешті, поділом праці в усіх країнах, з якими його місцевість перебувала у відносинах. Те, чи вдасться такому індивідові, як Рафаель розвинути свій таланти, цілковито залежить від попиту, який, своєю чергою, залежить від поділу праці та породженого ним освітнього рівня людей. ...Виняткова концентрація художнього таланту в окремих індивідах та його придушення в широкого загалу є наслідком поділу праці. ...При комуністичній організації суспільства відпадає місцева та національна обумовленість художника, що цілком впливає з поділу праці. ...У комуністичному суспільстві не буде художників, а будуть лише люди, які серед інших видів своєї діяльності ще й малюють»¹.

Завдання революції – перевернути відносини «людина – виробництво»: людина має бути метою виробництва, а не навпаки. Розподіл праці, який досягнув свого апогею під час індустріалізації, призвів до відчуження та «автоматизації» індивіда. Однак саме він дав змогу виготовляти продукцію в достатній кількості, щоб задовольнити різноманітні потреби суспільства. Слугуючи потребам людини, специфікація виробництва в комуністичному суспільстві дозволяє втілити знаменитий принцип «від кожного за його здібностями, кожному за його потребами». Це дозволяє звільнити художника, скульптора, композитора чи літератора від залежності від чинників, які обмежують його творчість, як-от пошук замовників, пристосування

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Немецкая идеология. – С. 392.

до суспільних смаків, матеріальні труднощі тощо. Кожен, хто потенційно Рафаель, у комуністичному суспільстві зможе ним стати. Відокремивши мистецтво від виробництва та надавши митцям й усім членам суспільства вдосталь можливостей для розвитку своїх здібностей, комунізм поверне мистецтву той неутилітарний, ігровий, творчий характер, який становить його первісну суть.

На думку О. Веркмейстера, у цих роздумах К. Маркса й Ф. Енгельса є недвозначна паралель з концепцією «естетичного стану» Ф. Шиллера. Адже комунізм – це подолання відчуження і повернення до стану первісної гармонії людини зі собою і суспільством, який, на думку романтиків, характеризував життя давніх греків і їх «наївне» мистецтво. «Умови, в яких майже кожен може стати активним, як художник, однак ніхто не буде прив'язаний до самої по собі мистецької активності, – пише О. Веркмейстер, – нагадують той узагальнений естетичний стан, який, за Ф. Шиллером, повинен характеризувати життя звільненої людини, чия природа і свобода збігаються»¹.

Марксистська діалектика історичного розвитку споріднена з поглядами романтиків не лише з огляду на естетичну гармонію індивіда, але й також, на нашу думку, в сенсі політико-естетичної «форми». «Гармонія» – це, насамперед, естетичне поняття, яке позначає узгодженість елементів, тобто «форму». «Естетична держава» Ф. Шиллера конститується як політико-мистецька «форма», що в суспільному вимірі втілює естетичний принцип «єдності в різноманітті». Ця лінія мислення набула подальшої конкретизації в культурно-історичних «формах» О. Шпенглера («аполлонівській», «фаустівській» тощо), який розглядав державу як «корелят доричного храму», як «евклідове тіло». Аналогічний «морфологічний» підхід, що розглядає суспільство як естетичну «форму», можна простежити і в поглядах засновників марксизму. Розглядаючи відмінність між докапіталістичним суспільством, коли сили відчуження ще не розвинулися повною мірою, і капіталізмом, К. Маркс інтерпретує її в руслі романтичної традиції як відмінність між «формою» і «безформним хаосом», що наближає його до аналізу культури і цивілізації О. Шпенглера. «Древній світ, – стверджує К. Маркс, – більш піднесений, ніж сучасний, у всьому тому, в чому прагнуть знайти закінчений образ, закінчену форму і задалегідь визначене обмеження. Він дає задоволення з обмеженої точки зору, тоді як сучасний стан світу не дає задоволення; там же, де воно виступає як самозадоволення, воно вульгарне»². Мистецький відповідник «форми» цього древнього світу – передусім довершені образи античного мистецтва. Інтерпретуючи ці тези К. Маркса, польський філософ і

¹ Werckmeister O. Marx on Ideology and Art.

² Маркс К. Критика политической экономии (черновой набросок 1857–1858 годов). – С. 275

марксистський естетик С. Моравський проводить паралель між «експресією найвищих людських цінностей та повним самоствердженням людини» в мистецтві давніх греків і водночас – наголошуємо на цьому – його «здатністю естетично виражати цілісність суспільства»¹. Науковець тут робить застереження, що «ідеться про молодий і наївний народ, для якого саме мистецтво є найвищою формою самовираження»². «Гармонійним» він є тільки тому, що ще не виробив усього потенціалу свого розвитку, тож це твердження С. Моравського не суперечить вихідній позиції К. Маркса про невідповідність розвитку мистецтва і розвитку суспільства. Попри те, що ця теза є радше ймовірним висновком з його поглядів, аніж частиною його вчення, сама її наявність, на наш погляд, свідчить про те, що марксизм перебуває на одній дорозі з романтизмом до політико-мистецького синкретизму, в якому політична тотальність суспільства та образи мистецтва корелюють одне з одним як своє взаємне вираження.

На цьому співвідношення політики і мистецтва в поглядах К. Маркса та Ф. Енгельса не вичерпується. Висновки з фундаментального для марксизму розриву між мистецтвом та ідеологією, з якого випливає його критична і навіть революційна роль (це, як ми наголосили, становитиме інтегральне положення неомарксистських концепцій), зустрічаємо вже в самих засновників марксизму. Їхні твори рясніють аналізом того, як суперечності й колізії суспільства вплинули на творчість окремих митців та літераторів, зокрема Й.-В. Гете, Ф. Шиллера, О. де Бальзака та ін. Подвійна роль мистецтва полягає в тому, що воно може як спотворено відображати світ і в цьому сенсі ставати частиною «ідеології» і системи класового панування, так і проникати в суть класових відносин, розкриваючи їх суперечності та антагонізми. Таке мистецтво – реалізм, за словами Ф. Енгельса, «розкриває типові характери в типових ситуаціях»³ та імпліцитно містить в собі діалектику класових відносин, навіть якщо його автор усвідомлено стоїть на позиціях експлуататорів. У ньому важливий не стільки політичний зв'язок з певним класом, скільки естетичний вираз типових рис соціально-конфліктної реальності. Реалістичні твори О. де Бальзака, скажімо, містили критику роялістського режиму, хоча їхній автор був роялістом. Свідомість митця завжди зумовлена класово і завжди політизована, навіть якщо його творчість здається аполітичною. При цьому важливо те, що «проникнення в суть» становить водночас рису істинного мистецтва, яке має справжню естетичну

¹ Morawski S. The Aesthetic Views of Marx and Engels [Electronic resource] / S. Morawski. – Mode of access : https://monoskop.org/images/2/26/Morawski_Stefan_1970_The_Aesthetic_Views_of_Marx_and_Engels.pdf.

² Ibid.

³ Энгельс Ф. Письмо Маргарет Гаркнесс в Лондоне / Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1965. – Т. 37. – С. 35.

цінність. К. Маркс і Ф. Енгельс у цьому доходять висновку, що в класовому суспільстві справжнє мистецтво завжди тенденційне і завжди критичне до політичного ладу. «Батько трагедії Есхіл і батько комедії Арістофан, – писав Ф. Енгельс, – так само як і Данте та Сервантес, були яскраво вираженими тенденційними поетами, а основне достоїнство “Підступності і кохання” Шиллера полягає в тому, що це перша німецька політично-тенденційна драма. Сучасні російські і норвезькі письменники, які пишуть прекрасні романи, також цілковито тенденційні»¹.

Із цього можна зробити висновок, що в класовому суспільстві, а надто за капіталізму, мистецтво завжди політизоване. Його політизація може бути безпосередньою, коли воно ангажується в політичну боротьбу на боці правлячого чи пригнобленого класу, та опосередкованою, реалізуючись через вплив на свідомість митця класових антагонізмів. Своєю чергою, політика використовує мистецтво як знаряддя революційного перетворення світу або як інструмент збереження реакційного status quo. За словами радянського дослідника Б. Крилова, «марксистська естетика, як і все вчення Маркса й Енгельса, підпорядкована завданням боротьби за комуністичне перетворення суспільства»². Політика і мистецтво в марксизмі, по суті, є невід'ємними одне від одного.

Наостанок потрібно наголосити, що зараз Україна проходить важкий і часто болісний процес декомунізації. Прикметно, що нинішня декомунізація здійснюється насамперед в царині культури: падають з постаментів пам'ятники комуністичним вождям, міста та вулиці отримують нові або їм повертають історичні назви. Уже чверть століття в нашій країні немає ні планової економіки, ні апарату фізичного примусу. Тож те, що найживучішою в комуністичній спадщині виявилася саме «ідеологічна надбудова», а не «матеріальний базис», є ще одним несподіваним парадоксом, який впливає з практичного втілення марксизму. Досить часто можна почути, що В. Ленін, Й. Сталін, Мао Цзедун, Кім Ір Сен та інші вожді комуністичних режимів спотворили благородні ідеї К. Маркса і Ф. Енгельса. Справді, «від кожного за здібностями, кожному за потребами», ліквідація експлуатації та нерівності, солідарність та соціальна гармонія видаються благородними та шляхетними гаслами. Але глибокий аналіз засвідчує, то інакших наслідків, ніж ті, які були у ХХ ст., з ідей марксизму годі було й чекати. Осердям комуністичної ідеології є «діалектичний матеріалізм» – постулат, згідно з яким існує лише матерія, яка розвивається шляхом боротьби і конфліктів.

¹ Энгельс Ф. Письмо Минне Каутской в Вену / Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1964. – Т. 36. – С. 333.

² Krylov B. Marx and Engels On Literature and Art [Electronic resource] / B. Krylov. – Mode of access : <https://www.marxists.org/archive/marx/works/subject/art/preface.htm>.

Діалектичний матеріалізм заперечує духовність, моральні цінності та гуманізм. Як окрема людина, так і людство загалом є в ньому лише одним зі станів існування матерії, а отже – сировиною, статистикою, розхідним матеріалом. По-друге, фундаментальним постулатом комунізму є класова боротьба, яка виправдовує війну, насильство, геноцид. Щоб зійти на авансцену історії, «передовий» клас мусить знищити попередній, «віджилий» клас та утвердитися на його місці. Довершує людиноненависницьку сутність комунізму атеїзм. Проголосивши віру в Бога «опіумом для народу», комунізм сам став релігією, здатною виправдати будь-яке нище злодійство.

Історія показала, що «благородні» ідеї марксизму принесли людству протилежні наслідки. Замість обіцяного царства свободи – тоталітарний терор. Замість звільнення робітників – їх ще більше закріпачення. Замість подолання ідеології як викривленої свідомості – ідеологію, що стала найбільш всеохопною і брехливою за всі часи. Зрештою, замість високодуховного мистецтва, спорідненого з мистецтвом давніх греків, він породив комуністичних ідолів, схожих на язичницькі ідоли та кам'яні боввани з о. Пасхи.

Утім ставлення до марксизму як до ідеології не означає заперечення його значущості як філософської теорії, яка стала однією з найвпливовіших у сучасності, зокрема в західних країнах. Цей факт, а також те, що марксизм перейняв з романтизму та розвинув історичну діалектику політико-мистецької взаємодії, обумовлює те, що більшість імен, які ми розглядатимемо далі, належать до лівой філософської традиції. Саме в ній проблема взаємодії політики і мистецтва постає найбільш помітно та часто безпосередньо потрапляє у фокус філософського аналізу.

1.5. Політика і мистецтво в концепції «культурної гегемонії» Антоніо Грамші: від антиномії до симбіозу

Наприкінці XIX – на початку XX ст. теоретиків марксизму цікавило, передусім, питання, чому запізнюється обіцяна К. Марксом та Ф. Енгельсом пролетарська революція і що потрібно робити, щоб її наблизити. Найбільшою проблемою стала неготовність пролетаріату до революційної боротьби та часто небажання брати в ній участь. Діячка комуністичного руху Р. Люксембург основну провину поклала на сферу культури. У статті «Застій і прогрес в марксизмі» (1903) вона писала, що культура в капіталістичному суспільстві є продуктом буржуазії. Пролетаріат позбавлений можливості створити власну культуру, яка дала б йому змогу усвідомити своє пригноблене становище і повстати на боротьбу проти експлуататорів. Стало зрозуміло, що передумови революції потрібно шукати насамперед у

сфері «надбудови». З'явилась, отже, потреба у створенні революційної теорії культури у зв'язку із завданнями класової боротьби, а також в уточненні зв'язку між базисом і надбудовою, що містив би можливість активного, перетворювального впливу надбудови на базис. Таку теорію, у якій одне з ключових місць відведено зв'язку мистецтва і революції, створив італійський комуністичний діяч, засновник Комуністичної партії Італії А. Грамші. Його часто називають засновником неомарксизму, адже саме він змістив цю теорію з економічних питань, які були пріоритетними для К. Маркса та Ф. Енгельса, до аналізу культури й ширшої соціологічної проблематики. У листах до дружини Ю. Шухт та її сестри Т. Шухт, а також у широкій історично-соціологічній праці «Тюремні зошити» А. Грамші звертає увагу на взаємовідносини політики й мистецтва. Його погляди на ці питання були систематизовані та видані однойменним посмертним виданням.

А. Грамші відомий, передусім, своєю концепцією культурної гегемонії. Її суть полягає в тому, що влада має не лише матеріальні, але й ідейні передумови. Підстави влади правлячого класу полягають у тому, що він створює «Weltanschauung» (світогляд), який цементує суспільство і легітимізує класову нерівність. Революція неможлива, поки пролетаріат перебуватиме в полі чужого, нав'язаного йому «Weltanschauung». Політичній і соціально-економічній революції, за цією логікою, має передувати духовна революція, в якій «гегемоном» має стати пролетаріат. Суб'єктом революційних змін пролетаріат, своєю чергою, може стати лише тоді, коли скине ідеологічні і культурні кайдани, які на нього накинuli правлячі класи.

Якщо порівняти з ортодоксальним марксизмом, основна специфіка грамшіанства полягає у статусі надбудови. «З усіх теоретиків західного марксизму, – пише британський історик П. Андерсон, – А. Грамші найбільше сприймав дієвість культурної надбудови як політичну проблему, що має прямий стосунок до повалення чи збереження панівного в суспільстві порядку»¹. У вченні К. Маркса й Ф. Енгельса наявна деяка двозначність щодо зв'язку базису і надбудови. З одного боку, духовна надбудова є віддзеркаленням матеріально-виробничого базису, а з іншого – знамениті слова 11-ї тези про Фейєрбаха «філософи лише по-різному пояснювали світ, але питання полягає в тому, щоб його змінити» підкреслюють активний вплив надбудови на базис. Ця двозначність, на думку англійського історика П. Томаса, породила два «моменти» в західному марксизмі. Перший «момент», який він називає «альтјуссеріанським» (від імені засновника структуралістського марксизму Л. Альтјуссера), трактує марксизм як науку про об'єктивні системно-структурні закони розвитку суспільства, у якій роль суб'єктивного

¹ Андерсон П. Размышления о западном марксизме / П. Андерсон. – М. : Интер-Версо, 1991. – С. 89.

чинника зведена до мінімуму. Другий «момент» – «грамшіанський» – виходить з тези, що суб'єктивний чинник (роль партій, мас, класів, інтелігенції, окремих особистостей) відіграє в історії не меншу роль, ніж об'єктивні закони розвитку суспільства. Культура в цій концепції не менш важлива, ніж економіка. Саме крізь неї пролягає фронт класової боротьби, а революція неможлива без боротьби за культуру.

Аналізуючи передумови революції в Італії, А. Грамші дійшов висновку, що італійський пролетаріат – культурно відсталий і тому неспроможний самостійно усвідомити своє становище. Це відповідає інтересам буржуазії та клерикальних кіл, які зацікавлені у збереженні status quo. Змінити цю ситуацію і «пробудити» пролетаріат зобов'язана інтелігенція, зокрема творча, яка повинна стати каталізатором майбутньої революції. У цьому контексті А. Грамші розвиває свої думки щодо зв'язку політики і мистецтва.

Він продовжує тезу К. Маркса і Ф. Енгельса про те, що мистецтво має подвійний політичний статус та може слугувати і класу експлуататорів, і експлуатованих. Найважливіше завдання полягає в тому, щоб «перевернути» його класову орієнтацію та зробити його виразником інтересів не перших, а других. Це зумовлює, за словами Н. Рагозіна, «необхідність розробки теорії духовного виробництва, яка змогла б розкрити й обґрунтувати можливість його перетворення з інструменту духовного гноблення на інструмент духовного визволення»¹. Окрім спільного завдання, яке стоїть перед революційною політикою та мистецтвом, – комуністичне перетворення суспільства, – мислитель акцентує також на антиномії цих сфер, яка відкидає «автоматичну» пропагандистську політизацію мистецтва. Відмінність між політикою і мистецтвом мислитель пояснює так: «Для політика будь-який “фіксований” образ є аргіорі реакційним: політик розглядає рух лише в становленні. Художник ж, навпаки, має справу з фіксованими образами, відлитими в остаточну форму. Політик репрезентує людину такою, якою вона є, й одночасно такою, якою вона повинна стати, щоб досягнути поставленої мети. Художник, своєю чергою, завжди зображує “те, що є”. Тому політик ніколи не буде задоволений художником. Художник завжди “відстає” у часі, він завжди анахронічний, завжди позаду реального руху»².

Із цих слів випливає висновок, що політика і мистецтво відрізняються і за відношенням до дійсності, і за способом її репрезентації. Політика спрямована на зміну соціального ладу, мистецтво – на його віддзеркалення;

¹ Рагозин Н. «Философия практики» А. Грамши как теоретическая предпосылка концепции духовного производства / Н. Рагозин // Вісник Донецького національного університету. Сер. : Гуманітарні науки. – 2013. – № 1/2. – С. 70–77.

² Грамші А. Искусство и политика / А. Грамши. – М. : Искусство, 1991. – С. 713.

політика трансцендує соціальну дійсність, мистецтво – іманентне щодо неї; політик бачить свої цілі в майбутньому, художник – у відображенні реальності «тут і тепер». Ці розбіжності начебто наштовхують на думку, що між політикою і мистецтвом пролягає прірва і продуктивний симбіоз між ними неможливий. Проте А. Грамші застерігає від такого висновку.

Мислитель стверджує, що основною метою революційної політики є боротьба за нову культуру, яка опосередковує відносини між політикою та мистецтвом і в рамках якої мистецтво може виразити революційні цінності та ідеали. «Досі багато хто ще не усвідомив, – стверджує він, – що мистецтво завжди сполучене з певним типом культури та певним етапом розвитку суспільства і що потрібно боротися за перевлаштування культури, а не за конкретний “зміст” мистецтва»¹. Для нього неприйнятний підхід, за яким мистецтво повинне «солідаризуватися» з революційною політикою і, зокрема, з партією, яка є провідником цієї політики, що фактично виправдовує втручання політики в мистецтво. Справжнє мистецтво може бути створене лише невимушено – через солідаризацію митця з політикою, й аж ніяк не під тиском. «Боротися за нове мистецтво, – вважає він, – означало б боротися за створення нових творчих індивідуальностей, однак це абсурд, адже неможливо штучно продукувати художників. Слід говорити про боротьбу за нову культуру, тобто за нове моральне життя, що не може бути внутрішньо не пов'язаним з новим відчуттям життя. Це – боротьба, яку потрібно вести доти, доки таке життя не стане новим способом сприйняття і бачення дійсності і, отже, світом, який внутрішньо споріднений новим художникам і новим творам мистецтва»².

Теза А. Грамші про те, що політику і мистецтво опосередковує культура, видається навіть ближчою до роздумів О. Шпенглера, ніж засновників марксизму. Якщо, однак, для О. Шпенглера культурна матриця, яку він називав «душею», є незмінною та трансісторичною, то для А. Грамші вона може – і повинна – бути змінена через революційну дію. «Література не породжує літератури, – вважає він, – ідеології не породжують ідеології, надбудови не породжують надбудови, якщо тільки не йдеться про спадок інерції й пасивності. Усе це породжується не шляхом “партеногенезу”, а через втручання “чоловічого начала”. Історія, революційна діяльність формує “нову людину”, тобто нові суспільні відносини»³.

Цим «чоловічим началом» виступає, передусім, революційна політика. Мистецтво ж, яке репрезентує актуальну культуру, є основним барометром успішної політичної дії, адже прогресивна політика, спрямована на ви-

¹ Грамші А. Искусство и политика. – С. 766.

² Там же. – С. 704.

³ Там же. – С. 708.

зволення народних мас, неодмінно породить високе й істинне мистецтво. «Якщо культурний світ, за який ведеться боротьба, є явищем життєвим і необхідним, то внутрішнє прагнення цього світу до свого розвитку виявиться непереборним, і він створить своїх художників. А якщо ж, незважаючи на натиск, вони не дають про себе знати і ніяк себе не виявляють, то це означає, що йдеться про світ надуманий та уявний, про ефемерні вигадки нездар, які жалібно скаржаться на незгоду з ними людей незрівнянно більшого масштабу»¹.

Отже, А. Грамші формулює складну діалектику взаємовідносин політики і мистецтва, яка обґрунтовує важливий політичний потенціал мистецтва, але при цьому обґрунтовує його естетичну автономію та звільняє його від вульгарного пропагандизму.

1.6. Тотальність та уречевлення як історичні матриці взаємодії політики і мистецтва в ідеях Георга Лукача

Твори К. Маркса і Ф. Енгельса містять лише загальні дороговкази до площин кореляції політичної і мистецької сфер. Розвиток абстрактних ідей засновників марксизму здійснили філософи неомарксизму. Ідею К. Маркса і Ф. Енгельса про зв'язок мистецтва та соціальної реальності, зокрема високого реалізму стародавніх греків та ідеалу цілісного суспільства, з одного боку, і сучасних мистецьких течій та відчуженого, антагоністичного суспільства капіталізму – з іншого, здійснив угорський філософ-марксист Георг (Дьйордь) Лукач. Г. Лукач – один з чільних діячів Комуністичної партії Угорщини, який прожив більшість свого життя в СРСР. Звернувшись до мистецької та літературної проблематики ще в молоді роки, він досліджував її протягом усього життя та визнаний одним з найбільших теоретиків марксистської естетики і літературної критики. На формування ідей Г. Лукача вплинув передусім той факт, що перша половина ХХ ст. минула під знаком становлення численних напрямів модернізму (футуризм, експресіонізм, імажизм, фовізм, сюрреалізм, супрематизм тощо), які трансформували поняття мистецтва як «відтворення» дійсності та стали трактувати його як творення нової – естетичної – дійсності. Модернізм став непростим викликом для марксистської методології, адже, як вказує український дослідник І. Самохін, «нові художні течії ніби й не обслуговували буржуазні смаки та інтереси, але водночас й не поспішали викривати пороки капіталістичного

¹ Грамші А. Искусство и политика. – С. 710.

суспільства та боротися за вселенську справедливість»¹. Як модернізм та реалізм пов'язані із соціальною реальністю? Як з цього зв'язку випливає революційний потенціал мистецтва? Ці питання хвилювали Г. Лукача впродовж усього його життя та найповніше розглянуті в працях «Теорія роману» та «Історія і класова свідомість».

Думки Г. Лукача щодо політико-мистецького зв'язку лежать цілком у площині марксизму: мистецтво і соціальна реальність пов'язані відношенням репрезентації. Гармонія докапіталістичного суспільства та спотворені суспільні відносини за капіталізму прямо представлені в літературі і мистецтві відповідних епох. Для концептуалізації цього зв'язку Г. Лукач формулює ключові поняття своєї естетичної теорії – тотальності та уречевлення. Ці поняття з'являються спершу в межах літературної і мистецької критики, а згодом – економічної та політичної теорії. У праці «Теорія роману», написаній ще в домарксистський період, учений трактує тотальність як цілісну, органічну взаємодію людини зі світом, у якій всі елементи світобудови гармонійно сплучені між собою, а принципи буття суспільства є водночас внутрішніми, суб'єктивними принципами світогляду людини. Тотальність, за Г. Лукачем, характеризувала життя в домодерну, докапіталістичну епоху. Яскраві приклади такого світогляду знаходимо в епічній літературі, зокрема «Одіссеї» Гомера чи «Енеїди» Вергілія. Світ в епосі постає як довершений, пластичний космос. Його герой не протистоїть зовнішньому світу, а становить його органічну частину. Він неначе «свій» у ньому, і навіть у складних випробуваннях, наприклад під час мандрів Одісея, зовнішні сили допомагають йому.

«Проблематика, яка визначає структуру цього типу героя, – пише Г. Лукач, – позбавлена внутрішніх аспектів, що, своєю чергою, призводить до повної відсутності трансцендентального почуття дистанції. Тому у відносинах між об'єктивним і суб'єктивним світами зберігається рівновага: герой тверезо оцінює перевагу зовнішнього світу, який протистоїть йому, але, не зважаючи на свою внутрішню скромність, йому вдається таки торжествувати перемогу, бо до неї його, слабшого, приводять вищі сили, так що не тільки співвідношення сил, уявних і реальних, відповідають один одному, але й перемоги і поразки не суперечать ні фактичному, ні необхідному світопорядку»².

Тотальність як світоглядна категорія зруйнувалась з пришествям капіталізму, що приніс у світ іншу категорію – уречевлення. Аналізуючи літературу і мистецтво епохи романтизму і модерну, зокрема твори Й.-В. Гете,

¹ Самохін І. Лукач проти модернізму [Електронний ресурс] / І. Самохін. – Режим доступу : <http://commons.com.ua/lukach-proti-modernizmu/>.

² Лукач Д. Теория романа. Часть II: Опыт типологии романной формы [Электронный ресурс] / Д. Лукач. – Режим доступа : <http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-2.htm>.

Г. Гейне, Ф. Шиллера, О. Пушкіна, Л. Толстого, Ф. Достоевського, Г. Лукач вказує на властиву їй колізію між людиною і світом, в якій вони розділені глухою стіною відчуження та протиставлені одне одному. Спершу в літературі і мистецтві романтизму, а згодом модернізму світ постає як щось чуже для героя, як зовнішня сила, яка протистоїть людині та її високим ідеалам. На відміну від Одиссея, який з допомогою богів після мандрів таки повернувся на Ітаку, романтичні твори переважно закінчуються трагічно: не в змозі протистояти світу і знайти в ньому правду, герой найчастіше гине.

Ностальгію за колишньою цілісністю світобудови в модерну епоху, за Г. Лукачем, уособлює роман. Коли навколишні соціальні практики і структури вже не можуть забезпечити людині її природне відчуття сенсу свого буття, конструювання такого сенсу може бути лише індивідуальним та суб'єктивним. Як й епос, роман прагне до тотальності, проте тотальність роману, на відміну від органічної тотальності епосу, абстрактна і штучна. Колишню світоглядну цілісність епосу роман марно прагне відновити через суб'єктивну самосвідомість автора, але продукує лише її ерзац, що тільки підкреслює природу життя за капіталізму, в якій суб'єкт та об'єкт розділені глухою стіною відчуження. Завдяки цій частковості, яку Г. Лукач називає «іронією», тотальність роману не лише абстрактна, але й самокритична: органічний синтез постає в ній як постійно обіцяна, але щораз заперечувана мета.

Крах тотальності вчений пояснює переходом до капіталізму, основною категорією якого виступає уречевлення. Г. Лукач запозичив цей термін з «Капіталу» К. Маркса, але надав йому не стільки економічного, а радше культурного змісту. Уречевлення зумовлює не лише відчуження від людини її праці у формі товару, але й водночас відчуження її власної суті і, як наслідок, формування омертвілого, механічного світу, який протистоїть людині, немов «друга природа». Цей світ панує над людиною, пригнічує її сили й перетворює на гвинтик дегуманізованої соціальної машини. Відмінність між тотальністю та уречевленням Г. Лукач пояснює так:

«Поки структури, створені людьми для людини, дійсно до неї пристосовані, вони залишаються її природною і необхідною сферою існування; в душі людини не може оселитися будь-яка знемога, для якого природа стала б предметом пошуків і надбань. Перша природа, яка становить закон для чистого пізнання і втіха для чистого почуття, – це ніщо інше, як історико-філософське вираження взаємного відчуження людини та створених нею структур. Коли духовне начало цих структур більше не задане безпосередньо, коли вони вже не постають лише як згущено-сконцентрований вияв душевних рухів, здатних в будь-яку хвилину знову відродити духовність, вони, аби зберегтися, повинні надбати сліпу владу над людьми – без розбору та без винятків»¹.

¹ Лукач Д. Теория романа. Часть II : Опыт типологии романной формы.

Рефлектуючи уречевлення, роман водночас прагне заперечити його через установку на відновлення тотальності (хай навіть суб'єктивну і штучну). Натомість *per se* в літературі та мистецтві його репрезентують різноманітні течії модернізму. Погляди Г. Лукача на відмінності домодерної естетики тотальності та уречевлення український дослідник І. Самохін¹ систематизував у вигляді таблиці:

Тотальність:	Уречевлення:
Конкретне	Абстрактне
Якість	Кількість
Зміст	Форма
Динаміка	Статика
Історичність	Об'єктивізм або суб'єктивізм
Суб'єкт-об'єктна діалектика	(Хибна) безпосередність
Діяльність	Споглядання
Оповідь	Опис

У своїй естетичній епістеміології Г. Лукач розглядає модернізм завжди в парі з реалізмом, проводячи паралель «тотальність – реалізм», «уречевлення – модернізм». Його трактування реалізму дотримане в руслі ортодоксальної марсистської естетики. Якщо Ф. Енгельс визначав реалізм як «набір типових характеристик у типових ситуаціях», то Г. Лукач концептуалізує його як «відбір суттєвого й усунення несуттєвого»². Реалізм не лише відрізняється від модернізму правдивістю репрезентації, в якій досягається єдність «Я і не-Я» тотальності, а не їх протиставлення уречевлення, але й, розкриваючи «типові характери в типових ситуаціях», він виводить на поверхню приховані суперечності розвитку суспільства, іманентно закладаючи потенціал їх подолання. «Реалізм, – вказує І. Самохін, – неодмінно демонструє позитивні риси, які відсутні в модернізмі. Ідеться не тільки і не стільки про захист власних естетичних смаків, а радше про захист філософських поглядів, оскільки реалізм в інтерпретації Г. Лукача здатен на пізнання соціальної тотальності, а модернізм лише статично демонструє наслідки уречевлення»³.

Пришестя модернізму сигналізував спершу натуралізм. Попри те, що натуралізм «фотографічно» відтворює дійсність, і в цьому сенсі ще більш «реалістичний», ніж сам реалізм, Г. Лукач відмовився ставити його в один ряд з реалізмом і розглядав його в парі з модернізмом. Пояснюючи відмінність між реалізмом, з одного боку, та натуралізмом й модернізмом – з

¹ Самохін І. Лукач проти модернізму.

² Lukács G. Franz Kafka or Thomas Mann [Electronic resource] / G. Lukács. – Mode of access : <http://users.clas.ufl.edu/burt/UnReadingDisaster/LukacsonKafkaMann.pdf>.

³ Самохін І. Лукач проти модернізму.

іншого, мислитель писав, що персонажі реалізму були типовими, адже «поєднували індивідуальні риси з рисами, характерними для їхнього соціального середовища»¹, тоді як натуралізм звів цю типовість до буржуазної буденності, а модернізм замінив її на «абстрактну полярність ексцентричного та соціального посереднього»². Натуралізм і модернізм споріднює фетишизація однієї зі сторін буття – ілюзії об'єктивності (натуралізм) чи суб'єктивних емоцій і станів (модернізм)³. Обидва напрями естетично засвідчують взаємне відчуження людини і світу та втрату гармонії між ними в капіталістичному суспільстві.

Інша важлива відмінність реалізму від модернізму полягає в тому, що в реалізмі людина – це соціальна істота, аналог «політичної тварини» Аристотеля. Її дію завжди доповнює співдія інших, і навіть коли герой самотньо протистоїть світу, як, наприклад, Одисей в поемах Гомера, зовнішні сили допомагають та сприяють йому. Натомість у модернізмі людина самотня та асоціальна. Вона відірвана від історії, суспільства, смислу, а її поведінку детермінує лише екзистенційна «погранична свідомість». При цьому на твердження, що модернізм лише відтворює «спотворене» життя за капіталізму, Г. Лукач відповідає, що «втеча зі спотворення у спотворення – це також спотворення»⁴.

Мистецтво модернізму та жанр роману Г. Лукач розглядає лише як проміжні етапи, що відображають стан людського буття при капіталізмі. Як послідовник ортодоксального марксизму, він був вірний «11-й тезі»: світ потрібно змінювати. Завдання революції – ліквідувати приватну власність як економічну передумову уречевлення та відновити тотальність. Це до снаги лише пролетаріату, який, на відміну від буржуазії, є об'єктом, а не суб'єктом уречевлення. Для свідомості буржуазії світ постає апріорі як уречевлений і фрагментований. Натомість пролетаріат зацікавлений у зміні цього становища. Тільки його свідомість здатна діалектизувати світ і збагнути його в цілісності (що, власне, й робить марксизм). А це – першочергова умова відновлення тотальності.

В останніх розділах «Теорії роману» вчений відповідає на запитання, яка літературна форма прийде на зміну роману, коли він втратить свій *raison d'être* (смысл існування). Він наголошує, що монументальні літературні полотна Л. Толстого вже виходять за межі романної форми та повертаються до епосу. Ця теза співзвучна з думкою К. Маркса, що епос можливий лише на низьких ступенях розвитку суспільства, однак Г. Лукач розвиває її та ствер-

¹ Lukács G. Franz Kafka or Thomas Mann.

² Ibid.

³ Самохін І. Лукач проти модернізму.

⁴ Lukács G. The Ideology of Modernism [Electronic resource] / G. Lukács. – Mode of access : <http://courseweb.stthomas.edu/ajscheiber/engl%20380/Georg%20Lukacs.pdf>.

джує, що внаслідок подолання сил відчуження абстрактна та проблематична тотальність роману знову буде замінена органічною тотальністю епосу.

У своїй естетичній теорії Г. Лукач не лише встановлює епістеміологічні зв'язки між літературою та мистецтвом, з одного боку, та політичними і соціально-економічними умовами буття – з іншого, але й обґрунтовує роль мистецтва як революційної сили. Його погляди на цю проблему ґрунтуються на класичній марксистській ідеї про подвійний статус мистецтва, яке відображає реальні умови буття з усіма їх суперечностями й одночасно є ідеальним світом, досконалим опредметненням людських сил, чимось непрактичним, споглядальним, безкорисливим. Мистецтво, як висловився Г. Лукач, – це символ того, «що завжди присутнє в реальності і водночас невловиме в ній». Його породжує реальний світ з усіма своїми антагонізмами, конфліктами, фрустрацією та відчуженням, але при цьому воно постає як ідеальний світ, у якому людина, за відомим давньогрецьким висловом, є «мірою всіх речей». У праці «Особливість естетичного» вчений розглядає мистецтво як сферу застосування людських сил, які походять з матеріально-виробничої сфери, але немовби «очищені» від їх практичної ролі. В мистецтві вони втілюються неначе самі собою та конститують його як монумент можливостей людського духу на кожному етапі історії. Звідси випливає, що мистецькі ідеали не є чимось зовнішнім, трансцендентним щодо реальних умов буття, а є лише ідеалами самих цих умов, які постають у «чистому» вигляді, позбавленому всього випадкового, фрагментарного, несуттєвого. Як зазначила американська дослідниця Є. Тавор, «найбільший внесок Г. Лукача в матеріалістичну естетику полягає у його наполегливій тезі, що твори мистецтва одночасно відображають реальне та маніфестують ідеальне»¹.

Такий підхід дозволив Г. Лукачу розглядати мистецтво у зв'язку з матеріальними рушійними силами людського прогресу, а його ідеали – як мету, до якої прагне суспільство на кожному етапі свого розвитку. Функцію ідеалізації здатен виконувати лише один мистецький жанр – реалізм, який вчений називає «мистецькою основою усіх справжніх творінь». Розкриваючи типові риси суспільства на різних етапах його історичного розвитку, він виводить на поверхню його недоліки та закладає в такий спосіб потенціал їх подолання. За Г. Лукачем, мистецтво реалізму в капіталістичну епоху перетворилося з домінуючого художнього стилю на фактичний «рух проти течій». Митці та літератори, які в сучасну епоху залишилися вірними реалізму, наприклад Томас та Генріх Манні, по суті, є політичними нонконформістами, які спрямовують свою творчість проти буржуазного ладу та наближають майбутню революцію.

¹ Tavor E. Art and Alienation: Lukács' Late Aesthetic / E. Tavor // Orbis Litterarum. – 1982. – № 31. – P. 114.

У цьому контексті вчений порівнює мистецтво з наукою та релігією. Як і наука, мистецтво містить об'єктивний момент, що розкриває суспільству правду про його стан. При цьому, як і релігія, воно містить також утопічний момент, який трансцендує буття «тут і тепер» та утверджує ідеали, до яких варто прагнути. Це, однак, не ідеали позаземного світу, а лише можливий стан реального соціально-історичного життя, який мистецтво закликає «змінювати». Контраст між світом мистецтва та фрагментованим, недосконалим і часто безсенсовим реальним буттям зумовлює «катарсис», який змушує нас змінювати світ навколо себе. А коли «у світі ідей відбудеться революція, реальність вже не зможе встояти»¹.

Мистецтво, отже, в трактуванні Г. Лукача містить дуалізм трансцендентного та іманентного, протиставлення яких було ключовою проблемою для політико-естетичної теорії А. Грамші. Розкриваючи «типіві характери в типових ситуаціях» та «відбираючи суттєве й усуваючи несуттєве», «правдиве» реалістичне мистецтво, з одного боку, спрямоване на світ «тут і тепер» та є іманентним щодо нього. Однак при цьому, реконструюючи тотальність, воно «долає» буржуазну дійсність та виконує ту трансцендуючу функцію, яку А. Грамші визнавав лише за «чоловічим началом» політики. Отже, реалізм у трактуванні Г. Лукача (як, зрештою, й К. Маркса та Ф. Енгельса) за своєю суттю політизований та є складовою частиною революційної боротьби пролетаріату. Важливо відзначити, що політико-мистецька епістеміологія Г. Лукача, в якій реалізм постає як символ докапіталістичної та утопічно-комуністичної тотальності, а модернізм – фрагментованої та відчуженої реальності уречевлення, що відповідає фазі капіталізму, вписують його теорію в межі романтичної традиції з її історичною діалектикою «синтезу – розмежування» політики і мистецтва.

1.7. Від «ауратичного мистецтва» до естетики фашизму: Вальтер Беньямін про політику і мистецтво

Зв'язок між соціополітичною ситуацією «тотальності – уречевлення» і мистецтвом Г. Лукач розглядає передусім як опис їх атрибутивних ознак. Конкретизації і розвитку в цій концепції потребує концептуалізація міжсуб'єктного зв'язку мистецтва та його реципієнтів в умовах історичного переходу до модерності з усім комплексом політичних, економічних, технологічних та культурних перетворень, що її супроводжують. Як в нових істо-

¹ Tavor E. Art and Alienation: Lukács' Late Aesthetic. – P. 119.

ричних умовах змінюється статус політичної та мистецької сфер, особливо в аспекті їх динамічного взаємозв'язку? Як політичні перетворення, зокрема вихід мас на авансцену історії, трансформує призначення мистецтва? Як на нього впливають технологічні засоби сучасності, зокрема масове тиражування та репродукція? Які історичні та світоглядні причини нової парадигми естетизованої політики, яку засвідчив фашизм та націонал-соціалізм?

Це далеко неповний перелік питань, які розглядав німецько-єврейський філософ В. Беньямін. Він належав до лівої традиції філософської думки, проте в його оригінальних ідеях переплелись одразу кілька пластів філософської думки, зокрема марксизм, романтизм, гегелівська історіософія та навіть платонівський ідеалізм і єврейська містика. У цьому різноманітному й насиченому інтелектуальному контексті, який утворює гармонійну амальгаму, В. Беньямін розглядає проблематику політико-мистецької взаємодії, яка належала до пріоритетних сфер його інтелектуальних пошуків.

Історичну діалектику політико-мистецького зв'язку В. Беньямін розглядає крізь призму центральної категорії свого вчення – аури. Аура – це, передусім, естетичне поняття, яка має і політичний зміст, що актуалізується в Беньямінівській концепції модерності. Алегоричний стиль творчості та її зв'язок з метафоричними і містичними інтелектуальними пластами (наприклад, єврейською містикою) часто перешкоджав В. Беньяміну сформулювати однозначну дефініцію аури. Загалом, як вказує американська дослідниця М. Хансен, існує три основні способи інтерпретації цього поняття. Аура – це: 1) незвичне переплетення простору і часу, унікальна видимість (видіння, подоба, почуття) дистанції, не зважаючи на фізичну відстань; 2) форма сприйняття, яка наділяє об'єкт специфічною здатністю повертати погляд тому, хто його споглядає; 3) дистанція споглядання, яка пробуджується в об'єкті, на який дивляться¹. Крім того, В. Беньямін використовує це поняття і в традиційному значенні «невловимої субстанції або гало, що оточує людину або об'єкт, підкреслюючи їх індивідуальність та автентичність»². Поняття аури мислитель застосовував насамперед для характеристики мистецтва, яке створює її навколо себе і яке він називав «ауратичним».

Феноменологічне наділення мистецьких творів здатністю «повертати погляд» означає передусім їх здатність конституювати інтимну єдність суб'єкта й об'єкта, яка можлива лише у відносинах між людиною і людиною. «Досвід “аури”, – пише В. Беньямін, – постає з перенесення характеристик людського суспільства на відносини з неживою природою. Людина, на яку ми дивимося, відчуває, що на неї дивляться, і повертає погляд. Відчути

¹ Hansen M. Benjamin's Aura / M. Hansen // *Critical Inquiry*. – 2008. – № 34. – P. 339.

² *Ibid.* – P. 340.

“ауру” феномена означає наділити його здатністю подивитись назад на нас»¹. Розкриваючи дефініцію аури, В. Бенямін цитує слова Новаліса: «В усіх предикатах, в яких ми бачимо мінерал, він бачить нас». На думку М. Гансен, зникнення дистанції між «Я» і «не-Я», яке відбувається в досвіді аури, свідчить про «швидкоплинний архаїчний досвід, давно забутий слід нашого матеріального зв'язку з природою»². Розуміння В. Беняміном аури лежить у площині первинного етимологічного значення цього слова, яке в перекладі з латинської означає «подих», «слабкий рух повітря». У контексті біблійної традиції, яка глибоко вплинула на його філософію, ідея аури споріднена з «духом», який Бог вдихнув крізь ніздрі Адаму і який відтоді утворює зв'язок між людиною і Богом³. Аура, отже, – це не онтологічна субстанція, яка оточує об'єкт, а передусім медіум, що виникає між суб'єктом й об'єктом та об'єднює їх.

Т. Адорно в листі до В. Беняміна виступив з інтерпретацією аури, за якою присутність «людського елементу» в речах потрібно розуміти з погляду марксистської теорії уречевлення праці. В. Бенямін, своєю чергою, відповів, що здатність «повертати погляд» може бути присутня і в природних об'єктах, таких як дерево чи кущ, які не створені руками людини⁴. Як доводить М. Штоссель, природа аури впливає не стільки з марксистського економічного фетишизму праці, скільки з «фетишизму психосексуальної економії знання та вірувань, вперше обґрунтованого З. Фрейдом»⁵.

У мистецтві аура з'являється в метонімічному зв'язку до певної зовнішньої духовної реальності і конститує мистецтво як її символ⁶. Ключовим тут є визнання існування за межами творів мистецтва ще одного – трансцендентного – рівня буття, який В. Бенямін називає естетичною Ідеєю і який вони символізують. Аура у цьому сенсі постає як семантична «надбудова», що дозволяє вбачати у творах мистецтва не стільки естетичні феномени,

¹ Benjamin W. Little History of Photography : in 4 vol. / W. Benjamin. – Selected Writings. – Cambridge : BelknapPress, 2006. – Vol. 4. – P. 338.

² Hansen M. Benjamin's Aura. – P. 346.

³ «Що ми пробуємо у Ньому, а Він у нас, пізнаємо це тим, що Він дав нам від Духа Свого» (1 Івана 4 : 13) (Українська Біблія. Переклад І. Огієнка 1962 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bible.ubf.org.ua/ukr/?scr=1%20%B2%E2%E0%ED%E0%204%3A13-21>).

⁴ Adorno T. The Complete Correspondence 1929–1940 / T. Adorno, W. Benjamin. – Cambridge : Harvard University Press, 2001. – P. 320–321.

⁵ Цит. за: Hansen M. Benjamin's Aura. – P. 346.

⁶ Такий рівень розуміння пов'язаний з буденним досвідом і часто виникає як усвідомлення зв'язку речей з людиною, що стає особливо відчутним, коли людини більше немає. Її речі у цьому випадку набувають особливої «аури», яка дозволяє вбачати у них не стільки окремі предмети, скільки символи цієї людини.

які існують «в собі», скільки символи естетичної Ідеї, яка має значення естетичного Абсолюту, що самостійно розвивається в історії. В руслі ідеалізму Платона та історіософії Гегеля, які думали емпіричне буття як сукупність моментів вищої духовної реальності, В. Беньямін розвиває підхід до мистецтва, який відрізняється від «індуктивної» стратегії, яка, розпочинаючи з конкретних його творів, прагне вивести їх «спільний знаменник» (наприклад, стильові особливості). Натомість ключовим у концепції «ауратичного мистецтва» є не конкретне, а загальне – естетична Ідея. «В. Беньямін, – пише американський вчений П. Осборн, – переносить філософську проблему метафізичного реалізму в контекст естетики. Тобто вона запитує про реальність естетичних жанрів, таких як трагедія, або естетичний епох, таких як “Ренесанс”, які класифікують групу конкретних творів відповідно до набору певних характеристик»¹. «Ауратичний» підхід, за словами П. Осборна, «завершує твір мистецтва, підіймаючи його у сферу автономного і вищого буття» та долає як «догматичне нав'язування йому зовнішніх правил (як, наприклад, в естетиці класицизму), так і розчинення естетичних критеріїв (як, зокрема, в романтичній апеляції до творчого генія)»².

Розвиток мистецтва – це насамперед еволюція естетичних Ідей як його трансцендентних пра-феноменів. Такий підхід нагадує історіософію Г. Гегеля, але відрізняється від неї тим, що заперечує верховний «telos» історії та стверджує, що верховна досконалість Ідеї може сповна розкритися в кожен конкретний момент. Зв'язок естетичної Ідеї з окремими творами мистецтва В. Беньямін ілюструє за допомогою метафори астрологічного сузір'я, яке є не просто кластером окремих зірок, а передусім зашифрованою в ньому ідеєю. Астрологічне сузір'я згрупує зорі, однак маніфестує себе лише за допомогою індивідуальних зірок. Історію мистецтва в руслі цього підходу можна уявити як сукупність «естетичних сузір'їв», об'єднаних естетичними Ідеями (наприклад, тілесної досконалості в мистецтві Ренесансу чи розуму і гармонії в мистецтві класицизму). Метонімічний зв'язок Ідеї та творів мистецтва розкривається в аурі, крізь яку Ідея неначе «просвічує» назовні та захоплює спостерігача. Як риторично запитує В. Беньямін, «хіба зорі, що споглядають з небес, не є Уг-феноменом аури?»³.

Поеднання двох рівнів розуміння аури – як єдності суб'єкта й об'єкта та аури як метонімічного символу естетичній Ідеї – залишає відкритою проблему історичної еволюції Ідеї та її «актуальності» для суб'єкта. Діахронію розвитку Ідеї, її зв'язок з творами мистецтва та його реципієнта-

¹ Osborne P. Walter Benjamin [Electronic resource] / P. Osborne // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/entries/benjamin/>.

² Ibid.

³ Цит. за: Hansen M. Benjamin's Aura. – P. 360.

ми В. Беньямін розглядає у праці «Походження німецької барокової драми». Увагу мислителя привернули незвичні риси барокової драми: перебільшена пишномовність, надмірна театральність, пафосність, які йшли пліч-о-пліч з відсутністю психологічної глибини характерів та грубим акцентом на смерті й насильстві. Ці риси постали в епоху світоглядного зламу, коли сакральна Ідея середньовічного церковного мистецтва поступилася секуляризації історії, яка з русла есхатології повернула в річище «природної» історії і профанної боротьби за владу.

В. Беньямін інтерпретує бароко як мистецтво, що відповідає ситуації світоглядної кризи. Воно за інерцією відтворює формальні принципи сакральної Ідеї в той час, коли її як живого і насущного начала більше не існує. Розглядаючи зв'язок «мистецтво – ідея», він виокремлює дві його форми – символ та алегорію. Символ конститує глибоку внутрішню єдність між матеріальним та трансцендентним, яка в аурі трансформується в єдність суб'єкта й об'єкта. Алегорія ж провадить до абстрактного поняття – «маски» колишньої ідеї. Протиставляючи символ та алегорію, В. Беньямін трактує експресивність та емоційність бароко, його екстатичну містику та показну пишномовність як прагнення алегорично приховати внутрішню порожнечу та за допомогою гіперболізованих естетичних засобів надбати владу над індивідом. «У той час, як в символі преображений вигляд природи на мить відривається у світлі визволення, – пише В. Беньямін, – в алегорії *facies Hippocratica* (латин. “маска Гіпократата” – вираз обличчя, який віщує близьку смерть) історії простягається перед поглядом глядача як скам'янілий доісторичний ландшафт. Все несвоєчасне, болісне, властиве історії споконвіку, складається в риси деякого обличчя – точніше, черепа»¹. Алегорія з її показним естетизмом та темпоральністю (візуалізація руху і безкінечності) з'являється на етапі, коли Ідея – мертва, а залишилися лише її окремі фрагменти. На відміну від символу, який означає Ідею, алегорія прагне з цих уламків відновити її цілісність, що, проте, завжди несе на собі ознаки штучності, неприродності, «зробленості»². Суб'єктивне начало в алегорії домінує над об'єктивним, і що більше воно прагне створити ілюзію об'єктивності, множачи образні засоби й доводячи екстаз до абсолютної екзальтації, то ширше зяє прихована за нею порожнеча.

Ключовий аспект Беньямінового розуміння аури, який безпосередньо стосується політико-мистецької взаємодії, полягає в констатації її занепаду на етапі переходу від доіндустріального до індустріального суспільства. В

¹ Benjamin W. *The Origin of German Tragic Drama* / W. Benjamin. – London : Verso, 1998. – P. 166.

² Тут доречно паралель з концепцією органічної тотальності епосу та штучної тотальності роману Г. Лукача, зокрема його концепцією іронії, у якій тотальність роману заперечує сама себе.

есе «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» філософ стверджує, що політико-економічні й технологічні зміни індустріальної епохи, особливо поява засобів масового тиражування та політична суб'єктність мас, призводять до занепаду ауратичного мистецтва. Натомість його роль як носія аури переймає політика.

«Повстання мас» – ключова характеристика індустріальної епохи (у цьому контексті погляди В. Беньяміна збігаються з поглядами Х. Ортегі-і-Гассета). Маси диктують свої естетичні смаки, в основу яких покладено бажання «споживати» мистецтво, безвідносно до його ідейного змісту. В. Беньямін у цьому сенсі розрізняє «культову» і «показову» цінність мистецтва. Культова цінність випливає з його зв'язку з ідеєю й тотожна аури¹. «Показова цінність», своєю чергою, конститує твір мистецтва як естетичну річ-в-собі, безвідносно до аури. У «негативній теології» *l'art pour l'art* (мистецтва для мистецтва), що акцентує лише на «показовій цінності», В. Беньямін вбачав занепад ауратичного мистецтва, що настав у модерну епоху. Цей занепад зумовлюють, передусім, засоби технічної репродукції, які виривають твір мистецтва з його традиційного контексту, в якому він співвідноситься з ритуалом, і наближають до споживача, який уже не сприймає його ритуальної цінності, а тільки показову.

Ритуальна і показова цінність мистецтва пов'язані з протилежними способами його сприйняття. Ритуальне сприйняття вимагає заглиблення в його суть, що дозволяє розпізнати в ньому сублімацію Ідеї². Натомість у показовому сприйнятті мистецький об'єкт є лише засобом задоволення потреб суб'єкта. Якщо ауратичне мистецтво закликає до заглиблення і концентрації, то мистецтво, позбавлене аури, діє достеменно іншим способом: воно самостійно «привертає» увагу глядача і замість того, щоб «навантажувати» його смислом, – розважає або ж банально епатує. «Розвага і концентрація, – пише В. Беньямін, – є діаметральними протилежностями: той, хто концентрується на творі мистецтва, поринає в нього. Своєю чергою, маси, які розважаються, навпаки, занурюють твір мистецтва в себе»³.

¹ Наприклад, античні скульптури для давніх греків були, передусім, образами їх богів, а для середньовічних християн – поганськими ідолами. В обох випадках вони влоділи ауратичним зв'язком з Ідеєю, тоді як для пізніших епох вони трансформувалися лише у «красиві» статуї, втративши ауратичний, ритуальний зміст.

² Із цим рівнем сприйняття пов'язана дефініція аури як «дистанції споглядання». Адже ритуальне сприйняття зумовлює появу дистанції, яка пробуджується в діалозі зі суб'єктом, що «повертає погляд». Це та діалогічна дистанція, яка викликала священний трепет у первісної людини, котра споглядала ідоли своїх богів.

³ Беньямін В. Произведение искусство в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс] / В. Беньямин. – Режим доступа : http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm.

Останнє твердження характеризує як академічне мистецтво (П. Пікассо, дадаїсти), так і масове, особливо кіно. Аналізуючи мистецтво дадаїзму, В. Беньямін писав: «Їхні вірші – це словесний салат, що містить непристойні вислови і всяке словесне сміття, яке тільки можна уявити. Не кращі і їхні картини, в які вони вставляють гудзики та проїзні квитки. Чого вони досягли цими засобами, так це нещадного нищення аури творіння, випалюючи за допомогою творчих методів на них тавро репродукції»¹. Однак найдієвішими принципами розважання та відволікання уваги є в кіно – найбільш масовому з усіх видів мистецтва. «Живописне полотно, – пише В. Беньямін, – запрошує глядача до споглядання; перед ним глядач може поринути в асоціації, які змінюють одна одну. Перед кінокадром це неможливо. Ледве глядач охопив його поглядом, як він уже змінився. Місце моїх думок зайняли рухомі образи»².

В осмисленні аури в її історичному занепаді найбільше втілюється марксистська складова філософії В. Беньяміна. Як пише М. Гансен, «дефініція аури спрямована у протилежний бік від продуктивних сил суспільства, які роблять її застарілою»³. Причини цього феномену потрібно шукати в обґрунтованій К. Марксом і Г. Лукачем ситуації відчуження й уречевлення, яка перетворює людину на придаток капіталу, одночасно позбавляючи працю її гуманістичної складової, яка відчужується у світі омертвілої, товаризованої предметності. Ситуація «перевертання» відносин «людина – мистецтво», в якій мистецтво, замість того, щоб символічно формувати життєсвіт людини, в якому домінує метафізична Ідея, відповілікає її увагу за допомогою шоккових подразників, корелює з марксистською концепцією «перевертання» відносин «людина – виробництво», у яких людина стає придатком капіталу. Як і Г. Лукач, що в мистецтві уречевлення вбачав сукупність фрагментів зруйнованої тотальності, В. Беньямін стверджує, що «винахід кіно і фонографа відбувся в період найбільшого відчуження людей одне від одного, безмірно опосередкованих відносин, які стали їх власними»⁴. У фотографії, кіно, фонографі, як він зазначав, людина може «впізнати хіба фрагменти власного існування». Успіх популярних у 1920–1930-х роках кінофільмів з Чарлі Чапліном в головній ролі В. Беньямін пояснює навмисною імітацією фрагментуючого впливу камери на тіло людини. Актор свідомо розбиває рух на серію миттєвих стакатто, уривчастих інервацій та алегорично роз-

¹ Беньямин В. Произведение искусство в эпоху его технической воспроизводимости.

² Там же.

³ Hansen M. Benjamin's Aura. – P. 336.

⁴ Benjamin W. Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death : in 4 vol. / W. Benjamin. – Selected Writings. – Cambridge : Belknap Press, 2006. – Vol. 2. – P. 814.

криває в такий спосіб духовну ситуацію людини в технологізованому, масифікованому й уречевленому світі. Популярність цих фільмів зумовлена тим, що «кожен у них може зустріти фрагменти власного Я». Це викликає шок як основну естетичну категорію сучасності, в якій В. Беньямін вбачає зустріч «Я» з відчуженим самим собою.

Ланцюжок роздумів про занепад ауратичного мистецтва і трансформацію естетичного сприйняття у «Творі мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» дозволив В. Беньяміну зробити висновки щодо відносин мистецтва і політики у фінальній частині цього есе. Центральне політичне перетворення сучасності – мобілізація мас – відбувається довкола правої або лівої ідеології. Ліва ідеологія (комунізм) мобілізує маси навколо скасування приватної власності та майбутньої революції. Права ідеологія (фашизм), зберігаючи приватну власність, змушена шукати інших шляхів масової мобілізації. Цей шлях для неї – естетика, яка дає змогу тримати в напрузі маси та концентрувати їхню увагу на політико-естетичних подразниках. Як стверджує В. Беньямін, «запровадження естетики у політику – логічний результат фашизму»¹.

Естетизація політики – безпрецедентний феномен сучасності, що втілюється в режимах Б. Муссоліні та А. Гітлера, сучасником яких був В. Беньямін. Втрата мистецтвом аури означала для нього не стільки її безслідне зникнення, скільки перетікання в іншу сферу – політику, яка після втрати суспільством ідейної єдності актуалізувалась як сфера, що прагне об'єднати фрагментований соціум у колишню тотальність. На думку М. Хансен, В. Беньямін усвідомлював присутність в індустріальному, секуляризованому, колективістському суспільстві якщо не «істинної аури», то принаймні «ауратичних ефектів», які її симулюють. А констатація її «смерті» була йому потрібна як інтелектуальний прийом, який взагалі дав змогу ввести цей концепт у філософський вжиток. «Одна зі стратегій збереження потенціалу аури, можливості запровадити її як концепт, полягала в тому, щоб вказати на її розчинення, визнати її незворотною запізнілою та вмираючою. Інакше кажучи, В. Беньямін мусив вбити цей термін і розбити його на друзки, перш ніж він взагалі міг його використовувати»². Відновлення єдності суб'єкта й об'єкта, «Я» і «не-Я», тобто та функція, яку раніше виконувало ауратичне мистецтво, тепер стала прерогативою політики. Харизматичних політичних вождів оточила аура богів та святих, свята і масові паради симулювали стародавні обряди, а пропагандистське мистецтво не те, що символічно провадило реципієнта до Ідеї (у нашому випадку – тоталітарної ідеології), а робило це брутално безпосереднім способом.

¹ Беньямин В. Произведение искусство в эпоху его технической воспроизводимости.

² Hansen M. Benjamin's Aura. – P. 357.

До думки М. Гансен про те, що В. Беньямін мусив знищити ауру в мистецтві, щоб зберегти її для політики, потрібно додати, що один зі способів констатувати смерть аури – засвідчити процес її гіперболізації, в якому вона компрометує себе та доходить до самозаперечення. Мистецтво тоталітарних режимів, особливо пам'ятники «вождям», мають усі зовнішні атрибути аури: виступають символами метафізичної Ідеї (у цьому сенсі – тоталітарної ідеології), виконують ритуальну функцію, єднаючи суспільство довкола ідеології, набувають ауратичного значення лише в ритуальному контексті (на центральних площах міст), що пояснює його втрату унаслідок викидання з цього контексту (наприклад, перенесення в т. зв. «заповідники тоталітаризму»), зрештою, створюють довкола себе ауру належності до тоталітарного простору, а в посттоталітарному світі – ауру бідності, корупції та безвиході.

Думки В. Беньяміна щодо природи концентрації влади та її естетизації в індустріальну епоху йдуть за логікою А. Грамші та Г. Лукача. В умовах порушення культурної гегемонії, тобто ідейної єдності суспільства правлячим класам залишається вдатися лише до грубого політичного панування. Ключовим аспектом такого панування виступає суб'єктивне відновлення тотальності¹, яке при цьому завжди означене штучністю, неприродністю. В таких умовах заповнити ідейну порожнечу можливо лише за допомогою гіперестетичних, алегоричних засобів, які дозволяють силоміць надбати символічну владу над індивідом (як В. Беньямін показав в «Походженні німецької барокової драми»).

Симбіоз політики й естетики в концепції В. Беньяміна супроводжує епоху світоглядної кризи. Історичний прецедент такої кризи і пов'язаної з нею естетизації політики можна знайти в епоху бароко, яку, окрім надмірної образності в мистецтві, супроводжували релігійні війни, посилення влади Церкви (після I Ватиканського собору), цензура та інквізиція, які актуалізувалися як реакція католицької Церкви на загрози ідейній цілісності християнського світу з боку Реформації, філософії раціоналізму та природничих наук. Ідейна криза набагато більших масштабів настала у ХХ ст., коли капіталізм та індустріальне виробництво повністю знищили світоглядну єдність доіндустріального суспільства, що й породило фашизм як один з найбільших політико-естетичних феноменів за всю історію людства.

На думку В. Беньяміна, симбіоз політики й естетики у практиці фашизму породжує один результат – війну. Війна має колосальний «естетичний» потенціал і жахливу, моторошну «красу», яка дозволяє тримати

¹ Тобто нав'язування суспільству через партійний і репресивний апарат штучно створеного комплексу метафізичних ідей, що обґрунтовують його єдність, – політичної ідеології.

в полоні увагу екзальтованих мас¹. Обґрунтовуючи цю тезу, В. Беньямін цитує «Маніфест з приводу війни в Ефіопії» італійського поета-футуриста Ф. Марінетті, палкого прихильника фашизму:

«Двадцять сім років ми, футуристи, опираємось тим, хто проголошує війну антиестетичною. Відповідно ми констатуємо: війна прекрасна, адже обґрунтовує, завдяки протигазам, мегафонам, що збуджують жах, вогнетам і танкам, панування людини над поневоленою нею машиною. Війна прекрасна, адже перетворює на реальність металізацію людського тіла, яка досі була мрією. Війна прекрасна, адже робить ще пишнішим квітучий сад навколо вогнених орхідей мітральєз. Війна прекрасна, адже стрілянину рушниць, канонаду гармат, тимчасове затишшя і трупний сморід поєднує в одну симфонію. Війна прекрасна, адже створює нову архітектуру, таку як архітектура важких танків, геометричних фігур авіаційних ескадриль та стовпів диму, що підіймаються над палаючими селами... Поети і художники футуризму! Згадайте ці принципи естетики війни, аби вони осяяли вашу боротьбу за нову поезію і нову пластику»².

На спроби фашизму поставити естетику на службу масовій мобілізації, як стверджує В. Беньямін, «ми, комуністи, відповідаємо політизацією мистецтва»³. Він, однак, не розкриває змісту вислову «політизація мистецтва», що дозволяє лише припускати, що йдеться про його революційну роль, обґрунтовану теоретиками марксизму.

Думки В. Беньяміна про ауратичне мистецтво та занепад аури в індустріальну епоху (чи радше її перенесення в політику) слугують важливим методологічним підґрунтям для нашого дослідження та ставлять низку запитань. Чи можна, виходячи з обґрунтованої романтиками і теоретиками марксизму доіндустріальної та докапіталістичної політико-мистецької єдності, розглядати естетичну Ідею, з якою ауратичне мистецтво пов'язане метонімічним зв'язком, також як політичну Ідею? Чи можна за таких умов говорити не лише про «ауратичне мистецтво», але й «ауратичну політику» та зв'язок між ними? Чи можна втрату аури і водночас відновлення ауратичних ефектів у тоталітарних режимах розглядати як паралельні, але

¹ Думки В. Беньяміна про естетичний потенціал війни і шок як основну естетичну категорію масового суспільства актуальні і для ХХІ ст., надто для режиму В. Путіна в Росії, який великою мірою спирається на «естетику війни» – як сучасних воєн, зокрема агресії проти України на Донбасі, що стала джерелом медійних шокових повідомлень на зразок «розп'ятого хлопчика зі Слов'янська», так й естетизацію в публічному просторі міфологем Другої світової війни.

² Цит. за: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.

³ Там же.

споріднені процеси, що відбуваються на етапі переходу від домодерного до модерного суспільства? У наступних частинах цього дослідження ми спробуємо дати відповідь на ці запитання.

1.8. Теодор Адорно про суперечності політики і мистецтва: культурне виробництво і «негативна діалектика»

Зв'язок політики і мистецтва був пріоритетною сферою філософських пошуків німецького філософа, представника Франкфуртської школи неомарксизму та теоретика музики Т. Адорно. Погляди Т. Адорно загалом перебувають в руслі марксистської методології, однак радикально відрізняються від ідей К. Маркса, А. Грамші, Г. Лукача та В. Бен'яміна передусім своїм песимізмом. На етапі пізнього капіталізму, у який західне суспільство вступило, подолавши розруху Другої світової війни, філософ заперечував політико-емансипативний потенціал мистецтва. На його думку, буржуазія спокусила пролетаріат благами споживацького суспільства та переманила його на свій бік. Як наслідок, зникла межа між буржуазією і пролетаріатом, а разом з нею і перспектива революційної зміни капіталістичного status quo. Розчарувавшись у можливості реальних політичних змін, критикам буржуазного ладу, на думку Т. Адорно, залишився лише один шлях – шлях меланхолійної втечі в мистецтво, яке стало останнім засобом його заперечення, хай тепер ірреальної та символічної.

Погляди Т. Адорно на зв'язок політики і мистецтва мають багато схожих філософських установок з поглядами Г. Лукача, проте кардинальні відрізняються від них. Т. Адорно та Г. Лукач були інтелектуальними суперниками. Їхні ідеї часто нагадують позитив і негатив одного зображення: рефлектуючи однакові соціокультурні і політичні процеси, вони прямо протилежно їх оцінюють. Т. Адорно, як і Г. Лукач, аналізує феномен тотальності, однак замість ностальгії за «втраченою тотальністю», він засуджує її як тоталітарну деспотію нормативного соціокультурного порядку над індивідом. На відміну від Г. Лукача, який стверджував, що в капіталістичному суспільстві відбувається смерть тотальності та її заміна уречевленням, Т. Адорно вважає, що капіталізм – це також різновид тотальності, причому найбільш всеохопної. У феномені т. зв. «культурної індустрії» відбувається панування абстрактно-знеособленого дискурсу масового суспільства, який стирає будь-які прояви оригінальності та самобутності мистецьких творів. Крім того, на протигагу Г. Лукачу, який возвеличував реалізм як мистецтво тотальності і засуджував модернізм як «спотворення» капіталістичного уречевлення, Т. Адорно вважав реалізм втіленням знеособленої форми, що нівелює свободу митця

та оригінальність його творів, і визнавав емансипативний потенціал лише за модернізмом.

Логіка думок Т. Адорно втілена передусім у його методі «негативної діалектики». «Негативну діалектику» він створив як спосіб критики буржуазного суспільства на етапі пізнього капіталізму, в який воно увійшло унаслідок формування «держав загального добробуту» в 1960-ті роки. Цей процес засвідчив стирання рамок між буржуазією та пролетаріатом, кооптацію пролетаріату до монолітного буржуазного суспільства та крах надій на революційне перетворення світу. За Т. Адорно, цей процес історично не випадковий та є продовженням логіки історичного розвитку з часів Просвітництва, а саме поступу тоталізуючого дискурсу, який стирає все індивідуальне та одиничне на користь загального й абстрактного. «В умовах нівелюючого панування абстрактного, що робить усе в природі повторюваним, – пише вчений спільно з М. Хоркхаймером, – самі звільнені індивіди стають, зрештою, натовпом, що Г. Гегель охарактеризував як результат Просвітництва. Панування суперечить одиничному як втілений у дійсності розум»¹. «Негативна діалектика», за Т. Адорно, – це спосіб інтелектуального заперечення буржуазної тотальності, який полягає у виявленні внутрішніх протиріч у загальному і, як наслідок, символічному визволенні з-під його влади одиничного (на політичне визволення мислитель уже не сподівався). «Негативна діалектика» ґрунтується на принципах середньовічного номіналізму та гегелівської діалектики, проте, на відміну від діалектики Г. Гегеля, вона не прагне до вищого синтезу вихідних понять. Натомість вона антисистемна й деконструктивна. Її мета – повернути суверенітет одиничному, і в цьому сенсі її часто інтерпретують як критику всієї західної філософії з часів Платона, яка надавала пріоритет загальному перед партикулярним.

Основну проблему, що постала перед «негативною діалектикою», можна сформулювати так: критика тотальності потребує артикуляції «нового», однак як артикулювати «нове», якщо людська свідомість обумовлена дискурсом тотальності? Це – традиційна дилема марсистського розуміння свободи, яка детермінована історичною необхідністю. На розв'язання цієї дилеми спрямована «діалектична складова» «негативної діалектики». Т. Адорно розглядає будь-який предмет пізнання як антиномію протилежностей. Виявляючи суперечність між хибною (не-)ідентичністю предмета, обумовленою тотальністю, і його буттям як одиничної «монади без вікон», «негативна діалектика» прагне виявити його істинну суть, затьмарену логіко-понятійною стандартизацією мислення. Про позитивний синтез, втім, не йдеться: негативістсько-песимістична концепція «негативної діалектики»

¹ Адорно Т. Диалектика просвещения / Т. Адорно, М. Хоркхаймер. – М. : Медиум, 1997. – С. 36.

виходить з апріорної установки на неможливість утвердити будь-який позитивний синтез, який не суперечив би свободі одиничного.

У контексті методології «негативної діалектики» Т. Адорно звертається й до політико-мистецької проблематики. Вчений розглядає антиномії всередині цих сфер, які протиставляють їх, але одночасно парадоксально зближують. Вони роблять неможливим політико-мистецький синтез у сфері політичної практики, однак уможлиблюють його в царині споглядальної естетики.

Політика, за Т. Адорно, – це сфера сьогодення, обов'язку і практики, динамічний процес перерозподілу часу і простору між індивідами. Основна суперечність політики, на думку філософа, – між індивідуальною свободою (конкретним) та історичною необхідністю (загальним), яка її обмежує. Мистецтво відрізняється від політики як сфера здійсненого часу і простору, споглядання, апріорних форм. Мистецтво – це антитеза практики, а, отже, антитеза політики¹. У ньому Т. Адорно виокремлює цілу низку протиріч: між формою і змістом, суб'єктом й об'єктом, одиничним і загальним (конкретним твором мистецтва і мистецтвом загалом) тощо.

У руслі марксистської традиції Т. Адорно вказує, що політику і мистецтво зближують соціальні антагонізми, зумовлені суперечностями виробництва на певному етапі історичного розвитку. Ці суперечності становлять квінтесенцію політичної боротьби, але їх також зображують митці у своїх творах. Однак, на відміну від політики, яка має справу зі світом «тут і тепер» з усіма його протиріччями і недосконалостями, характеристикою мистецтва є ідеалізація форми, яка прагне «зняти» ці протиріччя, будучи ними ж конституційована. Найближчою аналогією мистецтва в цьому сенсі є утопія, яку зумовлюють соціальні антагонізми і яка подає ілюзорний спосіб їх вирішення через ідеальну проекцію цих самих антагонізмів. Мистецтво, отже, одночасно естетичне (автономне від соціального) і глибоко соціальне (антиестетичне).

Ця дихотомія спричинює його фундаментальну неспроможність бути рушієм політичних змін, яку Т. Адорно називав «провиною мистецтва». Ця «провина» полягає в постійній обіцянці щастя з боку мистецтва і тому факті, що за даних соціально-історичних умов ця обіцянка принципово нездійсненна. Як пояснює американський дослідник Я. Хан, «проектowana гармонія символічного царства естетики історично нездійсненна в часи, коли існують актуальні протиріччя, іманентні щодо капіталістичного способу виробництва. Мистецтво – це проектована гармонія протиріч, утопія,

¹ Т. Адорно вказує на однакову суперечність між ними, висловлює раніше А. Грамші. «Політик розглядає рух лише в становленні. – писав А. Грамші. – Художник ж, навпаки, має справу з фіксованими образами, відлитими в остаточну форму» (Грамші А. Искусство и политика. – С. 713).

свобода від інстинкту самозбереження, потреби домінування над природою, від мети виживання»¹. Метафорою мистецтва, орієнтованого на політичні зміни, у цьому сенсі виступають «Танталові муки». Запашні плоди, які нависали над Танталом і які він не міг дістати, лише поглиблювали його страждання, спонукаючи на безглузду боротьбу. Політика і мистецтво трагічно схожі, однак практика (політика) не є частиною естетики (мистецтва). Це спонукає мистецтво, заступаючи у сферу політики, приносити людству хіба такі обіцянки, які боги наготували Танталу.

Т. Адорно при цьому наголошує: що гостріше автор мистецького твору переживає політичну несправедливість і повніше розкриває конфлікт між дійсністю та її ідеалізованою проекцією, то більша його естетична цінність. «Розбіжність суспільних та особистих інтересів, – стверджує філософ у «Вступі до соціології музики», – саме визнає своє існування, висловлюючись в музичній формі, тоді як офіційна ідеологія навчає, що і одне, і інше перебуває в гармонії. Істинна музика, мабуть, як і все істинне мистецтво, – це криптограма непереборних протиріч між долею людини і її призначенням як людини, відображення того, наскільки проблемне будь-яке примирення антагоністичних інтересів в єдине ціле»².

Однак якщо між політикою і мистецтвом існує прірва, то на якому рівні можемо говорити про зв'язок між ними? Як пояснює Я. Хан, «політична естетика для Т. Адорно – це не можливість практики, а форма вищої практики через “другу рефлексію” та негацію тотальності»³. Цей зв'язок полягає в тому, що індивід через мистецтво здатен виразити свою окремішність, нетотожність цілому. В індустріальному світі, який усе в житті робить повторюваним, стандартизованим, підпорядкованим соціальному Левіафану, мистецтво залишається чи не останнім пристановищем, у якому людина ще здатна бути вільною.

Оцінка Т. Адорно поступу індустріального виробництва та капіталістичної економіки, отже, прямо протилежна оцінці Г. Лукача. На наш погляд, ключова відмінність у поглядах двох мислителів полягає в тому, як вони трактують свободу – як колективне «ми» чи індивідуальне «Я». Якщо для Г. Лукача свобода – це колективне начало, яке втілюється в тотальності буття спільноти і тому споріднене з колективною державою (якою вона має стати після скасування приватної власності та комуністичної революції) та мистецтвом реалізму (примат об'єктивної художньої форми над

¹ Khan Y. The Political Aesthetics in the Works of Adorno and Benjamin / Y. Khan [Electronic resource]. – Mode of access : <http://radicalnotes.com/2012/03/02/the-political-aesthetic-in-the-works-of-adorno-and-benjamin/>.

² Адорно Т. Введение в социологию музыки / Т. Адорно. – М. : Университетская книга, 1999. – С. 36.

³ Khan Y. The Political Aesthetics in the Works of Adorno and Benjamin.

суб'єктивними інтенціями митця), то для Т. Адорно свобода – це передусім партикулярність індивідуального «Я», яке унікальне і нетотожне загалу. У цьому сенсі мислитель трактує атональну музику А. Шенберга як експресію свободи, адже композитор звільнив музику від об'єктивних музичних форм (гармонії), які втратили своє історичне значення і в яких Т. Адорно вбачав тотальність соціуму, спрямовану проти самотності індивіда. Скинувши «ярмо» тональної мови, композиторський процес, за словами філософа, «отримав своє єдине мірило в індивідуальному образі кожного твору», який, віддзеркалюючи шматоване протиріччями пізньокапіталістичне суспільство, можливий лише як «протокольне вираження травматичних шоків трагічно-експресіоністського змісту»¹.

На етапі пізнього капіталізму Т. Адорно чітко розрізняв мистецтво та мистецьке виробництво. Мистецьке виробництво – комерціалізовану масову культуру – мислитель взагалі не вважав мистецтвом, а лише формою дозволя, яка має створювати робітникам певну «віддушину», щоб їх можна було і надалі експлуатувати. Це «мистецтво» – не що інше, як частина тотальності капіталістичного соціуму, спрямована проти індивіда. Експресія свободи тепер можлива лише у творах модерністського мистецтва та літератури, наприклад Ф. Кафки, Дж. Джойса, С. Беккета, Е. Іонеску в літературі, А. Берга та А. Шенберга у музиці, П. Клее, П. Пікассо та В. Кандинського в живописі тощо. Складність цих творів стоїть на заваді їх комерціалізації та масифікації буржуазним суспільством, а отже, вони завжди залишаються «новими» і такими, що артикулюють індивідуальне. Модернізм для Т. Адорно є «вежею зі слонової кістки», символічним пристановище самотнього індивіда, в яке він може утекти від всеосяжного диктату маси. Однак свобода, про яку йдеться, – це «внутрішня еміграція», «свобода» відчуженого індивіда, зануреного в естетичне споглядання, а не дієва свобода людини як «політичної тварини». «Філософія Т. Адорно, – резюмує І. Малишев, – являє собою трагічний характер його екзистенційного світогляду, спорідненого з експресіонізмом. Це – світогляд трагічного розладу між соціумом та особистістю, яка не приймає соціум, але й не бачить виходу з нього. Можна сказати, що філософія Т. Адорно – це теоретичне оформлення неоромантичної реакції на суспільство пізнього капіталізму, обтяженого жахіттям Освенціму»². Т. Адорно, як відомо, належить вислів: після Освенціму писати поезію – блюзнірство.

Вчення Т. Адорно стало підсумком радикального зміщення акцентів, яке відбулося в західному марксизмі після того, як надії на революцію ставали

¹ Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М. : Логос, 2001. – С. 49.

² Малишев И. Т. Адорно между модерном и постмодерном [Электронный ресурс] / И. Малишев. – Режим доступа : <https://www.proza.ru/2012/09/01/1052>.

дедали ілюзорнішими, а відтак розвіялися взагалі. Воно засвідчило песимістичне розчарування в колишніх революційних ідеалах та пов'язаних з ними сподіваннях використати мистецтво як зброю в боротьбі за ці ідеали. Крім того, у відповідь на це розчарування його філософія стала спробою переосмислити концепт тотальності, трансформувавши його з позитивного ідеалу докапіталістичного суспільства, який потрібно наново досягнути за допомогою революції, в негативну тенденцію модерності, з якої не існує виходу. Полеміка між Т. Адорно та іншими теоретиками марксизму, особливо Г. Лукачем, ставить важливі запитання про кореляцію політики, мистецтва та свободи в контексті еволюції модерного суспільства та продовжує дискусію щодо їх зв'язку, започатковану в ключових аспектах ще Ф. Шиллером і І. Кантом.

Одразу дві засадничі ідеї Т. Адорно – про те, що модернізм уособлює певний різновид свободи, і те, що їх зв'язок ставиться під загрозу з боку сучасного соціуму, який виявляє тенденції домінування над індивідом, – отримали продовження в ідеях іншого теоретика політико-мистецького зв'язку, сучасного французького філософа Ж. Рансьєра.

1.9. Естетичний режим та етичний поворот: діалогічність політики і мистецтва Жака Рансьєра

У другій половині ХХ ст. в західному суспільстві відбулась низка трансформацій, які вплинули і на інтерпретацію зв'язку політики й мистецтва. Ідеться, передусім, про формування т. зв. «держав загального добробуту», які зняли гострі соціальні протиріччя, що були рушієм революційних сподівань і лівої ідеології загалом. Паралельно відбулось розширення сфери політичної участі з поступовим залученням до публічної політики нетрадиційних суб'єктів, зокрема гендерних, екологічних, ЛГБТ тощо. Масштабний проект революційного перетворення суспільства поступився місцем поступовому розширенню демократичного проекту надання всім рівних прав. Переломною подією в цьому процесі стала студентська революція 1968 року, яка змусила почути голоси тих, за ким раніше не визнавали права на голос. Однак наймасштабніший, здавалось, в історії проект свободи парадоксально породив нові, небачені раніше форми несвободи. У соціально-економічній площині йдеться про формування, як зазначив Ж. Бодріяр, «мовчазної більшості» споживацького суспільства, яка інкорпорує до себе індивіда та піддає його постійному символічному диктату мас-медіа, Голлівуду, реклами, шоу-бізнесу тощо. «Вільна» людина у «вільному» суспільстві, за висловом Г. Маркузе, насправді є «одновимірною» та неспроможною здійснювати

вільні судження про своє життя за межами анонімної, символічної влади маси. Політичним аспектом цієї несвободи стало обмеження прав заради прав, плюралізму заради плюралізму (наприклад, у практиці політкоректності), зростання переліку табуйованих дій, вчинків і висловлювань, а також посилення повноважень спецслужб та контролю над індивідом унаслідок «війни з терором». Досягнення та виклики західної цивілізації в останніх декадах ХХ – на початку ХХІ ст. часто означають дещо схематичним та умовним поняттям «постмодерн».

Як постмодерний контекст вплинув на діалогічні відносини політики і мистецтва? Цікаву та оригінальну концепцію, яка не пориває з традицією їх осмислення й одночасно пристосовує її до сучасних умов, розробив французький філософ Ж. Рансьєр. Ідеї Ж. Рансьєра (що звично для французьких інтелектуалів другої половини ХХ ст.) сформувався у марксистському середовищі, зокрема він брав участь у створенні збірника «Читати “Капітал”» під керівництвом Л. Альтюссера, засновника структуралістського марксизму. Ж. Рансьєр, однак, розійшовся з Л. Альтюссером у трактуванні подій 1968 року: його не влаштовував абстрактний характер структуралістського марксизму, який, на його думку, не залишав місця для спонтанної політичної дії. Як наслідок, він створив власну концепцію, в якій суб’єктивний політичний чинник відіграє ключову роль і яка водночас оперта на фундаментальний структурний рівень, який він називає «розподілом чуттєвого». Він має кантіанський зміст та стосується найбільш загальних, апріорних форм досвіду, які структурують соціальний часопростір та людське життя в ньому. У межах історично варіативних типів «розподілу чуттєвого» філософ виокремлює три форми (або «режими») політико-мистецького зв’язку – етичний, репрезентативний та естетичний. «Естетичний режим», що, на його думку, розпочався в епоху романтизму і триває донині, висуває на порядок денний радикальне переосмислення традиційних уявлень про «високе» мистецтво та ієрархічну політику і започатковує радикальну рівність, яка є атрибутом справжньої демократії. При цьому вчений акцентує на небезпеці повернення до попередніх режимів, що втратили своє історичне значення і суперечать свободі сучасної людини, яке він називає етичним поворотом. Естетичний режим – оригінальний внесок Ж. Рансьєра в традицію осмислення політико-мистецького зв’язку, побудовану довкола аналізу взаємотрансформації їх діалогічності в умовах історичного переходу до модерну. Водночас в етичному повороті услід за Т. Адорно він розглядає нові види «диктату соціуму» над індивідом і повернення до архаїчних форм політики і мистецтва, які актуалізувались уже в сучасному, постмодерному суспільстві.

У праці «Політика естетики» вчений обґрунтував концепцію розподілу чуттєвого як фундаментального суспільного досвіду, з погляду якого можна

говорити про дотичність політичного і мистецького дискурсів. Під розподілом чуттєвого він розуміє систему чуттєвих очевидностей, яка зумовлює суспільний розподіл часу і простору, видимого і невидимого, чутного і нечутного, того, що говориться, і того, що замовчується (ідеться, звісно, не про сенсуалістичний спектр людського досвіду, а передусім про його історично значущі форми). Розподіл чуттєвого проводить межу між різними формами суспільних знань та практик і лежить в основі того, чому одні з них отримують привілейований статус, а інші замовчуються чи взагалі не потрапляють до сфери артикульованої мови. Це поняття близьке до апріорних категорій І. Канта в їх відношенні до чуттєвого досвіду, однак, по-перше, стосується суспільства загалом, а не трансцендентального суб'єкта, по-друге, має історично варіативний зміст. Увесь континуум суспільного часопростору, вербальних, візуальних та когнітивних практик воно підпорядковує порядку градації і членування та конституює метадискурс, який можна охарактеризувати як форму і можливість усіх інших дискурсів. Політична й естетична сфери однаково беруть участь в розподілі чуттєвого: естетика безпосередньо його унаочнює як чуттєву даність, а політичний режим закріплює як систему соціальних ролей, прав та обов'язків, забезпечених державним примусом.

Учений ілюструє політичні та мистецькі імплікації розподілу чуттєвого на прикладі політичної філософії Аристотеля. Політична спільнота, за Аристотелем, охоплює не всіх індивідів, а лише тих, чия природа «політична», тобто які здатні не лише висловлювати біль і насолоду (*πάθος*), але й судити за допомогою мови про справедливість (*λόγος*). На межі *λόγος* і *πάθος* Ж. Рансьєр вбачає «розподіл чуттєвого» в політичній теорії Аристотеля: *λόγος* наділяє сферу чуттєвого якостями справедливості і несправедливості, тоді як *πάθος* зводить її лише до висловлення страждань чи задоволення. Саме цей поділ лежить в основі того, хто є членом політичної спільноти і хто вилучений з неї. Рабам, за Аристотелем, недоступний *λόγος* і вони наділені лише *πάθος*. Їхня душа здатна розрізняти накази своїх панів, але не може самостійно судити про справедливість. Звідси Аристотель робить висновок, що рабам «корисно» перебувати під владою своїх панів, наділених *λόγος*, адже «ті, хто відрізняється від інших людей такою мірою, якою душа відрізняється від тіла, а людина від тварини, для таких людей найкраще існування – бути під чиеюсь владою»¹. Тому *λόγος* не лише визначає, хто бере участь у політичній спільноті і хто вилучений з неї, але й конституює її як сукупність окремих частин і зв'язків між ними. Для Аристотеля, як і для Платона, справедливість полягає в тому, щоб кожен отримував своє настільки, наскільки йому належить за природою. Немає нічого «несправедливого»

¹ Аристотель. Політика. – С. 20.

в тому, що син перебуває під владою батька, а раб хазяїна, адже такий союз корисний їм обом. Отож, поряд з чуттєвою модальністю *λόγος* формується естетичне сприйняття політичної спільноти як гармонії складових частин або соціального «тіла», утвореного з ієрархічних відносин між вільними і рабами, батьками і дітьми, чоловіками і жінками. Принципи такої гармонії – міри, «золотої середини», пластичної досконалості – одночасно лежали в основі античної естетики, яка закріплювала відповідні засади «розподілу чуттєвого» в суспільному житті, увиразнюючи принцип «кожному своє» як чуттєву очевидність.

Використання Ж. Рансьєром понять «політика», «мистецтво», «естетика» потребує уточнення. Політичний порядок, який існує в суспільстві і ґрунтується на «розподілі чуттєвого», вчений називає не «політикою», а соціальним або поліцейським порядком. Політика, натомість, виникає тоді, коли гармонія у санкціонованому суспільному розподілі ролей і статусів порушується. Консенсус, який сформувався в суспільстві довкола «розподілу чуттєвого», за Ж. Рансьєром, обов'язково залишає поза собою суспільну групу, яка не є частиною легітимного порядку і чий голос спільнота реєструє не більше ніж шум. «Незгода» – фундаментальна категорія політичної філософії Ж. Рансьєра, яка позначає прагнення цієї групи поставити під сумнів консенсус щодо розподілу чуттєвого і створити таку його модель, в якій ця «частка, що не має частки» стала б визнаною та легітимною частиною нового офіційного порядку. Політика починається тоді, коли голос здіймають ті, яких не чують, і які змушені створити нові форми відчуття реальності, аби їх почули. Перерозподіл «чуттєвого», як мета політики, означає переформатування меж усіх наших відчуттів і того, як вони відносяться між собою. Тому естетика і політика дотичні між собою. Естетика стає передумовою політики, а політика, реконфігуруючи «чуттєве», породжує нові види естетики.

Поняття «естетика» в концепції Ж. Рансьєра ширше, ніж «мистецтво». «Естетика, – стверджує філософ, – є системою апріорних форм, які визначають те, що відривається у відчутті»¹. Безпосередньо естетика втілюється в різних формах мистецтва, однак одночасно «визначає місце і мету політики як форми досвіду»². «Дія мистецтва, – стверджує вчений, – здатна наново розділити матеріальний та символічний простір, і в цьому полягає її дотичність до політики»³. Однак в естетичному режимі, про який ітиметься далі, філософ услід за І. Кантом та Т. Адорно розводить політику і мистецтво: він

¹ Rancière J. *The Politics of Aesthetics* / J. Rancière. – London : Continuum, 2004. – P. 13.

² Ibid.

³ Rancière J. *Estetyka jako polityka* / J. Rancière. – Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007. – S. 24.

звільняє мистецтво від будь-яких політичних чи соціальних функцій, але одночас веде мову про «політику естетики» (яка, власне, і є заголовком його книги 2004 року) як передумову демократії на рівні розподілу чуттєвого.

У «Політиці естетики» вчений обґрунтовує три історичні типи відношення політики і мистецтва, які він називає «режимами», – етичний, репрезентативний та естетичний. Починаючи від Античності, вони послідовно змінюють один одного, однак лінійної послідовності між ними немає, а є радше діалектика боротьби/співіснування. Етичний режим вперше обґрунтував Платон у «Державі». У ньому етико-політичний порядок спільноти є первинним щодо мистецтва та директивно його собі підпорядковує. Зі своєї ідеальної держави Платон елімінував усі види мистецтва, попри їхню естетичну цінність, які в будь-який спосіб суперечили її політичному устрою. Засади репрезентативного режиму сформулював Аристотель у межах критики платонівського монізму. Він полягає в усуненні прямої, директивної залежності між політикою й мистецтвом та наданні мистецтву самостійного і навіть привілейованого статусу в ієрархії видів людської діяльності. Однак таке мистецтво орієнтоване на мімезис – об'єктивні правила естетичного відтворення дійсності. Підпорядковуючись правилам, нормам, стилю, жанрам, воно лише закріплює й дублює в царині прекрасного соціальну нерівність політичної спільноти. Так, від Античності і до епохи романтизму академічне мистецтво орієнтувалось передусім на привілейовані суспільні верстви, відтворюючи цінності, що лежали в основі соціальної і політичної нерівності. На думку Ж. Рансьєра, ключова особливість етичного і репрезентативного режимів – єдність естетики та етики, тобто ідея про те, що естетична «причина» та етичний «наслідок» нерозривно пов'язані між собою. Мистецтво в цих режимах не просто відтворює реальність художніми засобами, а ще й «виховує» громадян, формує їх чесноти, прищеплює цінності, необхідні для життя в політичній спільноті. Формуючи «етос» громадян, мистецтво етичного і репрезентативного режимів одночасно встановлювало, хто і якою мірою міг брати участь у політичному житті. Тому, за Ж. Рансьєром, воно символічно маркувало нерівність та ієрархію в домодерних суспільствах.

Починаючи з епохи романтизму, актуалізувався третій – естетичний – режим. Його засаднича ознака – особиста свобода, яка зумовила деконструкцію ієрархії соціальних ролей і статусів. Мистецька революція, що триває з 1800 року¹, полягає в тому, що мистецтво відходить від «мімезису» і стає сферою творчої самореалізації особистості. Одночасно руйнується зв'язок естетики та етики: сучасне мистецтво варто сприймати передусім як «мис-

¹ Її маніфестом, на думку Ж. Рансьєра, стали «Листи про естетичне виховання людини» Ф. Шиллера, в яких він обґрунтував творчий, незацікавлений, ігровий характер мистецтва.

тецтво», а не як вчителя моралі. «Естетика, – пише Ж. Рансьєр, – передусім означає цей колапс; вона насамперед має значення розриву гармонії між текстурою твору та його дією». «Ніхто, – стверджує він, – більше не вірить, що зображення пороків і чеснот на сцені здатне якимось корегувати людську поведінку»¹.

Трансформація мистецтва в естетичному режимі має кілька основних аспектів. По-перше, належність твору до сфери мистецтва тепер потрібно сприймати як належність до особливої форми чуттєвого досвіду, яка, за словами української дослідниці К. Шевчук, «не відтворює реальність творчими засобами, а творить саму реальність, що проявляється в тканині свідомої/несвідомої чуттєвості творів»². По-друге, переосмислення мистецтва як не просто естетичного відображення реальності, а нової – естетичної – реальності, зумовлює радикальну трансформацію всіх його попередніх дефініцій. На думку М. Ламперта, в естетичному режимі мистецтво можна визначати лише негативно – через те, чим воно *не є*. «Мистецтво не повинне бути функціональним; мистецтво не мусить бути прекрасним; мистецтво не мусить щось повідомляти; мистецтво не обмежене законами етики, політики чи релігії»³. Його парадокс полягає в тому, що тепер «мистецтвом» може бути що завгодно і зображене як завгодно, а межа, що відокремлює мистецтво і не-мистецтво, стає цілком розмитою⁴. Однак саме в цьому режимі руйнування зв'язку між естетичною дією й етичним наслідком остаточно виокремило мистецтво в самостійну сферу естетичного буття, яка хоч і балансує на межі з життям і постійно прагне розчинитися в ньому, та все-таки протиставлена йому більше, ніж будь-коли раніше. По-третє, в естетичному режимі мистецтво перестає бути привілеєм обраних, а його цінності стають загальнодоступними: усі громадяни отримують доступ до однакового мистецтва і літератури та можуть черпати натхнення з однакових творів. Як коментує М. Ламперт, «мистецтво та література розв'язують контроль над “належними” аудиторіями: тепер кожен може насолоджува-

¹ Rancière J. The Emancipated Spectator [Electronic resource] / J. Rancière. – Mode of access : http://www.aaronvandyke.net/summer_readings/Ranciere-Problems%20and%20Transformations%20of%20Critical%20Art.pdf.

² Шевчук К. Естетичне як політичне: аналіз основних ідей концепції Жака Рансьєра / К. Шевчук // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філософія. – 2010. – Вип. 7. – С. 86–94.

³ Lampert M. Beyond the politics of reception: Jacques Rancière and the politics of art / M. Lampert // Continental Philosophy Review. – 2016. – P. 5.

⁴ Про розмивання меж, які відокремлюють мистецтво і не-мистецтво, свідчить курйозний випадок, що трапився у травні 2016 року в Музеї сучасного мистецтва Сан-Франциско. Його відвідувач залишив свої окуляри на підлозі і став спостерігати за реакцією відвідувачів. Відвідувачі уважно розглядали цей звичайний предмет, приймаючи його за один з експонатів Музею.

тися музикою чи літературою, яка “для нього не призначена” і, роблячи це, охоче демонструвати свою рівність з так званими “кращими”¹.

За Ж. Рансьєром, революція в мистецтві, що настала в естетичному режимі, закріплює нову парадигму «розподілу чуттєвого», яка одночасно лежить в основі демократичної політики. Адже разом з переходом до естетичного режиму утверджуються сучасні демократії, які функціонують на основі плюралізму думок і цінностей. Усталена «форма» суспільства, справедлива «гармонія частин», яку Платон та Аристотель описували як субстанцію політичного буття і символічно пов'язували з «красою» репрезентативного мистецтва, відходить у минуле, а на її місці утверджується постійно незавершений процес дискусії і формування громадянами щораз нових форм колективного співбуття. На думку Ж. Рансьєра, ці два процеси – політичний і мистецький – пов'язані і ґрунтуються на спільній парадигмі «розподілу чуттєвого», яка полягає в легітимації «незгоди» – і художньої, і політичної, – та безперервному перерозподілі тканини чуттєвого між громадянами й суспільними групами.

Якщо мистецтво в естетичному режимі втрачає зв'язок між естетичною дією та етичним наслідком і, як наслідок, позбувається соціальних функцій (у праці «Незгода: про політику і естетику» Ж. Рансьєр цитує Т. Адорно про те, що «єдина функція мистецтва в суспільстві полягає в тому, щоб не мати в ньому функцій»)², то що тоді дозволяє говорити про його зв'язок з політикою? Як ми вже зазначали, цей зв'язок неможливий на рівні окремих мистецьких творів, проте існує на рівні естетики загалом. За Ж. Рансьєром, про політичну дію мистецтва зазвичай говорять або на рівні його змісту, або форми. Зміст мистецтва дозволяє говорити про політичне *ангажування* (це особливо стосується пропагандистського мистецтва), тоді як до форми можна звертатися за політичним *натхненням*. Своєю чергою, натхнення може набувати однієї з двох форм, які філософ називає *утопічною* та *критичною*. Отже, Ж. Рансьєр виокремлює три типи кореляції, в яких вбачають «політичну дію» мистецтва. Коли йдеться про політичне ангажування, він погоджується, що люди здатні модифікувати свою політичну поведінку під впливом творів мистецтва, однак категорично відкидає думку, що цей процес можна якось передбачати чи контролювати. Автор, звичайно, може намалювати картину чи написати музику з політично заанґажованим змістом. Його твір також може спричинити певні політичні наслідки. Однак немає жодних підстав вважати, що між цими двома подіями існує якийсь

¹ Lampert M. Beyond the politics of reception: Jacques Rancière and the politics of art. – P. 10.

² Rancière J. Dissensus: On Politics and Aesthetics / J. Rancière. – London : Continuum, 2010. – P. 178.

необхідний зв'язок. Ідея про те, що за допомогою самого змісту мистецтва можна впливати на перебіг політичних подій чи керувати політичною поведінкою, є анахронізмом, пережитком попередніх етичного і репрезентативного режимів¹. Однакова логіка покладена і в заперечення Ж. Рансьєром можливості ідентифікації форми мистецтва з політичною дією. Контраст між формою і змістом здатний породжувати різні, часто протилежні прочитання. Проте аргумент форми йде далі констатації відсутності усталеного причиново-наслідкового зв'язку. Суть «політики форми», вказує Ж. Рансьєр, зазвичай вбачають у тому, що вона або критикує наявний суспільний порядок, або слугує натхненням до майбутнього. Ці дві позиції філософ узагальнює так: або мистецтво і суспільство повинні об'єднатися, або вони мають залишатися осторонь.

Ідея, що мистецтво і суспільство повинні об'єднатися, належить до утопічного натхнення та є центральною ідеєю «Листів про естетичне виховання людини» Ф. Шиллера. Згідно із цим поглядом, мистецтво витворює колективне «ми» – чуттєву спільноту, в якій життя стає схожим на мистецтво, а мистецтво на життя. Свобода у цій спільноті стає досяжною завдяки подоланню відчуження індивідів одне від одного через естетичне споглядання та творчий характер праці. Ж. Рансьєр, однак, критикує цей погляд. На його переконання, мистецтво в естетичному режимі не об'єднує індивідів, а, навпаки, роз'єднує. Розрив між етикою та естетикою, який конститує його як сферу автономного буття, одночасно робить його неспроможним витворювати колективне «ми». Однак саме в цьому, за Ж. Рансьєром, полягає його сутнісний стосунок до політичної спільноти: демократична спільнота позначена якраз поділами, а не єдністю. У гетерогенному, різномірному та плюралістичному мистецтві, яке, здається, перебуває в «постійному становленні», філософ вбачає прообраз нової парадигми «розподілу чуттєвого», яка лежить в основі істинної демократії як перманентної «незгоди». Отож, він визнає тільки одну політичну функцію мистецтва – *критичну*. Її реалізують не окремі мистецькі твори (як естетичне буття-в-собі, вони per se не виконують жодних суспільних функцій), а в естетиці загалом і тому модусі думок, оцінок, почуттів і ставлень до світу, які вона формує.

¹ Підтвердженням цієї тези слугує, наприклад, сучасне сприйняття мистецтва тоталітарних режимів. Ролики з нацистськими маршами, радянською пропагандистською музикою чи хвалебними одами Кім Ір Сену і Кім Чен Іру б'ють рекорди за кількістю переглядів в соціальній мережі YouTube і, судячи з кількості «лайків», подобаються аудиторії. За логікою «ангажування», така схвальна рецепція цих творів вже мала б породити якийсь новітній рух за повернення до марксизму, гітлеризму чи ідей «чучхе». Натомість його відсутність свідчить про те, що мистецтво тоталітаризму сприймають саме як «мистецтво», а не як політичний маніфест, а настання політичних наслідків з його змісту не можна ні контролювати, ні передбачати.

Протягом трьох останніх десятиліть єдність демократії й «естетичного» мистецтва, зумовлена спільною для них «динамікою незгоди», дедалі більше відступає під натиском того, що Ж. Рансьєр називає етичним поворотом. Як і у випадку з іншими поняттями, які філософ вживає в значенні, відмінному від поширеного, етичний поворот зовсім не означає превалювання моральних суджень щодо політики, мистецтва чи їхніх принципів. Натомість етика і мораль для нього антиподи. Якщо мораль розмежовує факт і норму, тобто те, що є, і те що має бути, то етика, навпаки, ототожнює їх. Етичним, на думку Ж. Рансьєра, суспільство стає тоді, коли воно перестає розмежовувати свій актуальний стан і себе як ідеал, тобто вважає, що воно таке, яким і повинне бути. А це призводить до нерозрізнення між фактом і нормою, апріорної легітимзації будь-яких дій, спрямованих проти незгоди, як, зрештою, й усунення самої незгоди. Рушієм цього процесу філософ вважає модне сьогодні поняття «консенсус» та виступає проти тих позитивних значень, якими його наділяють в сучасному дискурсі. Адже консенсус для нього – ніщо інше, як «спосіб символічної структуризації суспільства, який знищує те, що становить саму серцевину політики, а саме дисенсус»¹. Наслідком консенсусу стає те, що «політична спільнота цілеспрямовано перетворюється на спільноту етичну, в якій, як припускається, враховані всі і кожний»². Проблема такого суспільства полягає в тому, що воно неодмінно стикається з «деяким залишком», який філософ називає «виключеними» і який стає жертвою колективного поневолення, яке супроводжує самопевнена свідомість правоти такого поневолення.

Свою позицію Ж. Рансьєр ілюструє двома кінострічками, в яких, на його думку, метафорично зображено те, що коїться зі сучасним Заходом. В одній з них – фільмі Л. фон Трієра «Догвіль» (2003) – головна героїня Грейс потрапляє в маленьке містечко і хоче бути прийнятою в його громаду. Проте жителі містечка відкидають її, а перед тим ще й уярмлюють та морально розтоптують. Режисер фільму хоче показати, що ставлення мешканців Догвіля до Грейс не пов'язане з жодною раціональною системою панування. Воно є злом, яке залежить тільки від себе самого. Тому розправа, яку здійснюють ганстери над містом наприкінці фільму, постає як єдина можлива відплата, що метафорично ілюструє порочність зла. У колізії між Грейс і мешканцями Догвіля філософ вбачає символ безкінечного правосуддя і боротьби з терором, яку веде Захід у відповідь на атаки терористів. Теракти в Нью-Йорку, Лондоні, Парижі і Брюсселі, які здійснюють представники

¹ Цит. за: Этический поворот в эстетике и политике. Жан Рансьєр об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html>.

² Там же.

народів, що постраждали від колоніального панування, та «відновлення справедливості» у формі кампаній в Афганістані й Іраку, бомбардування Лівії і Сирії, – усе це стає схожим на порочне коло «правосуддя», яке не співвідноситься зі жодним зовнішнім джерелом права. «Війна проти терору і безкінечне правосуддя, – пише Ж. Рансьєр, – впадають в нерозрізненість превентивного правосуддя, яке покладає провину на все те, що породжує або могло породити терор, що загрожує соціальним зв'язкам, що утримують суспільство разом. Це водночас правосуддя, якому не слугує нормою жодна інша справедливість, правосуддя, яке ставить себе вище будь-якого правопорядку»¹.

Інша стрічка, яку філософ наводить як ілюстрацію до етичного повороту, – фільм К. Іствуда «Таємнича ріка» (2002). Герой цього фільму Джиммі поспішно вбиває свого друга Дейва, якого звинувачує у вбивстві своєї доньки. Вбивство не було покарано і стає таємницею, яку зберігають Джиммі і його друг поліцейський Шон. Але ще в дитинстві Джиммі і Шон втягнули Дейва в небезпечні вуличні ігри, унаслідок яких він потрапив до тюрми, де був згвалтований. Це стало причиною психологічної травми вже дорослого Дейва і його асоціальної поведінки, яка перетворила його на ідеального підозрюваного у вбивстві доньки. «Таємнича ріка», яка переінакшує на сучасний лад давньогрецький міф про Едіпа, ілюструє розмитість (аж до повної відсутності) поділу на провину і невинність, добро і зло, злочин і кару, справедливість і несправедливість. Зло, показане у фільмі, постає наслідком незагоєної минулої травми, яка лежить на всіх і конкретно ні на кому. Такою колективною травмою Заходу, на думку Ж. Рансьєра, став Голокост. Відчуття провини прирікає Захід на постійну символічну спокуту (у мистецтві, кінематографі, літературі, політиці тощо), яка, щоправда, є марною через напругу між імперативом самозбереженням супроти тих, кого визнають чи ототожнюють з жертвами минулої катастрофи. Саме тому західні країни змушені депортувати мігрантів чи, наприклад, обмежувати права ромів, які стають політичними «виключеними», одночасно почуваючи провину перед ними. Як наслідок, травма не загоюється, а лише сублимує в символічну сферу, де набуває форми безкінечної спокути. Одночасно відбувається її раціоналізація (наприклад, у формі войовничної риторики прав людини), що легітимує гуманітарну війну, яка, за Ж. Рансьєром, «насправді не війна, а безкінечне захисне пристосування, спосіб справитися з травмою, яка зведена до рангу феномену цивілізації»².

¹ Цит. за: Этический поворот в эстетике и политике. Жан Рансьєр об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике.

² Там же.

Етичний поворот у політиці супроводжується «етизацією» мистецтва, яке, з одного боку, втрачає свою естетичну автономію та перетворюється на спосіб свідчення і спокути колективної травми, а з іншого – отримує свій відповідник політичних «виключених» – поняття «непредставного». «Непредставне, – пише Ж. Рансьєр, – центральна категорія етичного повороту в естетичній рефлексії паралельно з терором у політичній площині, оскільки вона також є категорією нерозрізненості між фактом і правом»¹. Під «непредставним» філософ розуміє одночасно неможливість і заборону зображувати певні події чи теми за допомогою мистецтва чи окремих його засобів. Як приклад «непредставного» він наводить американський серіал «Голокост» (1978), який викликав жваву полеміку щодо одночасно неможливості і неприпустимості використовувати несправжні тіла і вигадані історії для імітації катів і жертв геноциду. Осуд події у цій критиці перетворився на заборону для мистецтва. Одночасно критики «Голокосту» заявили, що зображення такої події, як геноцид, потребує особливого мистецтва – мистецтва непредставного, заперечуючи зображальність як принцип мистецтва. Ці дві ідеї – непредставність і спокута колективної травми, – ознаменували постмодерністський поворот у мистецтві, яке повертається до етичного режиму функціонування. Постмодерністський «карнавал», на його думку, став «не більше ніж димовою завісою, що приховує перетворення другого модернізму на певну “етику”, яка вже не є пом’якшеною і соціалізованою версією обіцяного естетикою визволення, а простою і недвозначною реверсією, поверненням до вихідного стану, що пов’язує спадок мистецтва вже не з майбутнім визволенням, а з незапам’ятною і нескінченною катастрофою»². Це перетворення «точно відтворює інше, в якому політична напруга між правом і фактом розсіюється в парі консенсусу і безкінечного правосуддя, яке здійснюється над безкінечним злом»³.

Причиною етичного повороту в політиці і мистецтві Ж. Рансьєр називає «теологію часу», яка лежала в основі «етичних» політики і мистецтва в Радянському Союзі та інших тоталітарних країнах. Ідеться про розуміння історичного часу як розділеного надвоє певною вирішальною подією, що перетворює історію на історичну метафізику, в якій сучасність підпорядкована реалізації внутрішньої необхідності цієї події. У СРСР такою подією стала революція, яка стерла відмінність між фактом і правом у політичному сьогоденні (безправ’я, репресії, терор, – усе заради «революційної доцільності»), одночасно змушуючи мистецтво нести свідчення про неї і благословляючи

¹ Цит. за: Этический поворот в эстетике и политике. Жан Рансьєр об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике.

² Там же.

³ Там же.

його на непередставне (усе, що за змістом і формою не вписувалось в кано́ни соціалістичного реалізму). Натомість постмодерний етичний поворот центральну подію історії вбачає вже не перед, а поза собою. На відміну від «позитивної теології» в СРСР, яка пов'язувала революцію з колективним визволенням, ідеться про «негативну теологію», яка пов'язує вісь історії з минулою катастрофою і прирікає сучасників на безкінечне спокутування колективної провини. «Вийти з сьогоднішньої етичної конфігурації, – пише Ж. Рансьєр, – повернути до їх розрізнення політичні і художні вимисли означає також і відкинути фантазм про їх чистоту, повернути цим вимислам характер завжди двозначних, ненадійних і суперечливих розривів. А це неодмінно передбачає: позбавити їх від будь-якої теології часу, від будь-якої думки про початкову травму чи прийдешнє спасіння»¹.

Отже, Ж. Рансьєр продовжує парадигму інтерпретації політико-мистецького зв'язку, яка усталилась в західному дискурсі, починаючи з полеміки між Ф. Шиллером та І. Кантом, і згодом продовжилась у марксистських та неомарксистських концепціях. Ідеться про цілісність цих сфер у домодерному суспільстві (етичний та репрезентативний режими), яка йшла по лінії єдності *aisthesis* та *ethos* й одночасно естетизації політики як гармонійно-ієрархічної системи очевидностей, розмежування – й одночасно зв'язок на глибшому рівні метадискурсу «незгоди» – в естетичному режимі, який висунув на порядок денний примат суб'єктивного начала і перехід до якого супроводжує транзит до модерного суспільства, і відновлення цілісності, що актуалізується вже в постмодерну епоху внаслідок того, що Ж. Рансьєр називає етичним поворотом.

1.10. Нова історична модель: пропозиції і перспективи

Узагальнюючи концепції зв'язку політики і мистецтва, можемо виокремити в них кілька основних тенденцій.

По-перше, аналізуючи ці підходи, можна зробити висновок, що зв'язок між політикою і мистецтвом розглядали, передусім, з погляду ширшого культурного принципу, який зумовлював історичні особливості обох цих сфер. І політика, і мистецтво – це складові частини соціокультурного буття, які, щоправда, неможливо редукувати одна до одної. Щоб говорити про зв'язок між ними, потрібен якийсь третій елемент, якийсь «спільний знаменник», який втілювався б у них обох, закладаючи концептуальну матрицю, у межах якої можна говорити про їх дотичність і взаємодію. Так,

¹ Цит. за: Этический поворот в эстетике и политике. Жан Рансьєр об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике.

І. Кант та Ф. Шиллер розглядали політику і мистецтво як різні сфери вияву індивідуальної чи суспільної свободи. Для О. Шпенглера цією матрицею став концепт цивілізаційної «душі», яку він тлумачив як світоглядний принцип, що зумовлював спільні особливості і політики, і мистецтва. Засновники марксизму – К. Маркс та Ф. Енгельс – аналізували зв'язок між ними в рамках класової структури суспільства та з погляду завдань революційної боротьби. А. Грамші обґрунтовував його в контексті культури. Г. Лукач проміжною ланкою між ними вважав поняття тотальності та уречевлення. В. Бенямін створив концепцію «аури», яка дала йому змогу встановити особливості взаємодії політики й мистецтва в умовах її занепаду у ХХ ст. А для Ж. Рансьєра концептуальним тлом для такого аналізу стала концепція «розподілу чуттєвого». Думка про те, що мистецтво є символічним втіленням ідеї, форми чи принципу культури, який одночасно має політичний зміст, і паралельно про те, що політика засновується чи здійснюється на принципах, які одночасно лежать в основі творення художніх форм, стала відправною точкою їх аналізу у всіх розглянутих нами підходах.

По-друге, з них загалом випливають два погляди на зв'язок цих сфер, які можна назвати *гетерогенним* і *гомогенним*. Гетерогенний визнає окремішність політичної і мистецької сфер, їх нетотожність одна одній. Прагнення надати суспільству мистецької «форми», репрезентувати його наче естетичний артефакт нівелює індивідуальну свободу, перетворюючи людину на коліщатко політичної машини. Своєю чергою, спроба політизувати мистецтво, розглядати його з погляду якихось політичних функцій у суспільстві суперечить його суті як форми експресії особистої свободи. Натхненником цього підходу виступив І. Кант, і він домінує в ліберальній політичній традиції. Натомість гомогенний підхід, започаткований критикою поглядів І. Канта Ф. Шиллером, постулює синкретизм політичної і мистецької сфер. Іманентним атрибутом політики, за цим підходом, є естетика, тобто конституювання політичної системи здійснюється за принципом побудови художніх форм. Своєю чергою, мистецтво постає як сфера символічного втілення принципів політичного буття. Цей підхід простежуємо в концепціях Ф. Шиллера, О. Шпенглера, марксистських та неомарксистських теоріях. Історія осмислення зв'язку між політикою і мистецтвом з початку ХІХ і аж до ХХІ ст. – це передусім полеміка між цими двома поглядами, яку коротко можна звести до запитання «разом чи окремо?».

По-третє, гетерогенний і гомогенний підходи корелюють з різним розумінням свободи, яке полягає в тому, чи її носієм є передусім індивідуальне «Я» чи колективне «Ми». І. Берлін називає ці різновиди свободи «негативною» та «позитивною». Негативна свобода окреслює сферу, в якій індивідові «дозволено або має бути дозволено чинити те, на що він здатний, або бути тим,

ким він може бути, не піддаючись впливу з боку інших людей». Своєю чергою, в позитивній «реальне Я осмислюється як щось ширше, ніж сам індивід, як соціальне ціле – чи то плем'я, раса, церква, держава, чи велика спільнота усіх живих, померлих і ще не народжених, в яку індивід включає себе як елемент чи аспект»¹. У мистецтві негативна свобода набуває форми експресії творчої суб'єктивності, що втілюється в автономії мистецтва та «одиночному» режимі буття його творів (як приклад можемо навести трактування модернізму в поглядах Т. Адорно чи концепцію «естетичного» мистецтва Ж. Рансьєра). У політичній площині сферою реалізації негативної свободи (зокрема в мистецтві) стає громадянське суспільство, що провадить до розгляду держави як «нічного сторожа» цієї свободи. Своєю чергою, втіленням позитивної свободи в мистецтві виступають об'єктивні канони естетики (краси, гармонії), які суспільство визнає за ідеал. У політиці ж її втіленням можна вважати політичну спільноту (органічну державу, націю, теократичну державу-церкву), яка інкорпорує кожного індивіда як члена цілісного політичного організму. З розглянутих нами концепцій політико-мистецького зв'язку випливає тенденція, за якою верховенство негативної свободи провадить до гетерогенного погляду (наприклад, у І. Канта чи Т. Адорно), а визнання первинності позитивної (в «естетичній державі» Ф. Шиллера, органічній «культурі» О. Шпенглера чи комунізмі) пов'язане з гомогенним.

По-четверте, розглянуті нами теоретичні підходи констатують трансформацію, яка відбулась в еволюції свободи і, отже, політико-мистецькому зв'язку, починаючи з епохи романтизму. Ідеться про утвердження її негативного виміру над позитивним: відбувається розклад колективного «політичного тіла» на сукупність окремих «Я» й одночасно настає перехід до нової парадигми в мистецтві, яке дедалі більше відходить від репрезентації (мімезису) на користь необмеженого творчого самовираження особистості. Одностайності в оцінці цього явища, як видно із цих підходів, немає. Одні філософи вітають його та пов'язують його зі справжньою свободою і демократією, тоді як інші – спершу романтики, а за ними марксистки – називають його «відчуженням» та вбачають у ньому регрес, який потрібно подолати. Зведення політичного і мистецького начал до їх «природної» єдності, вважають вони, повинне стати революційним ідеалом майбутнього, який принесе індивідові «вільне» і «невідчужене» життя, схоже на творчість, у колективній спільноті нової «естетичної держави».

По-п'яте, філософи, які вбачають ідеал у негативній свободі, констатують наростання загрози цьому ідеалу вже в сучасному, постмодерному суспільстві. Т. Адорно, наприклад, захищав модернізм від «нечистих» форм масової

¹ Берлин І. Две концепции свободы [Электронный ресурс] / И. Берлин. – Режим доступа : <http://kant.narod.ru/berlin.htm>.

культури, які, на його думку, уособлюють тоталітарні інтенції споживацького суспільства, спрямовані проти індивіда. А Ж. Рансьєр рішуче виступив проти «теології часу», яка наново політизує мистецтво в «етичному повороті».

Ці тенденції й особливості спонукають ще раз поглянути на історичні принципи зв'язку політики і мистецтва. Актуальним та малодослідженим (і в українській, і в світовій філософській, політичній та мистецтвознавчій думці) є розгляд цього зв'язку в межах основних історичних етапів розвитку цивілізації. Ідеться про цілісний історичний аналіз політико-мистецького зв'язку від стародавніх часів до сьогодення. Грунтуючись на поширеній у гуманітарних науках класифікації історично-світоглядних епох, яка охоплює стародавні східні цивілізації, Античність, Середньовіччя, епоху Відродження, «еру Розуму», романтизм, модерн і постмодерн, а також відштовхуючись від наявних підходів, концепцій та тенденцій розгляду, ми поставили собі за мету здійснити такий аналіз. Цей аналіз доречний, на наш погляд, не лише тому, що в кожній із цих історико-світоглядних епох з'являлися нові форми мистецтва і політичної організації, які по-різному корелювали між собою, але й тому, що вони дають змогу говорити про існування широкої історичної моделі, сконструйованої довкола діалектичного підходу. Перш ніж викласти головні положення цієї моделі, потрібно встановити, в якому значенні ми надалі вживатимемо поняття «політика», «мистецтво» й «естетика», а також окреслити основні точки дотику між ними.

Слово «політика» утворене від давньогрецького слова «πολιτική», що, своєю чергою, походить від слова «πόλις» (місто-держава) й дослівно перекладається як державне «управління». Термін «політика» сьогодні має три ключові значення:

- процес управління суспільством (в англійській мові у цьому значенні її перекладають як «policy»);
- міжсуб'єктна взаємодія довкола завоювання, утримання та використання державної влади (англ. «politics»);
- спосіб «побудови» суспільства за допомогою державної влади (англ. «polity»).

У перших двох значеннях можна говорити про процесуальний рівень політики, тоді як в третьому – про структурний. У фокусі нашого дослідження перебуватиме передусім структурний рівень політики («polity»). Ми говоритимемо про естетичний рівень політики та її кореляцію з історичними формами мистецтва переважно на рівні організації суспільства за допомогою політичної влади (у домодерний період – як ієрархічного політичного «тіла», а в модерний – як розмежування держави і громадянського суспільства). Проте в підрозділі про політичну естетику епохи Відродження зосередимось і на процесуальних рівнях «policy» і «politics».

Поняття «мистецтво» – також багатозначне. Українське слово «мистецтво» походить від німецького «meister», тобто «умілець». У слов'янських мовах слово «мистецтво» споріднене зі словом «уміння» (серб. «umetnost»; босн. «umjetnost»; бол. «изкуство»; рос. «искусство»). У цьому розумінні під мистецтвом розуміють будь-яку практичну діяльність, яка потребує спеціального уміння, знань та навичок перш ніж може бути доведена до досконалості (давньогрецькою мовою мистецтво перекладається як «τέχνη», що означає також «ремесло»). З іншого боку, під мистецтвом розуміють «вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів»¹. Надалі слово «мистецтво» ми вживатимемо в цьому сенсі, розуміючи під ним сукупність артефактів, у яких закарбувалися панівні в різні історичні періоди форми естетики. Однак епізодично (у підрозділі про епоху Відродження) говоритимемо і про естетичний вимір політики як «уміння».

Уже зі самих визначень можна зробити кілька висновків про зв'язок політики і мистецтва. Політику (на процесуальному рівні) часто називають «мистецтвом можливого». Трактат Н. Макіавеллі «Державець» у цьому сенсі – це підручник з «політичного мистецтва», який навчає основних правил ефективної політики. Водночас оволодіння політикою як мистецтвом (у практичному сенсі) провадить до набуття нею естетичного виміру та споріднює з розумінням мистецтва як естетики. Так, перечитуючи трактат Н. Макіавеллі, не раз попадає у вічі естетика витонченої політики, яка нагадує віртуозну шахову гру².

Про зв'язок політики і мистецтва можна говорити і на структурному рівні. Про естетику говорять, як правило, тоді, коли сукупність елементів об'єднана тим чи іншим принципом. Естетика картини, скажімо, утворена сполученням фарб на полотні, а естетика музики – сполученням нот у мелодію. У цьому сенсі естетика характеризує й політику, у якій роль фарб чи нот відіграє «суспільний» матеріал, сполучений в єдине ціле – державу. В ілюстрації до першого видання «Левіафану» Т. Гоббса художник зобразив естетику держави як «колективну людину», яка складається з безлічі атомів-індивідів (рис. 1).

З цієї ілюстрації видно, що естетика – це ширше поняття, ніж мистецтво. Будь-який об'єкт, що має певний спосіб побудови, можна описувати з естетичного ракурсу. Тому, на наш погляд, не цілком правильно розмежовувати «політику» й «естетику», адже неможливо розділити об'єкт і його форму.

¹ Короткий енциклопедичний словник з культури. – К. : Україна, 2003.

² Схожу естетику політики, мабуть, мав на увазі один з лідерів «Партії регіонів», нині покійний М. Чечетов. Відомий його вислів: «Оцініть красу гри. Ми їх [опозицію] розвели, як котят!» (Чечетов про опозицію: «Ми їх розвели, как котят» [Електронний ресурс] // Тиждень. – 2012. – 3 черв. – Режим доступу : <http://tyzhden.ua/News/54407>).



Рис. 1. Ілюстрація естетики політики в сенсі «polity»

Щоб говорити про політику з естетичного погляду, потрібні «окуляри», а саме предметність, у якій естетика втілюється безпосередньо, тобто мистецтво. Розглядаючи політику крізь призму мистецтва, можемо побачити й естетику, властиву їй самій. Своєю чергою, за аналогією з політикою, яку можна назвати опосередкованим носієм естетики і безпосереднім носієм влади, мистецтво можна охарактеризувати як сферу, в якій безпосередньо втілюється естетика, але яка виконує і політичні функції. Щоб виявити ці функції, потрібно подивитися на нього крізь призму влади і порядку як таких, тобто політики. Взаємний аналіз, що дозволяє побачити в кожній із цих сфер віддзеркалення і продовження іншої, і є головною метою нашого дослідження. Саме тому в його заголовку «політика і мистецтво», а не «політика й естетика».

Одним зі способів осмислення політики в категоріях естетики слугує кантіанська концепція продуктивної уяви, яку філософ тлумачив як сполучну ланку між емпіричним світом відчуттів та апіорним світом розуму. Продуктивна уява, за І. Кантом, з одного боку, наближає абстрактні категорії розуму до їх емпіричної репрезентації, а з іншого – узагальнює різноманіття чуттєвого досвіду і наближає його до трансцендентальних категорій розуму. Уявити політику, тобто репрезентувати її як чуттєвий образ, означає упорядкувати «сирий» суспільний матеріал і надати йому певної форми. Але де саме потрібно шукати цю форму? Відповідь на це запитання, на наш погляд, дає концепція «розподілу чуттєвого» Ж. Рансьєра. За Ж. Рансьєром, естетика, втілена в історичних формах мистецтва, якраз і визначає те, що

в той чи інший історичний період відкривається перед відчуттями. Тому «уявити» державу означає перенести на неї рансьєрівське «чуттєве». А звідси випливає висновок, що в історичних уявленнях про політику є її естетичний аспект, пов'язаний з панівними в той чи інший період формами мистецтва.

Однак якщо в історичних уявленнях про політику можна говорити про естетичний вимір, то й мистецтво також набуває політичного виміру. Адже воно «наближає» ці уявлення до спостерігача і передає ідеї, які мають політичний зміст. Уявна макрорівнена естетико-політична «форма» суспільства конкретизується в мікроформах мистецтва, яке закріплює її як чуттєву очевидність та легітиміє в такий спосіб світоглядні підстави політичної влади. Так, за П. Бурдьє, в основі політичної влади – не «стільки фізичне, скільки символічне насильство, яке нав'язує громадянам систему значень, ієрархію цінностей, які набувають “природного”, “очевидного” характеру, закріплюючи відносини “влади – підпорядкування”»¹. Діючи в символічному полі, вона формує «габітус» громадян – «сукупність схем сприйняття, що формуються досвідом соціалізації у певній політичній спільноті, продукуючи відповідну політичну поведінку»².

Втім, аби говорити, що політика має естетичний вимір, а мистецтво – політичний, потрібне якесь ширше концептуальне тло, яке дозволило б поєднати ці дві нетотожні сфери. Як ми встановили з розглянутих вище теоретичних підходів, аналіз відношення політики і мистецтва одне до одного потребує їх спільної ідейної основи. Про дотичність цих сфер можна вести мову лише в тому контексті, що мистецтво транслює ідеї, які мають політичний зміст, а політика організована на ідеях, які при цьому слугують світоглядним підґрунтям художньої творчості. Отже, щоб говорити про зв'язок між ними в межах виділених нами історичних періодів, потрібно спершу відшукати їх спільну культурну чи ідейну основу.

Ця теза сформульована тут як гіпотеза. Щоб її довести, потрібно зіставити історичні форми політики і мистецтва та проаналізувати їх крізь призму одна одної. Але в історичній еволюції цих сфер, як випливає з розглянутих теоретичних підходів, відбулася важлива трансформація, яка полягає в переході від гомогенної до гетерогенної парадигми. Крім того, у відповідь на регрес гетерогенної парадигми актуалізується новий вид політико-мистецького синтезу вже в постмодерну епоху. Тому, відштовхуючись від розглянутих теоретичних підходів та загальних тенденцій, що випливають з них, ми пропонуємо розглядати історичні форми зв'язку політики і мистецтва в контексті трьох історичних принципів – *монізму*, *плюралізму* та *синтезу монізму і плюралізму*. Тут ми окреслимо їх тільки тезово, а докладно кожену

¹ Пьер Бурдьё [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://socio.rin.ru/cgi-bin/article.pl?id=272>.

² Там же.

з історичних епох (стародавні східні цивілізації, Античність, Середньовіччя, епоха Відродження, «ера Розуму», романтизм, модерн і постмодерн) буде обґрунтовано в наступних розділах.

Перший із цих принципів – монізм – характеризував домодерні суспільства, а у ХХ ст. відновлення його логіки відбулося в тоталітарних режимах. Його суть, по-перше, – в існуванні єдиної метафізичної ідеї, яка слугує збірним началом соціокультури та втілюється, зокрема, в політиці й мистецтві. По-друге, у позитивному розумінні свободи, тобто у визнанні того, що колективне «Ми» важливіше, ніж індивідуальне «Я». У політиці основні ознаки монізму такі:

1. *Політична метафізика.* Політичне начало невід'ємне від синкретичного світогляду, який пояснює сенс історії, суспільства, людського життя та світобудови загалом. У домодерну епоху таким світоглядом були, передусім, релігійні і філософські уявлення, а у ХХ ст. ним стала політична ідеологія. Політика в цьому контексті – це не лише порядок в суспільстві, але й втілення в суспільній сфері метафізичного порядку, що лежить в основі світобудови як такої.
2. *Відсутність поділу на державу і громадянське суспільство.* Держава тождна суспільству загалом і постає як колективне «політичне тіло», об'єднане ієрархією влади.
3. *Примат колективних цінностей над індивідуальними,* трактування індивіда як елемента цього «політичного тіла», а не суверенної особистості, носія індивідуальної свободи та невідчужуваних прав.

Мистецтво в межах монізму орієнтується на репрезентацію (мімезис) і відтворює дійсність відповідно до об'єктивних естетичних ідеалів. Суть репрезентативного мистецтва, на наш погляд, досить вичерпно розкрив Г. Гегель. «Коли великі митці створюють свої шедеври, – писав філософ, – можна сказати наступне: так, такими вони *повинні* бути. Іншими словами, відособленість митця зникає, і в його творах вже не простежується яка-небудь манера. У Фідія немає свого почерку: сам образ оживає і виникає із каменю»¹. Колективні ідеї про об'єктивно прекрасне в репрезентативному мистецтві домінували над індивідуальною свободою художника, а саме воно прагнуло наблизитись до того, що В. Беньямін назвав «естетичною ідеєю». Ця ідея одночасно має релігійний, філософський чи ідеологічний зміст. Репрезентативне мистецтво – це не естетичний «світ-в-собі», а символічна сфера, в якій ідея втілюється в бутті і яка закріплює релігійний, філософський чи ідеологічний світогляд як чуттєву очевидність.

Однакова метафізична ідея, покладена в основу метафізичної політики і репрезентативного мистецтва, слугує для них синтезуючим началом,

¹ Гегель Г. Философия права / Г. Гегель. – М. : Мысль, 1990. – С. 81.

яке зумовлює появу, з одного боку, політичного виміру в мистецтві, а з іншого – естетичного в політиці. Політика, ґрунтуючись на метафізичній ідеї, яка лежить також в основі історичних уявлень про прекрасне, набуває естетичного виміру і постає наче мистецький твір, створений зі «суспільного матеріалу». Своєю чергою, мистецтво, орієнтуючись на ідею, що слугує також світоглядною підставою історичних відносин «влади – підпорядкування», набуває політичного значення і символічно закріплює ці відносини в суспільстві. Сполучення політики і мистецтва в межах монізму можна зобразити у вигляді схеми (рис. 2).

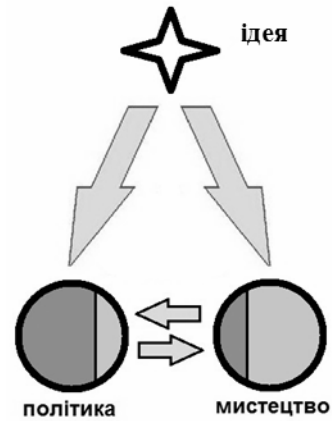


Рис. 2. Зумовленість політики і мистецтва однаковою ідеєю спричиняє їх взаємопроникнення – появу естетичного виміру в політиці та політичного в мистецтві

Підґрунтям запропонованого принципу монізму слугують романтичні і марксистські інтерпретації, які розглядали політику і мистецтво в єдності як прояви культурної «душі» (О. Шпенглер), невідчуженого і цілісного соціуму (Ф. Шиллер, К. Маркс і Ф. Енгельс), тотальності (Г. Лукач), синкретизму етичного і репрезентативного режиму (Ж. Рансьєр). На тому, що метафізична ідея надає політиці естетичної «форми» (на прикладі аполлонівського чи фаустівського світобачення), акцентував О. Шпенглер. Думку, що мистецтво (назване «ауратичним») уособлює буття такої ідеї в суспільстві та об'єднує його навколо неї, висловив В. Бенямін. А марксистичні обґрунтували діалектичний підхід до історії, яку можна розглядати як почергову зміну соціокультурних парадигм за схемою «теза – антитеза – синтез».

Ми виокремлюємо п'ять метафізичних ідей, які змінювали одна одну з епохи стародавніх східних цивілізацій і аж до кінця XVIII ст. і визначали зв'язок політики і мистецтва. Причому ця зміна відбувалась діалектично: кожний наступний принцип культури становив антитезу до попереднього.

Так, метафізичною ідеєю, яка надавала естетичного виміру політиці і політичного виміру мистецтву в епоху стародавніх східних цивілізацій, на наш погляд, була ідея влади. Політичне начало в епоху цивілізацій Стародавнього Сходу було «пірамідою» вертикальних, ієрархічних рівнів влади. А мистецтво було символом деспотичної царської влади, віддзеркалюючи її естетику у своїх монументальних формах (приклади – єгипетські піраміди, вавилонські зикурати тощо).

В епоху Античності такою ідеєю стала ідея естетичного, пластичного космосу, яку можна розглядати як антитезу до давньосхідної деспотії. Політика у творах Платона й Аристотеля – естетизована. Ідеальна держава Платона та Аристотеля була схожою на соціальну скульптуру й ґрунту-

валася на естетичних принципах міри, гармонії та «золотої середини». А про мистецтво давньогрецькі філософи говорили насамперед у контексті політичного устрою, намагаючись знайти ідеальну відповідність між його формами та організацією державної влади й обґрунтовуючи його роль як засобу формування політичного етосу спільноти.

На противагу античної пластиці, світоглядною ідеєю, яка лежала в основі їх зв'язку в епоху Середньовіччя, було трансцендентне духовне буття. Мікрокосм держави уособлював макрокосм універсуму й ототожнювався із земним храмом. А архітектурні храми, своєю чергою, поставали не лише як релігійні символи, але і як символи державної влади, що спонукало середньовічних володарів, сходячи на престол, споруджувати храми, маркуючи символічний простір своєї влади.

Світоглядною ідеєю епохи Відродження, що становила антитезу до середньовічної духовності, була ідея антропоцентричної краси. Ключова ознака світогляду Ренесансу – відхід від концентрації на духовному бутті й зосередження на земному, що набуло втілення в обоженні краси. Найповніший вияв цей ідеал знайшов у мистецтві, але він виявився і в політиці, в яку його екстраполювали Н. Макіавеллі та автори утопій, що тлумачили політику як творчий акт, акцентуючи на її красі.

Метафізичною ідеєю світогляду XVII–XVIII ст., що становила антитезу до ренесансної краси, стала ідея розуму. Однакові раціоналістичні принципи лежали в основі політичних і художніх форм – симетрія, гармонія, лаконічність, ясність тощо. Мислителі цієї епохи, яку часто називають «ерою Розуму», тлумачили державу естетично, наче розумну «форму», що впорядковує хаотичну суспільну «матерію» (державу часто порівнювали з кристалом з його ідеальною «розумною» симетрією та гармонією частин). Своєю чергою, мистецтво, яке ґрунтувалось на ідеї розуму (класицизм), легітимувало «розумну» державну владу (особливо в епоху правління Людовика XIV та його наступників з династії Бурбонів).

Завершення «ери Розуму», яке настало під час Французької революції 1789–1799 років, ознаменувало не лише кризу раціоналізму як ідейної підстави політико-мистецького зв'язку, а початок нового принципу їх відношення – плюралізму.

Плюралізм передбачає відсутність у бутті універсального метафізичного смислу, який слугував би започатковувальним принципом цілісності соціокультури, і виходить з установки про множинність та рівноправність ціннісних систем, які співіснують між собою в рамках нейтральних норм права. У цей період домінантним стає негативний вимір свободи, тобто примат індивідуальних цінностей над колективними, «Я» над «Ми». Політика і мистецтво в межах плюралізму розходяться і постають окремими, нереперентними одне до одного «світами-в-собі».

У політиці плюралізм втілюється в розмежуванні держави і громадянського суспільства й перетворенні держави на систему формалізованих інститутів, основне призначення яких – забезпечити простір для реалізації індивідуальної і колективної свободи. Замість держави як «політичного тіла» утверджується громадянське суспільство як синергетична сфера суспільної свободи. Держава, своєю чергою, постає як система безособових, формалізованих інститутів, чия основна мета – забезпечити суспільну свободу й реалізацію спільних інтересів, а не ієрархічно упорядкувати суспільство і надати йому певної «форми».

У контексті плюралізму політика почала позбуватись естетичного виміру. Разом із крахом метафізичного смислу, що лежав в її основі, художні форми перестали бути присутніми в політичних. Громадянське суспільство – сфера синергетичної взаємодії індивідуальних «Я» – апіорі позаестетичне. Метафорично висловлюючись, «політичну піраміду» розібрали на цеглини, а «політичну скульптуру» чи «політичний кристал» – розбили на друзки. Втративши метафізичний смисл свого буття, держава втратила й естетичну «форму» та почала перетворюватись на сукупність формалізованих інститутів і технік управління суспільством, покликаних створювати умови для реалізації в ньому свободи.

Поряд із втратою політикою естетичного виміру свій політичний вимір почало втрачати мистецтво, яке, починаючи з епохи романтизму, поступово відходить від репрезентації й перетворюється на форму експресії суб'єктивної (аж до епатажу) свободи. Мистецтво в цьому принципі стає естетичним «світом-в-собі» і більше не обґрунтовує жодної системи ідей, що лежить в основі політичної, релігійної чи іншої влади. Функція нормування суспільного порядку, яка є прерогативою політики, більше не належить мистецтву. Тепер для нього нормою стає аполітичність.

Політика і мистецтво у цьому принципі хоч і розійшлися по «різні боки барикад», але зв'язок між ними зберігається в рамках їх спільної передумови – індивідуальної свободи. Тому ми погоджуємося з Ж. Рансьєром, що ця передумова в модерну епоху не дозволяє говорити про «політику мистецтва», але дає змогу говорити про «політику естетики». Спільною світоглядною основою політики і мистецтва в модерний період стає не якась позитивна метафізична ідея чи група ідей, а «динаміка незгоди», яка однаково характеризує і мистецтво модернізму, і демократичну політику. З цієї причини мистецтво модернізму, яке ґрунтується на принципі суб'єктивної свободи, було заборонене в тоталітарних режимах і перебувало в опозиції до них аж до їх падіння в Європі 1991 року. Подібно до того, як мистецтво перестало бути статичною «формою», пов'язаною з метафізичною ідеєю прекрасного, а стало радше можливістю творення художником будь-яких форм, то й політичну сферу в цьому контексті можна розглядати як мозаїчну, відкрити і

динамічну систему громадянського плюралізму, а не замкнену, холистичну суспільну «форму» (піраміду, скульптуру чи храм).

Перехід від монізму до плюралізму спричинила, з одного боку, криза метафізичного розуму, яка настала в роки Французької революції (1789–1799), а з іншого – тенденція в історичному прогресі свободи, яка триває з епохи стародавніх східних цивілізацій. Ця тенденція полягає в тому, що кожна наступна ідея, яка лежала в основі зв'язку політики і мистецтва, одночасно наповнювала глибшим змістом негативний вимір свободи, що, зрештою, призвело до утвердження цього виміру як первинного в модерну епоху. Саме розширення цього виміру свободи становило, на наш погляд, момент діалектичного «зняття» в послідовному історичному поступі світоглядних ідей.

Так, деспотичну владу, що втілилась у державах-«мегамашинах» Стародавнього Сходу, як не парадоксально, можна розглядати як першу форму негативної свободи. Ідеться про колективну свободу від природної необхідності та автономне буття людства в царстві культури, що прийшло на зміну єдності людини і природи в первісну епоху.

Антична ідея гармонії, пов'язана з естетикою людського тіла, стала світоглядною антитезою до давньосхідного деспотизму й лежала в основі неприйняття давніми греками будь-яких форм тиранії і деспотизму. Тому Античність – це вищий ступінь негативної свободи, коли порівняти зі стародавніми східними цивілізаціями.

Середньовічна духовність, як антитеза до античної тілесності, надалі розширила зміст негативної свободи. Адже із християнського креаціонізму випливає те, що, по-перше, людина має обов'язки насамперед перед Богом, а вже потім перед державою, а по-друге, земне «тіло» держави повинно підпорядковуватись духовному началу. Перший із цих принципів втілювався в середньовічній доктрині природних прав. Розрізливши «Боже» і «кесарево», середньовічний світогляд утвердив автономну сферу буття індивіда, у яку не має права втручатися навіть держава. Другий принцип походить з першого й означає обмеження державної влади законом. Подібно до того, як дух повинен панувати над тілом, земне тіло держави має обмежувати закон, який середньовічна людина пов'язувала з мудрістю Творця.

Антропоцентричний світогляд епохи Відродження став наступним важливим кроком у напрямку негативної свободи. Визволивши індивіда з-під ієрархічно-сміслової системи, у яку він входив як її частина, і проголосивши його право на творчість, саме Ренесанс уперше утвердив суспільство як простір для розгортання його життєвого проекту, тобто акцентував на негативному вимірі свободи. Ця епоха першою відкрила принцип, за яким людина повинна в суспільстві реалізувати потенціал свого «Я» (закріплюючи цю ідею, щоправда, за винятковими, харизматичними, титанічними осо-

бистостями) і в центрі світобудови поставила саме людину, а не природу, державу чи божественне начало.

Раціоналістичний світогляд XVII–XVIII ст. спричинив подальше розширення цього виміру свободи. У стосунку до суспільства метафізичний принцип розуму зумовив переконання, що під різноманітним суспільних інститутів та практик лежать «природні» закони, які керують поведінкою «політичних тіл» з не меншою необхідністю, ніж закони Ньютона поведінкою тіл фізичних. Відкрити ці закони можна лише через аналіз «політичного тіла» до найпростіших елементів з подальшим синтезом з них нової структури на засадах законів розуму. Ці два етапи мислення втілились у теоріях природного стану і суспільного договору, що мають ключове значення, з погляду еволюції свободи. Саме вони зумовили формування нормативно-інституційного апарату забезпечення негативної свободи – свободи самовияву індивіда в суспільстві – у доктрині його невідчужуваних прав, громадянському суспільстві як соціальному просторі людського самоствердження та відокремленій від нього державі. Саме в них зародилось розуміння того, що негативна свобода – це загальносуспільна якість, яка дана кожному і втілена в його правах (на життя, свободу та власність). А звідси впливає й розуміння держави як апарату забезпечення цієї свободи, що продовжує ще середньовічну максиму «державна для людини, а не людина для держави».

Поступове прогресування негативної свободи, яке здійснювалось у межах діалектики метафізичних ідей, що лежали в основі політико-мистецького синкретизму, досягнуло апогею під час Французької революції наприкінці XVIII ст. Саме Французька революція зумовила діалектичну трансформацію свободи, що полягала в актуалізації її негативного виміру як первинного. Якщо в попередні епохи цей вимір, попри його наповнення дедалі ширшим змістом, перебував у лоні позитивного, тобто загального переконання в метафізичній цілості буття на основі матеріального космосу, божественного одкровення, антропоцентричного ідеалу чи розуму, що наповнювало індивідуальне життя смыслом, пов'язуючи його з об'єктивним порядком речей, то саме в цю епоху настав крах цього смыслу, який супроводжувала індивідуалізація, суб'єктивізація та плюралізація на всіх рівнях соціокультури.

Крах державної тотальності й утвердження на її місці громадянського суспільства і демократичних інститутів у насичений війнами та революціями період романтизму (перша половина XIX ст.) започаткували структурування політичної системи довкола людини та її свободи й зумовили втрату політикою естетичного виміру. Своєю чергою, віддзеркалення цього процесу в мистецтві, що втілилось у його відході від репрезентації на користь нової парадигми творчої свободи, зумовило його перетворення на естетичний «світ-в-собі», позбавлений зв'язку з колективними смислами.

Водночас – і в цьому парадокс романтизму – ця епоха вперто не бажала відмовлятися від монізму. Вона надалі дотримувалась переконання, що існує єдиний смисл світобудови, який, щоправда, вже не загальний, а тільки «мій», і «Я» повинен знову зробити його загальним, знявши протиріччя між «Я» і «не-Я». Романтики, зокрема Ф. Шиллер, ставлячи основний акцент на особистій свободі і вважаючи самореалізацію індивіда найвищою цінністю, одночасно поміщали його в цілісне тіло «естетичної держави» і нехтували ліберально-демократичні механізми забезпечення індивідуальної свободи. Перехід від монізму до плюралізму одночасно зумовив формування сурогату монізму – ідеології. Суб'єкт ідеології прагне наново екстраполювати свою суб'єктивну ідею в соціокультурне буття й директивно упорядкувати соціальний світ, який партикуляризується і втрачає смислову єдність. Ядро політичної ідеології становить політичний інтерес суб'єкта, навколо якого він вибудовує таку модель соціокультурного буття, у якій його влада набуває легітимності. На відміну від органічного монізму, у якому політичний суб'єкт перебуває в гармонії із соціальною реальністю, між ідеологічним суб'єктом і соціумом завжди існує розрив: соціальна дійсність завжди «не така», як хотілось би суб'єктові. За таких умов він починає силоміць впроваджувати свою ідейно-політичну модель суспільства в життя, цілеспрямовано впливаючи на всі сфери його життєдіяльності, зокрема мистецтво, й застосовуючи їх до власного політичного інтересу.

В ідеології наявні всі елементи синтезу політики і мистецтва, що був характерний для домодерних суспільств: метафізична ідея, що проголошувалась основою буття – комунізму чи націонал-соціалізму, естетизувала політику та політизувала мистецтво. Однак, якщо порівняти з домодерном, їх синтез в ідеології набував особливих рис. Нестачу традиційних, раціональних чи етичних підстав своєї легітимності ідеологічна політика прагнула компенсувати мистецькими, які піддаються штучному конструюванню. Синтез політики і мистецтва, який наявний завжди, коли їх поєднує спільний метафізичний принцип, в ідеології одержав гіперболізований характер. Ідеологічна політика не просто естетична, а гіперестетична, ідеологічне ж мистецтво – гіперполітизоване. Підґрунтя такому погляду надає концепція символу та алегорії В. Беньяміна. Коли, за В. Беньяміном, ідея мертва – а на етапі плюралізму вже можна говорити про «смерть» монізму як органічного принципу культури, – можливий лише її гіперестетичний симулякр, який за допомогою фізичної сили та нагромадження образних засобів прагне знову надбати владу над індивідом.

Тож у ХХ ст. ми констатуємо існування одразу двох принципів політико-мистецького відношення – плюралізм і монізм. Плюралізм втілювався в демократичних суспільствах, а монізм (відновлений на нових, гіперболізованих засадах) – у тоталітарних режимах.

У постмодерну епоху з'явився третій історичний принцип, який поєднує в собі риси двох попередніх, – *синтез монізму і плюралізму*. Цей принцип постав унаслідок крайньої форми еволюції модерної свободи, за якої вона трансформувалась у нову форму монізму. Цей монізм – масове споживацьке суспільство, конституюване комерціалізованою індустрією бажань (споживацькою економікою, індустрією розваг, шоу-бізнесом, рекламою тощо). Ключова ознака бажання – його дуалістична об'єктивно-суб'єктивна природа: будучи природно, антропологічно чи економічно зумовленим, тобто зовнішнім щодо «Я», «Я» водночас сприймає його як «своє». На відміну від раціонально усвідомленого інтересу, бажання – підсвідоме, ірраціональне та ненаситне; воно піддається маніпуляціям та символічному заміщенню. Комерціалізована індустрія породження й задоволення бажань оформилась як новий різновид влади – влада-маніпуляція бажаннями. Громадянське суспільство трансформується в аморфну масу «бажаючих машин» (термін Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі), що знаходиться у всевладді індустрії бажань, яку ми трактуємо як нову форму постмодерного «політичного». За таких умов політика знову набуває естетичного виміру, орієнтуючись не стільки на раціональні суспільні інтереси, скільки на ірраціональні бажання. Вона починає «грати роль», символічно заміщуючи ці бажання в естетичних концептах іміджу, стилю та перформансу. Своєю чергою, мистецтво перестає бути чистим «мистецтвом» й знову заходить на територію політики, відновлюючи свій нормувальний вплив на індивіда. Це означає естетизацію не лише політичної політики, а також численних сфер соціокультурного буття, у яких реалізується новий вид влади над індивідом – влада-маніпуляція бажаннями. Вона не локалізована лише в політиці й міститься також у численних сферах постмодерної соціокультури, таких як споживацька економіка, шоу-бізнес, реклама, мода, поп-музика, індустрія розваг тощо. Уся ця естетика постає як засіб естетичного конструювання бажань і тотожне новій владі-маніпуляції бажаннями. Отож, політична і мистецька сфери, не маючи спільної ідейної основи, знову сходяться воедино в невлотимому, мінливому і всюдисущому дискурсі бажань.

Зазначене залишає відкритим питання щодо історичних способів відношення політичної і мистецької сфер. Адже давньоєгипетські піраміди, давньогрецькі скульптури, середньовічні храми, з одного боку, та пропагандистське мистецтво в тоталітарних режимах – з іншого, по-своєму символічно закріплювали принципи політичної влади, проте спосіб відношення політики і мистецтва одне до одного був різним. Ми виокремлюємо в історії два головні способи відношення цих сфер – *культурний* та *ідеологічний*. Перший із цих способів був властивий давньоминулим епохам, у яких світоглядні ідеї (тілесність в Античності, духовність у Середньовіччі, антропоцентрична краса в епоху Ренесансу тощо) були органічним прин-

ципом об'єктивного світогляду, інтеріоризованим через світогляд його носіїв як «позитивна свобода». Як наслідок, зв'язок політики і мистецтва був органічним і не потребував директивного, цілеспрямованого впливу однієї із цих сфер на іншу. Від будівничих єгипетських пірамід і мистецтва класицизму митці створювали твори, які артикулювали політичні ідеї не під тиском з боку влади чи з кон'юнктурних міркувань, а лише тому, що не могли творити по-іншому. Своєю чергою, ієрархічне суспільство, схоже на колективну піраміду, скульптуру чи храм, поставало не стільки внаслідок силового політичного втручання, скільки як форма колективного співжиття, яку добровільно приймав кожен її член.

Від органічного монізму домодерних суспільств потрібно відрізнити ідеологічний монізм, властивий ХХ ст. Політико-мистецьку єдність, характерну для домодерних суспільств, у цей період стало можливо втримати лише силовим, директивним способом. Таку роль виконує ідеологія, яка, будучи покладеною в основу суспільного устрою, цілеспрямовано програмує мистецтво політичними ідеями й естетизує політичний простір.

Розгляньмо тепер докладніше цю спрощену схему в історично-світоглядних епохах від стародавніх східних цивілізацій до постмодерну.

Розділ 2

ІСТОРИЧНІ ФОРМИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ПОЛІТИКИ І МИСТЕЦТВА

Метою цього розділу є аналіз взаємозв'язку політики і мистецтва з погляду окреслених у попередньому розділі історико-світоглядних принципів (монізму, плюралізму та їх синтезу) в межах історико-світоглядних епох – стародавніх східних цивілізацій, Античності, Середньовіччя, Ренесансу, «ери Розуму», романтизму, модерну та постмодерну, кожній з яких присвячено окремий підрозділ. Загальна логіка аналізу така: ми спершу встановлюємо світоглядну ідею (або констатуємо плюралізм ідей), яка лежала в основі світогляду цих епох, розглядаємо особливості її втілення в політичній та мистецькій сфері і в цьому контексті аналізуємо особливості їх взаємозв'язку. Принцип монізму характеризував історичні епохи від стародавніх східних цивілізацій до «ери Розуму». Цим епохам властива основоположна світоглядна ідея, яка слугувала підставою політико-мистецького синкретизму. Перехід від монізму до плюралізму актуалізувався в епоху романтизму, який характеризує колізія між кризою ідейної цілісності соціокультурного буття, що утворює плюралізм як новий принцип політико-мистецького зв'язку, й одночасно установка на ідеологічне відновлення монізму. Як і монізм домодерних суспільств, тоталітарна ідеологія знову синтезувала політику і мистецтво, однак вже на директивних та гіперболізованих началах, породивши гіперестетизовану політику і гіперполітизоване мистецтво. Як історичну тенденцію, що зумовила цей перехід, ми розглядаємо історичну еволюцію свободи, яка полягає в поступовій актуалізації її негативного виміру та його утвердженні як первинного в модерну епоху. У постмодерний період, своєю чергою, крайня форма еволюції модерної свободи породила новий принцип політико-мистецького зв'язку, в якому поєдналися ознаки монізму і плюралізму. Підставою такого поєднання стало засадниче для комерціалізованого, споживацького суспільства начало бажання, яке знову естетизувало політику і політизувало мистецтво, не пов'язуючи їх жодною

спільною ідейною основою. Подана в цьому розділі історична схема є дуже загальною, проте метою цієї монографії є саме обґрунтування цієї дуже широкої тенденції, а не аналіз усієї складності та багатовимірності співвідношення політики і мистецтва.

2.1. Влада як ідея зв'язку політики і мистецтва в епоху стародавніх східних цивілізацій

Цивілізації Стародавнього Сходу – Єгипет, Межиріччя та Китай – це перші суспільства з державною організацією, що охоплюють кілька тисячоліть людської історії. Їх без перебільшення можна назвати колискою культури. За словами історика В. Кузицина, «аж до наших часів людство йде тими шляхами розвитку, які були визначені великими цивілізаціями Давнього Сходу»¹.

Історики зазвичай виокремлюють такі ознаки цих цивілізацій: наявність державної організації, що має чіткі кордони та постійні політичні інститути; розмежування соціальних класів, зокрема панівного і підлеглого; економічна спеціалізація; розвиток мистецтва, зокрема архітектури, писемності й відокремлення інтелектуальної праці від фізичної². Важливою ознакою цивілізацій Стародавнього Сходу було розташування в долинах річок. На думку німецького вченого К. Вітфогеля, спорудження іригаційних споруд потребувало координації зусиль величезної кількості людей, що обумовило появу керівної еліти, політичної влади та державної організації.

Перехід від первісно-общинної до державної організації зумовив світогляд, у якому почала домінувати влада, колективізм та ієрархія. На державу покладались усі суспільно важливі функції, як-от: накопичення та розподіл ресурсів, організація колективних робіт, захист від ворогів тощо. Під державною організацією люди уперше звільнились від залежності від природи і навчились приборкувати природну стихію. Натомість колишню владу природних сил над людиною перебрала на себе сама держава, чії закони стали не менш неминучими, ніж закони природи. Усе це призвело до сакралізації державної влади і формування світогляду, в якому владу почали вважати основоположним принципом і суспільного, і природного порядку. Деспотична влада правителя (фараона, імператора) пов'язувалась

¹ История Древнего Востока [Электронный ресурс] / под ред. В. И. Кузицина // Введение. – 3-е изд., перераб. и доп. – Режим доступа : <http://www.hist.msu.ru/Departments/Ancient/01.htm>.

² Chester G. Starr. A History of the Ancient World / Chester G. Starr. – Oxford University Press, 1991. – P. 27.

з релігією, яка у владі володаря над підлеглими вбачала прообраз влади богів над світом. Примат влади втілювався у мистецтві стародавніх східних цивілізацій, чий монументальні споруди (піраміди, зикурати) матеріалізували її в камені та естетично і символічно оформили примат держави в житті людини. Перш ніж розглянути зв'язок політики і мистецтва стародавніх східних цивілізацій, проаналізуємо світоглядну ідею, що зумовлювала цей зв'язок та естетизувала політику й політизувала мистецтво – владу.

Владу можна визначити як «центральне, організаційне й регулятивно-контрольне начало політики, здатність, право і можливість суб'єкта політики нав'язувати власну волю, розпоряджатися іншими людьми, суспільними групами, державами за допомогою авторитету, закону, примусу тощо»¹. Очевидно, що влада – це іманентний атрибут політики, який присутній в будь-якій політичній організації. Однак особливістю влади у стародавніх східних цивілізаціях було те, що вона мала абсолютний і всепроникний характер. Її головна ознака – прагнення до безмежної акумуляції, що втілювалася в непомірному возвеличуванні правителя та непрохідній дистанції між суб'єктом й об'єктом влади.

Услід за розшаруванням суспільства на правлячий та підлеглий класи і появою перших держав, трансформації зазнав і світогляд, метою якого стало закріплення нового суспільного порядку як вічного і необхідного. Світоглядною ідеєю, яка закріпила нову ідею влади, увічнену в державі, стала релігія. Релігія, як домінуюча форма світогляду, прийшла на зміну міфології. Як вказує німецький філософ В. Вундт, основна відмінність релігії від міфології в тому, що релігія – це вірування в богів, що персоніфікують природні сили, а міфологія – це віра в духів людей, демонів і тотемів, що уособлюють єдність племені. Подібну думку висловлює й угорський філософ І. Тренчені-Вальдапфель, за яким основна відмінність міфології і релігії в тому, що релігія підпорядковує людину потаємним і могутнім силам природи, тоді як міфологія – це спосіб образно-алегоричного пізнання людиною світу на основі одухотворення природи².

На відміну від міфології, в основі якої лежить ідея єдності людини з її родом, предками та природою, релігія в епоху стародавніх східних цивілізацій постулювала глибоку, непрохідну дистанцію між індивідом та могутніми зовнішніми силами, яких символізують боги. В ієрархії цих сил особливе місце посіла і держава, яку американський філософ Л. Мемфорд порівняв з «мегамашиною» – налагодженим колективним організмом, що функціонує

¹ Словник політологічних термінів [Електронний ресурс] / за ред. В. Л. Логвина. – Режим доступу : <http://westudents.com.ua/glavy/53062-slovník-poltologchnih-termnv.html>.

² Мифология и религия [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://abc.vvsu.ru/Books/filosofia/page0003.asp>.

як єдине ціле. З появою іригаційного землеробства значення держави, як сили, що упорядковує та організовує суспільні відносини, стало не менш вагомим у житті людини, ніж Сонця чи життєдайних рік. Її правитель став вважатись чи то богом (Єгипет), чи то слугою богів (Межиріччя), чи то «сином Неба» (Китай). Проголосивши нікчемність людини, порівнюючи з природними силами, втілених у богах, релігія у ранзі цих самих сил увічнила й державу та зажадала їй самовідданої і рабської покори.

Іншою особливістю світогляду стародавніх східних цивілізацій було усвідомлення особливого онтологічного статусу людини й людського соціуму в ієрархії природного буття. На відміну від наскальних рисунків кам'яної доби, в яких домінують зооморфні мотиви, лейтмотивом мистецтва Стародавнього Сходу стає людина і суспільство. Паралельно із цим утверджується погляд на людське суспільство як особливий феномен у природному космосі, чий закон функціонування відрізняється від природних. Його головна особливість в тому, що якщо у природі діє закон необхідності (пори року, фази Місяця чи час сівби та жнив з необхідністю змінюють один одного), то в суспільстві ця необхідність порушена й виникає, отже, потреба в силі, яка постійно спрямовувала б його на належні шляхи функціонування. Усвідомлення цього сакралізувало державу як начало, яке вносить порядок у світ і спрямовує його на належні шляхи функціонування. У древній китайській філософії закон вселенської необхідності називався «лі». За цим законом не лише відбуваються усі природні явища, але й здійснює свою владу правитель. Як писав давньокитайський філософ Сунь-цзи: «“Лі” – це те, що в'яже Небо і Землю; те, що змушує Сонце і Місяць світити; те, що спонукає пори року чергуватися в незмінному порядку й зорі не відхилятися від своїх шляхів; те, що змушує ріки текти; те, що тамує гнів та відводить радощам і печалі їхнє належне місце; те, за допомогою чого нижчі класи підкоряються, а вищі керують. Якщо хтось порушить “лі”, то вмиць буде знищений. Хіба це не найкращий з усіх принципів?»¹.

Суперечність між незмінністю законів у природному світі та можливістю сваволі в людському була не єдиною суперечністю, яка турбувала розум людей стародавніх східних цивілізацій. Іншою нерозгаданою таємницею була суперечність між вічністю Всесвіту та короткочасністю людського життя. Рисою їх світогляду стало прагнення подолати тлінність й осягнути вічність. Метою пірамід, зикуратів та храмів було намагання матеріалізувати вічність й унаочнити її для сучасників. Вічність – це онтологічний фундамент, на якому постали і впродовж кількох тисячоліть існували цивілізації Стародавнього Сходу. Це – принцип, який вносив у життя тогочасних людей

¹ Цит. за: Munro D. The Concept of Man in Early China / D. Munro. – Stanford : Stanford University Press, 1969. – P. 33.

гармонію і спокій, адже тільки віра у вічність долала релятивізм земного буття й надавала йому смислу.

Наступним принципом світогляду древнього Єгипту, Межиріччя та Китаю був колективізм та ієрархія. Хоча суспільства тієї доби досягли вищого ступеня незалежності від природи, ніж люди кам'яної епохи, кожен член спільноти глибоко залежав від іншого. Виживання було можливе лише за рахунок спільної праці під керівництвом богоподібного фараона, царя або імператора. Від дитячих років і до останнього подиху життя древнього єгиптянина, шумера чи китайця пронизувала залізна дисципліна. В жорстко ієрархічній, регламентованій системі людині не залишалось простору для свободи. Кожен член суспільства – чи то високопоставлений чиновник, чи то простий робітник – повинен був коритися старшому та невідступно виконувати покладені на нього завдання.

Потрібно наголосити, що для стародавніх східних цивілізацій було чужим розуміння свободи в негативному вимірі, а саме як суверенної сфери самореалізації індивіда, в якій виявляється його індивідуальність, нетотожність цілому. Це підтверджує теза американського історика Дж. Байнза, який писав, що в давньоєгипетській мові не було слова, яке означало «свобода» або «свобода волі»¹. Натомість у свідомості древніх єгиптян було розуміння того, що свавільні вчинки провадять до лиха і мають бути покарані. Людина – це насамперед частина політичного цілого, яка займає визначене місце у строгій, ієрархічній системі суспільства й мусить коритися державі.

Утім, на наш погляд, теза про те, що стародавні східні цивілізації були несумісні зі свободою, також є хибною. За словами Е. Окона, необхідність у цих суспільствах «становила одне ціле зі свободою»². Свобода у цих державах-«мегамашинах» – це передусім колективна свобода людства від природної необхідності, а також його автономне від природи буття в царстві культури. Досягнення цієї свободи стало можливим лише внаслідок строгої політичної організації. У законах держави втілювалось щось більше, ніж просто юридичні приписи, а саме уявлення про принципи світобудови як такої засвоєні кожним членом суспільства як моральні і релігійні норми. Ідентифікуючи себе із цими принципами, людина усвідомлювала своє призначення в порядку речей та смисл свого земного буття. Це усвідомлення лежало в основі легітимності політичної влади, яка спиралась не лише на фізичну силу, але й на визнання того, що вона не суперечить принципам ні дійсного, ні необхідного світопорядку. Навіть деспотична влада на цьому

¹ Baines J. Religion in Ancient Egypt: Gods, Myths, and Personal Practice / J. Baines. – Ithaca : Cornell University Press, 1991. – P. 164.

² Okon E. Religion and Politics in Ancient Egypt [Electronic resource] / E. Okon. – Mode of access : <http://www.scihub.org/AJSMS/PDF/2012/3/AJSMS-3-3-93-98.pdf>.

етапі розвитку цивілізації, отже, була формою буття людської свободи (ще поки цілковито в її позитивному вимірі).

Метафізична ідея влади, освячена релігією, в епоху стародавніх східних цивілізацій становила світоглядне підґрунтя політичної організації. Владу правителя над суспільством світогляд цих цивілізацій вважав продовженням влади богів над світом, сакралізуючи особу самого правителя як живого божества. На зв'язок деспотичної державної влади з релігією (на прикладі Давнього Єгипту) і те, що держава – це соціальний мікрокосм, що повторює макрокосм світобудови й керується на тих самих засадах, вказав В. МакНіл. «Держава у Стародавньому Єгипті, – стверджує він, – це храмова спільнота з фундаментальним розподілом суспільства між селянськими масами та домом бога, а богом у Єгипті був фараон»¹.

Характеризуючи політичні режими давніх східних цивілізацій, дослідники часто називають їх деспотичними. Слово «деспотизм» походить з давньогрецької мови. «Деспотом» античні філософи зазвичай називали володаря або правителя невільної держави. Деспотична влада – жорстока і свавільна; вона ґрунтується на гнобленні й страху та вимагає рабської покорі. Вперше цей термін простежуємо в Аристотеля: розглядаючи форми влади, що не спираються на закон, мислитель розрізняв деспотизм і тиранію. На відміну від тиранії – узурпованої, нестабільної влади, яку здобувають силою, деспотизм, за Аристотелем, – це постійна і стабільна влада; вона залежить від згоди народу й часто єдина, яку знає народ.

Інший важливий принцип політичної влади – ієрархія. Влада правителя над суспільством, будучи символічним осердям та стрижнем суспільства, була лиш «верхівкою айсберга». Деспотична влада пронизувала суспільство, самовідтворювалась, як фрактал, на всіх рівнях суспільної організації й утворювала соціальну піраміду. «Деспоти Всесвіту» – боги – наділили владою царя (або цар сам міг бути одним з богів); настановлені ним правителі провінцій мали таку ж деспотичну владу у своїх адміністративних одиницях, як і цар в масштабах усього суспільства, а їх підлеглі, своєю чергою, були такими ж всевладними правителями у своїх округах тощо. При цьому середньовічний принцип «васал мого васала не є моїм васалом» не діяв – владоможець вищого рангу владарював над усіма поверхами «піраміди», що були під ним.

Ієрархія впливала з колективізму. Подібно до піраміди, збудованої з мільйонів кам'яних блоків, «соціальна піраміда» стародавніх східних цивілізацій складалась з мільйонів індивідів, об'єднаних в одне ціле. Як і її «архітектурний аналог», соціальна піраміда могла встояти, лише коли її «блоки»-індивіди підтримували одне одного й були «на місці», тобто кожен невідступно виконував покладену на нього соціальну функцію.

¹ Цит. за: Okon E. Religion and Politics in Ancient Egypt.

Однакова метафізична ідея, що лежала в основі уявлень про політику, пронизувала і мистецтво стародавніх східних цивілізацій, яке втілювали світоглядні принципи релігії. За словами Н. Померанцевої, «давні єгиптяни розглядали мистецтво як один з актів діяння богів, тому воно вважалось божественним і священним»¹. Оскільки релігія відображала максими світогляду, який обґрунтовував державну владу і тому була невід'ємною від політики (адже правитель сам був божеством і правив на тих самих засадах, що й боги над світом), то й мистецтво стародавніх східних цивілізацій естетично й символічно оформлювало ідеї, що мали не лише релігійний, але й політичний зміст.

З переходом від родово-племінного до політично організованого суспільства з'являється новий вид мистецтва, який потребував саме масової організації – монументальна архітектура. Масштабні форми царських гробниць і храмів чи не найкраще передавали ідеї могутності держави, слугуючи ідеологічним осердям спільноти. Крім того, важливим був сам процес їх спорудження, який мобілізував народ і тримав його у стані субординації. Як приклад можемо навести одну з перших пірамід – ступінчасту піраміду фараона Джосера (правив близько 2697–2673 рр. до н. е), а також шумерські та вавилонські зикурати. «Ми приписуємо Джосеру не тільки початок монументальної кам'яної архітектури в Єгипті, але й створення нового монстра – бюрократії», – пише Дж. Вілсон, проводячи паралель між архітектурою та політикою у Стародавньому Єгипті².

Масштабні форми царських гробниць та храмів чи не найкраще годились для передачі ідеї могутності держави та слугували ідеологічним осердям спільноти. Крім того, важливим був сам процес їх спорудження, який мобілізував народ та дозволяв тримати його у стані покори і субординації. Давньосхідна деспотія винайшла монументальну архітектуру та першою поставила її собі на службу. У XX ст. досвід єгипетських фараонів та вавилонських царів перейняли новітні тоталітарні держави, в чиїх естетичних концепціях монументальній архітектурі також відводилось ключове місце (згадаймо проект Палацу Рад Б. Іофана у Москві (1934) висотою 415 м чи берлінський Зал Народу А. Шпеєра, який мав би вміщувати 180 тисяч осіб).

Естетика пірамід і кам'яних пам'ятників стародавніх східних цивілізацій – це передусім естетика влади, втілена в простих та величних формах. З арсеналу естетичних засобів впливу на людські почуття, таких як величне,

¹ Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н. Померанцева. – М. : Искусство, 1985. – С. 15.

² Гамалія К. Монументи вічності: піраміди Давнього Єгипту [Електронний ресурс] / К. Гамалія. – Режим доступу : <http://www.stattionline.org.ua/iskystvo/97/16807-monumentivichnosti-piramidi-davnogo-yegiptu.html>.

прекрасне, гармонійне, комічне тощо, мистецтво стародавніх східних цивілізацій освоїло насамперед першу з них – величне. Перше, з чим асоціюються великі цивілізації давнини, – це простота форм їхніх величних кам'яних пам'ятників, які можна образно порівняти з деспотичними державами, перетвореними на камінь. Єгипетські піраміди та колосальні статуї царів, вавилонські зикурати, асирійські шекуду (могутні крилаті бики з головою царя), гробниці китайських імператорів – усе це мало на меті пригнобити індивідуальну волю та викликати в ній почуття нікчемності, порівнюючи з безмежною могутністю держави. Дуже вдало ці відчуття висловив французький археолог, учасник єгипетського походу Наполеона Ф. Жомар: «Коли ви підходите до підніжжя великої піраміди, вас охоплює глибоке і сильне хвилювання, відчуття глибокого потрясіння та пригніченості, які викликають велич і простота форм, різкий контраст між людиною та творінням її рук; око не може охопити його, думці важко збагнути його»¹.

Вищесказане дозволяє зробити висновок про нерозривний зв'язок політики й мистецтва у світоглядному принципі стародавніх східних цивілізацій – влади. Ця ідея лежала в основі політики й мистецтва та зумовлювала їх єдність, у якій політика набувала естетичного виміру, а мистецтво – політичного. Політична організація суспільства ґрунтувалась на принципах естетики монументальної архітектури – величі, масштабності, гігантоманії тощо. Крім того, серед її естетичних засад також можна виділити архітектурний принцип пірамідальності (ієрархічної організації суспільства як «політичної піраміди»). Своєю чергою, мистецтво, насамперед монументальна архітектура, виконувало політичні функції, естетично і символічно персоніфікуючи деспотизм державної влади і закріплюючи його в суспільстві як чуттєву очевидність.

На нерозривність політики і мистецтва в синкретичному світогляді стародавніх східних цивілізацій вказує те, що саме в цей період відбулася перша в історії політична і мистецька реформа. Прагнучи укріпити свою владу і ослабити жерців, фараон Аменхотеп IV (1372–1354 до н. е.) здійснив масштабну релігійно-політичну реформу, проголосивши єдиним богом сонячний диск Атон, а себе – його пророком під іменем Ехнатона. Прикметно, що його реформа заторкнула також і давньоєгипетське мистецтво. Часи правління Ехнатона, його дружини Нефертіті та сина Тутанхамона увійшли в історію як мистецтво Амарнського періоду. Його особливість – порушення всіх попередніх канонів: замість велично-стилізованих поз, членів царської родини зображували максимально натуралістично – з відвислими животами й видовженими потилицями.

¹ Искусство Древнего Египта [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://arthic.ru/eg/7.htm>.

Реформа Ехнатона наочно ілюструє єдність політики й мистецтва в межах монізму. Адже традиційне давньоєгипетське мистецтво символізувало політичний устрій, який на ті часи асоціювався з владою жерців. Якби фараон реформував лише політичні інститути й залишив осторонь мистецтво, то це призвело б до порушення цілісності світобудови й поборювання його влади мистецтвом, оскільки політико-інституційна й естетико-символічна сфера суперечили б одна одній. Отже, поряд з реформою політичних інститутів, Ехнатон був змушений утвердити й нові естетичні основи своєї влади, які уособлювало мистецтво. Ця реформа, на наш погляд, уперше в історії пролила світло на феномен іконоклазму – боротьби з мистецтвом в період революційних змін, що перевертають світоглядні основи суспільства та його політичної організації. «Старе» мистецтво є носієм «старих» ідей, що легітимують «стару» владу, а тому в «новому» суспільстві його потрібно позбутися.

Іманентним протиріччям свободи на цьому етапі її історичного буття була тиранія влади, що цілковито домінувала над людиною. Прагнення до безмежної акумуляції влади стало законом існування держави, адже не було нічого, що стояло б над державою. Вирішення цього парадоксу знаходимо в Античності. Моністичний зв'язок політики і мистецтва в цю епоху змістився в мистецький бік: домінувати в культурі стало вже не начало політики – влада, – а начало мистецтва – краса. Примат краси обмежив непомірну державну владу й підпорядкував її естетичним принципам гармонії, міри, «золотої середини» тощо. Перейнявши державну форму організації суспільства, але обмеживши її естетичною «формою», Античність у такий спосіб стала вищим ступенем в еволюції свободи.

2.2. Естетичний, пластичний космос як ідея античного зв'язку політики і мистецтва

Якщо стародавні східні цивілізації можна вважати колискою людської культури, то Античність, без перебільшення, стала колискою західної культури. Саме в Давній Греції були закладені основні духовні і світоглядні підвалини, які формували неповторний інтелектуальний облік цивілізації Заходу в наступні тисячоліття її історії.

Під Античністю прийнято розуміти історичну епоху від завоювання Еллади старогрецькими племенами, що відбулось у напівлегендарну гомерівську добу (XII ст. до н. е.), до падіння Західної Римської імперії 476 року н. е. Її зазвичай поділяють на два великі періоди – класичну (XII ст. до н. е. – IV ст. до н. е.) та елліністичну (IV ст. до н. е. – V ст. н. е.). У класичний пері-

од відбувся розквіт давньогрецької культури й переважала полісна модель державності. В добу еллінізму настало об'єднання Середземномор'я під владою великих імперій (спершу держави Олександра Македонського, а згодом Риму), а давньогрецька культура поєдналась з численними культурами Сходу. У нашому дослідженні ми аналізуємо лише класичну епоху.

На початку наголосимо: античний світогляд радикально відрізнявся від світогляду стародавніх східних цивілізацій з його ідеєю влади, об'єктивованої з деспотичної держави й піднесеної релігією до рівня світобудови загалом. Відправною точкою античного світогляду, що слугувала основою уявлень про політику, мистецтво, обумовлюючи їх зв'язок, був самосутній матеріально-чуттєвий світ – космос. Давні греки мислили всі його частини, зокрема богів, людей, держави, природу тощо, як пов'язані між собою й такі, що підлягають єдиному закону вселенської необхідності – логосу. Такий світогляд відрізнявся від релігійного: якщо в основі релігії – Бог (боги), тобто абсолютна особа, що править світом й перебуває поза ним, – космоцентризм ґрунтувався на ідеї самостійного буття матеріального світу, що проголошувався абсолютним началом (його частиною були, зокрема, й боги).

Ніде ця відмінність у культурі і світогляді не проступає так виразно, як у політиці. Політика для стародавніх еллінів була не стільки виразом залізної державної влади, скільки мистецтвом життя разом. Формою спільного життя був поліс – місто-державна, від якого, власне, утворено слово «політика». Людину уявляли як «політичну тварину». Це означає, що, з одного боку, вона була невід'ємною частиною суспільного організму – поліса, а з іншого – його активним учасником, який нарівні з іншими брав участь у спільних справах. «Проживання разом» заради щасливого і благого життя проголошувалось найвищим покликанням громадянина. «До найбільшого і найвищого щастя прямує те об'єднання, що є найголовнішим і охоплює решту об'єднань. Саме воно називається державою або політичним об'єднанням», – писав Аристотель¹. На відміну від деспотичних держав Стародавнього Сходу, де політичний устрій був сакралізований та раз і назавжди визначений, антична політика була динамічним процесом, у якому рішення приймали і скасовували, а уряди обирали й тут же скидали. Будь-яке політичне рішення насамперед мало бути легітимним. А його легітимність походила не зі сакральних джерел, а з найбільшої відповідності загальному благу та інтересам спільноти.

Участь у політиці для древніх еллінів була одночасно правом і обов'язком. У нерозривній єдності права й обов'язку поставала для них свобода. Свобода була предметом гордоців еллінів, тим способом життя, який відрізняв їх від варварів. Есхіл вклав ці почуття в уста цариці Персії²:

¹ Аристотель. Політика. – С. 2.

² Есхіл. Перси / Есхіл // Трагедії. – К. : Дніпро, 1990. – С. 19.

Цариця: Де є ті Афіни, друзі? Де розміщений той край?

Хор: Ген на заході, де Сонце, владар неба, спати йде.

Цариця: А чому мій син надумав містом цим заволодіть?

Хор: Вся Еллада владареві покорилася б тоді.

Цариця: Ну, а хто в них воєвода, хто над військом володар?

Хор: Не стоїть ніхто над ними, та й не вміють слугувать.

Потрібно, проте, наголосити, що розуміння свободи в Античності було цілком позитивним. На думку Р. Пархоменка, поняття «бути вільним» у Стародавній Греції появилось набагато раніше, ніж саме поняття свободи, й означало жити на рідній землі та не перебувати під чийм-небудь пануванням¹. Хрестоматійне трактування людини як «політичної тварини» передбачало нерозривність індивідуальної і суспільної свободи. Вільною була вся політична спільнота, увесь поліс, а індивідуальна свобода мала сенс настільки, наскільки була частиною колективної свободи. «Античній культурі був чужим досвід особистості, у якій і для якої можна було помислити свободу, – пояснюють І. Жиркова та Ю. Пустовойт. – Вона підпорядковувала людину роду й осмислювала її винятково в рамках родових відносин. Думка про самодостатність особистості була їй цілком чужою»².

Таке розуміння свободи зумовлювало особливе ставлення стародавніх еллінів до влади як засобу досягнення колективного блага. Давні греки корились лише тій владі, що здійснювалась на засадах розуму, справедливості й загального блага. Саме за критерієм відповідності суспільному добру Аристотель поділяв форми правління на правильні і неправильні, стверджуючи, що у правильних (монархія, аристократія, політія) влада здійснюється в інтересах усіх, а в неправильних (тиранія, олігархія, демократія) – лише тих, хто править. «Думки античних філософів про природу й форми державної влади відрізняються, – стверджують американські вчені Т. Торсон та Дж. Себайн, – проте всі вони сходились на тому, що тиранія – це найгірша форма правління»³.

Якщо колективізм в Античності передував індивідуалізму, а людина була насамперед частиною політичного цілого, то який чинник, не викремлюючи людину з держави, водночас запобігав її абсолютизації і відчиняв двері свободі? Що було можливістю тієї політичної свободи, якою так гордились елліни, протиставляючи себе деспотичним східним цивілі-

¹ Пархоменко Р. Генезис идеи свободы в западноевропейской философии [Электронный ресурс] / Р. Пархоменко. – Режим доступа : http://e-notabene.ru/fr/article_146.html.

² Жиркова И. Проблема свободы личности в античной культуре [Электронный ресурс] / И. Жиркова, Ю. Пустовойт. – Режим доступа : <http://www.rae.ru/forum2011/161/1961>.

³ Торсон Т. История политической мысли / Т. Торсон, Дж. Себайн. – К. : Основы, 1997. – С. 42.

заціям? Не заперечуючи проти інших трактувань, вважаємо, що в її основі лежав естетизм світогляду стародавніх греків, які розглядали красу як один з основних атрибутів буття. Принцип краси (її еталоном в епоху розвинених рабовласницьких відносин стало людське тіло) у стосунку до держави став нормативним чинником її обмеження. Якщо в мистецтві непомірна велич пірамід поступилась витонченій красі скульптур, то за аналогією можна стверджувати, що в політиці «політичну піраміду» деспотичної влади замінила «політична скульптура», в якій естетичний принцип краси запобігав непомірності та не дозволяв стати деспотією.

Краса для стародавніх греків була одним з основних атрибутів космосу. «Космос, – писав О. Лосев, – це також твір мистецтва. З погляду усієї естетики Античності, космос – це найкращий, найдосконаліший твір мистецтва. Сам термін “космос” (“κόσμος” дослівно перекладається як “порядок”. – Є. Л.) вказує на лад, гармонію, порядок, красу»¹. У стосунку до політики й мистецтва принциповий момент у цьому сенсі полягає в тому, що у світогляді домінувала вже не влада (політичне начало), а краса (мистецьке начало). Синкретичний світогляд, що ґрунтувався на приматі краси, поперше, нормативно обмежував державу, встановлюючи рамки її самовияву, по-друге, трансформував саму державу, яка поставала неначе «політичний» мистецький твір і мусила підкорятися принципам краси – гармонії, мірі, порядку, «золотій середині» тощо.

Щоб обґрунтувати цю тезу, потрібно розпочати з екскурсу в античне розуміння мистецтва. У давньогрецькій мові мистецтво позначали словом «τέχνη». Цим же словом позначали і будь-яке ремесло, як-от шевське, телярське, гончарське тощо. У найширшому розумінні мистецтво – це творення нових речей. Корінь слова «τέχνη» походить від слова «τίκτω» – «народжувати». Як народження є творенням життя, так і мистецтво є творенням речей. Створюючи-«народжуючи» речі (подібно до деміурга, що в діалозі Платона «Тимей» створює усі природні сутності, зокрема людину), людина продовжує у своєму штучно створеному космосі іманентну природну функцію творення і в такий спосіб вписує свій людський світ у природний світопорядок. За словами О. Лосева, в античному світогляді «неможливо говорити ні про наближеність мистецтва до життя, ні про їх нерозривність. Це не дві сфери, які вступають між собою у певне відношення, а одна єдина»². Ототожнюючи мистецтво і життя, антична думка піднімалась до панестетизму, згідно з яким прекрасною, а отже «мистецтвом» (у сучасному

¹ Лосев А. Двенадцать тезисов об античной культуре [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://psylib.org.ua/books/_losew02.htm.

² Лосев А. История античной эстетики. Эстетика Гомера [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_HistEst/Est1_2_3.php.

розумінні), могла бути будь-яка створена людиною річ, навіть така проста, як одяг чи інвентар. Мистецтво було творенням речей і водночас творенням краси. А красу уявляли так, наче вона пронизує увесь природний і створений людиною космос. При цьому носієм об'єктивної краси була природа, а мистецтво могло лише віддзеркалювати, «наслідувати» цю красу, що послужило античному розумінню мистецтва як «мімезису» (наслідуванню).

Світогляд панестетизму і, щонайважливіше, його політичні імплікації зустрічаємо в найдавнішій пам'ятці античної культури – гомерівському епосі.

«Іліада» описує десятиденний епізод з облоги ахеями малоазійського міста Трої (Іліону). А «Одіссея», що була створена кількома поколіннями пізніше, – мандри й повернення на Ітаку одного з вождів ахейців Одіссея. «Іліада» та «Одіссея» – це сукупність окремих сюжетів, «зшитих» докупи і розроблених в єдину цілісність пізнішими редакторами. Вплив «Іліади» та «Одіссеї» на мислення та почування людей античної епохи був настільки великий, що видатний драматург Античності Есхіл називав свої п'єси «крихтами з розкішного бенкету Гомера». Без перебільшення можна стверджувати, що гомерівський епос заклав фундамент античного світосприйняття і духу. У випадку з «Іліадою» та «Одіссеєю» повністю здійснюються слова Ф. Шеллінга про те, що «народ здобуває міфологію не в історії, а, навпаки, міфологія визначає його історію, або, краще кажучи, вона не визначає історію, а є його долею, як долею є і характер людини»¹.

Перехідний етап від родово-племінного до рабовласницького суспільства зумовив специфіку «Іліади» та «Одіссеї» як міфопоем. Це означає, що гомерівський епос ґрунтується на образному матеріалі міфів², однак міфи тут вже втратили свої первісні пізнавальні та регулятивні функції; вони десакралізовані й естетизовані. Як вказує О. Лосев, «Сцилла з її шістьма головами та дванадцятьма лапами, з її людоїдством формально являє собою міфічний образ природи, як і Харибда, яка зображена у вигляді морського виру, що безжально заковтує кожного подорожнього. Однак перед нами вже сильно ослаблений міфологізм. Тому і картина природи, що міститься у цих образах, має не стільки міфологічне, скільки поетичне значення»³.

¹ Шеллінг Ф. Вступ до філософії міфології / Ф. Шеллінг // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – С. 377.

² Румунський філософ М. Еліаде трактує міф як «певну сакральну історію, що розповідає про події, що відбулися в незапам'ятні часи, "начала всіх начал"». Міф, за М. Еліаде, «оповідає, як реальність – чи то всеохопна реальність космосу, чи лише її фрагмент, державний устрій, – завдяки подвигам надістот, досягнула свого здійснення і завершеного стану». ...Міф – це «завжди розповідь про творення; нам повідомляється, яким чином щось відбулося, в міфі ми стоїмо біля витоків чогось» (Еліаде М. Аспекти мифа / М. Еліаде. – М. : Инвест-ППП, 1996. – С. 19).

³ Лосев А. История античной эстетики. Эстетика Гомера.

Дуалістична – міфопоетична – природа гомерівського епосу означає те, що уявлення про навколишній світ, які становлять предмет міфу, невід'ємні від уявлення про красу – предмет мистецтва і поезії. Як писав з цього приводу Ф. Шеллінг, «міфологія є необхідною умовою і первинним матеріалом для будь-якого мистецтва. Міфологія є нічим іншим, як універсумом у своєму абсолютному обліку, який вже сам по собі є поезією і в той же час матеріалом і стихією поезії»¹. Те, що естетика в гомерівському епосі становить невід'ємний атрибут міфологічних уявлень про об'єктивний космос і його закони, стало важливим принципом античного мислення, зокрема й політики. Адже з нього випливають уявлення про те, що в цьому об'єктивно «красивому» космосі на певному етапі його буття виникає і держава, яку принцип краси обмежує і, зрештою, трансформує у форму «політичної краси». Розглянемо, як це відбувається.

Світ богів в «Іліаді» та «Одіссеї» – міфологічний ідеал людського суспільства. Головною рисою цього ідеалу є відсутність абсолютної, тиранічної влади й загалом сакралізації влади як такої. Монолог бога моря Посейдона у 15-й пісні «Іліади» чи не найкраще передає ставлення Гомера до влади²:

*«Горе! Хоч і могутній, та надто зухвало він мовить!
Навіть мене, рівногідного, силою стримати хоче!
Трое братів є, що нас породила від Кроноса Рея:
Зевс і я, а третій – Аїд, над підземними владар.
Все ми на трьох поділили, і кожен дістав, свою частку
Жеребкуванням. Дісталось навіки мені в володіння
Сивеє море, Аїдові – мороку темна оселя,
Зевсові ж небо в ефірі і хмарах дісталось широке.
Спільні для нас земля і високий Олімп залишились.
Тим-то не житиму я по Зевсовій волі. Спокійно,
Хоч і могутній, своєю третиною хай володіє».*

Як влада Зевса на Олімпі, так і влада царя серед підлеглих не є ані священною, ані абсолютною. Влада – лише засіб впорядкування відносин відповідно до принципів Логосу, а в суспільних відносинах – родового звичаю. Носій влади для Гомера – лише «перший серед рівних», а його влада – обмежена законом та є радше обов'язком, ніж правом.

Уявлення про владу тісно пов'язані з уявленням про політику, що позбавлена і тіні тієї сакралізації, якою вона була наділена в цивілізаціях Стародавнього Сходу. Державні інституції – цар, рада старійшин та народні збори – вже виникли, однак ще не пустили глибокого коріння в суспільство,

¹ Шеллінг Ф. Філософія мистецтва / Ф. Шеллінг. – М. : Мисль, 1966. – С. 105.

² Гомер. Іліада / Гомер. – Х. : Фоліо, 2006. – С. 237 (Іл. XV, 187–199).

яке існує як сукупність самодостатніх патріархальних общин. З 2-ї пісні «Одіссеї» видно, що відколи Одіссей вирушив в похід, на Ітаці не було ані народних зборів, ані будь-яких інших ознак державного життя. Увесь цей час (від початку Троянської війни й мандрів Одіссея минуло 20 років) її населення існувало в неквапному патріархальному ритмі, аніскільки не страждаючи від відсутності політичної влади¹:

*«Слухайте, всі ітакійці, що маю вам нині сказати!
В нас ні нарад не було, ні зборів на нашім майдані
З дня, як на суднах просторих одлив Одіссей богосвітлий».*

Ні в «Іліаді», ні в «Одіссеї» не згадано яких-небудь законодавчих чи адміністративних повноважень царя. Гомерівський епос також не містить згадок про податки на користь державної влади, а також про те, чи існував разом з нею якийсь адміністративний апарат. Влада царя ще повністю підпорядковувалась родовому звичаєві, а відступництво від нього вважалося важким переступом²:

*«Наче під подихом бурі, аж стогне земля почорніла
В осені час, коли ле безнастанно рясними дощами
Зевс, охоплений гнівом страшним на мужів, що, насильством
Діючи, суд свій неправий творять на зібраннях народних,
Гноблячи правду, й нітрохи на кару богів не зважають».*

Загалом державний устрій у гомерівському суспільстві – надзвичайно простий та перебуває в зародковому стані. Як зазначає Д. Петрушевський, «якщо ми говоримо, що державність в гомерівському суспільстві лише зароджується, то під цим ми розуміємо те, що в суспільстві тільки зароджується організація, що стоїть над організаціями родових груп, з яких складається гомерівське суспільство. Держава – це ще дуже поверхнева надбудова, і якщо забрати цю надбудову, суспільство від цього аніскільки не зміниться»³.

Якщо політика – нетривка, десакаралізована й лише пускає корені в суспільстві, то краса, натомість, абсолютна і всепроникна. Ідеться як про красу космосу загалом, так і про штучну красу, створену людиною – мистецтво (важливо пам'ятати, що мистецтво в гомерівські часи не мало сучасної автономії; «мистецтвом» була вся сукупність виготовлених людиною красивих, але корисних речей).

Улюбленим мистецьким жанром Гомера, мабуть, можна назвати прикладне мистецтво. В «Іліаді» та «Одіссеї» натрапляємо на безліч описів

¹ Гомер. Одіссея / Гомер. – Х. : Фоліо, 2001. – С. 51 (Од. II, 25–34).

² Гомер. Іліада. – С. 258 (Іл. XVI, 384–388).

³ Петрушевский Д. Общество и государство у Гомера: опыт исторической характеристики / Д. Петрушевский. – М. : Книжный дом «Либроком», 2011. – С. 48.

столів, стільців, ліжок, зброї, одягу, посуду, які зображено з любов'ю та точністю до найменших деталей¹:

*«Крісло поставили їй до вогню, там, де завжди сиділа,
Сріблом оздоблене всюди й слоною костю, – усе це
Столяр Ікмалій робив, і підставку до ніг унизу він
Їй приладнав. Руном покривалось те крісло великим.
В нього ж і сіла, ввійшовши сюди, Пенелопа розумна».*

Ставлення Гомера до архітектури дуже відрізняється від її сприйняття у стародавніх східних цивілізаціях, у яких величні архітектурні споруди (палаці та храми) були символами деспотичної держави. Натомість Гомер, змальовуючи царські палаці, зображує їх не цілісно, а так, наче вони сукупність окремих частин, як-от дверні ручки, пороги, карнизи тощо. Уявлення про царський палац як символ державної влади і єдності суспільства для нього, очевидно, було чужим²:

*«Одіссей же тим часом
До Алкіноя пішов у славетні покої і серцем
Затрепетав, перед мідним порогом його зупинившись.
Все-бо, як сонце яскраве, як місячне сяйво, блищало
В високоверхім стрункім Алкіноя відважного дому».*

Музика в гомерівському епосі займає особливе місце. У центрі гомерівської музики перебуває постать аеда – сліпого співця, який виконував героїчний епос під акомпанемент формінги. Гомерівський аед був чимось більшим, ніж ремісник. Якщо ремісників Гомер поважає, то аедами, безсумнівно, захоплюється. На відміну від ремісника, який у своїх виробих наслідував природу, аед був творцем нової природи, яка не мала аналогів у видимому світі. Натхнення, під впливом якого творив аед, для Гомера було голосом самого божества. Спілкуючись віч-на-віч з божеством, співець, отже, стає провідником істини, яка не менш правдива, ніж істинність видимого світу³:

*«Шану й повагу людей, що живуть на землі цій, усюди
Мають аеди, сама-бо їх муза безсмертна навчила
Дивних співати пісень, співуче їх люблячи плем'я».*

Встановивши головні ідеї в гомерівському сприйнятті політики і мистецтва, можна перейти до принципів їх зв'язку. Якщо політика в гомерівські часи була лише засобом впорядкування суспільних відносин відповідно до

¹ Гомер. Одіссея. – С. 398 (Од. XIX, 55–59).

² Гомер. Одіссея. – С. 155 (Од. VII, 81–86).

³ Гомер. Одіссея. – С. 168 (Од. VIII, 79–81).

законів справедливості та родового звичаю, а краса – первинною ознакою абсолютного космосу, то це зумовило зовсім інший тип їхнього співвідношення, ніж той, що існував у стародавніх східних цивілізаціях. Адже звідси випливають уявлення про те, що вже не мистецтво стоїть на варті політики (як-от піраміда стояла на варті держави), а, навпаки, політиці належало створити такі умови, щоб у суспільстві процвітало мистецтво і краса. І якщо ці сфери з якихось причин суперечили одна одній, то Гомер, не замислюючись, утверджував верховенство мистецтва. Яскравий приклад простежуємо в 1-й пісні «Одіссеї»: коли Пенелопа, цариця Ітаки, попросила мандрівного аеда перестати виконувати мелодію, яка навіяла у неї сум за пропалим Одіссеєм, її син Телемах докоряє, наголошуючи на сакральності мистецтва¹:

*«Вірному, матінко любя, навіщо боронити співцеві
Тим нас втішати, до чого він прагне в думках? Не співці тут
Винні, а винен тут Зевс, що людям, які задля хліба
Тяжко працюють, те, що захоче, вкладає до серця».*

Із цих слів видно, що мистецтво має сакральне походження, яке на пряму пов'язує його творця з богом. Саме тому ніхто не має права змусити замовкнути аеда, навіть цариця. Віддавши першість мистецтву перед політикою, гомерівський епос визначив особливості їх зв'язку, властиві античному світогляду і в пізніші часи, коли політика вже міцно вкоренилась як невід'ємна частина буття.

У гомерівську епоху політика тільки розпочала утверджуватися в суспільстві і ще не стала тим «найвищим благом», як її визначали в часи Платона й Аристотеля. Однак навіть в епоху високої класики, коли давні греки вже не мислили свого космосу без політики, все ще діяв гомерівський принцип абсолютизації краси, який і надалі обмежував державу.

У цю епоху абстрактна ідея краси одержала конкретне втілення. Її еталоном стало людське тіло, а принципи тілесної краси – скульптурність, гармонію, симетрію, міру тощо – античний світогляд став покладати в основу буття як такого і, зокрема, політичного.

Щоб збагнути, чому в епоху високої класики саме тіло стало еталоном краси і світосприйняття загалом, потрібно звернути увагу на те, що економічною основою античної цивілізації в ці часи стає рабство. Про рабство не прийнято говорити ні в контексті гармонійної краси Парфенону, ні скульптур Скопаса та Праксителя, ні задушевної лірики Сапфо. А втім, за словами французького історика А. Валлона, «за усю історію людства ніде більше рабство не чинило такого ганебного, мертвотного впливу, як в Греції,

¹ Гомер. Одіссея. – С. 45 (Од. I, 346–350).

цій країні високої культури. Воно принизило цю найблисучішу расу та поглинуло цілі покоління народів та героїв»¹.

Рабство – ніщо інше, як трактування людини як речі. Річ позбавлена прав, самосвідомості й годиться лише для виконання практичних завдань. Водночас раби, як і рабовласники мають одну спільну ознаку: усі вони тілесні. А з погляду тіла між вільними та рабами немає жодної відмінності². Тілесність, отже, – властивість, яка споріднює всіх людей, незалежно від того, вільні вони чи раби.

При цьому, як ми вже наголошували, античний світогляд відрізнявся від світогляду цивілізацій Стародавнього Сходу, в яких не було ні рабів, ні рабовласників, адже всі люди, незалежно від свого статусу, вважались рабами правителя-тирана. Вільні громадяни Еллади глибоко цінували свою свободу, протиставляючи її сваволі і деспотії. Парадоксом античної культури було те, що попри існування рабства вона захоплювалася людиною, яку Протагор називав «мірою всіх речей». Краса, розум та чесноти людини, на думку давньогрецьких поетів та філософів, робили її майже богорівною (недаремно й боги у грецьких міфах надіялись людськими рисами). Безсмертний гімн людині в трагедії «Антигона» створив Софокл³:

*«Дивних багато в світі див,
Найдивніше із них – людина,
Вітер льодом січе, вона ж
Дальшу в морі верстає путь –
Хай сива хвиля бушує,
А човен пливе вдаль,
Уславлену в богинях Землю,
Вічно й невтомно родючу, виснажує,
Плугом щороку в ній борозни орючи
Із конем своїм, людина».*

Отже, парадоксальні засновки античної антропології можна узагальнити так: 1) вільна людина – це втілення найвищої доблесті, розуму та досконалості, в чому виявляється її фактична богоподібність; 2) вільна людина, як і раб, є передусім тілом. З двох засновків можна зробити висновок: саме людське тіло, а не що інше, уособлює найвищі духовні цінності – розум, красу та добродієність, і всі ці якості належать тілу.

¹ Валлон А. Рабство в античному мире / А. Валлон. – М. : Гос. соц.-економ. изд., 1936. – С. 2.

² На це вказував, зокрема, Аристотель, пишучи, що «за природою не існує ніяких відмінностей, тільки згідно із законом один – раб, другий – вільний» (Аристотель. Політика. – С. 18).

³ Софокл. Антигона / Софокл // Трагедії. – К. : Дніпро, 1989. – С. 137.

Як пише О. Лосев, саме людське тіло в епоху високої класики античний світогляд проголосив універсальним критерієм буття. «Космос видимий, відчутний, матеріальний, – стверджує вчений, – в уявленні стародавніх греків був нічим іншим, як величезним тілом живої людської істоти, як загалом, так і в усіх своїх частинах»¹. Світогляд, який розуміє тіло як універсальний та найважливіший критерій буття, О. Лосев називає пластикою. Цей світогляд, однак, накладався на давнішу, ще гомерівську абсолютизацію краси, що породило принцип: не будь-яке, а лише красиве тіло є критерієм буття. Тому, як продовжує О. Лосев, «краса пластична. Це означає, що краса в своїй загальності (не краса дерева чи каменю, людини чи суспільства, а сама краса, яка є присутньою у всіх прекрасних тілах і речах, але сама по собі не є жодним з них) повинна бути живим людським тілом»².

Пластичний світогляд безпосередньо вплив в численних скульптурах. Античне мислення, втім, можна вважати «скульптурним» в цілому. Принципи тілесної краси давні греки переносили і на такі, здавалось, далекі від скульптури сфери, як архітектура, мораль і – щонайважливіше – політика. Тілесні пропорції лежали в основі античних храмів («золотий перетин», що лежить в основі тілесних пропорцій, які прийнято розглядати як красиві, використали будівничі Парфенону). «Тілесною», за принципом калокагатії – тотожності доброго і прекрасного, – була також антична етика. Тільки в «здоровому тілі» міг існувати «здоровий дух», а чесноти давні греки уявляли собі за принципом «золотої середини» – основи тілесної краси (наприклад, мужність, як середину між боягузством і нерозважливістю, або щедрість, як середину між скупістю і марнотратством). «Антична культура, – резюмує О. Лосев, – усюди любить симетрію, гармонію, ритміку “метрон” (а це значить “міра”), тобто усе те, що стосується тіла, його положення, стану. І головне втілення цього – скульптура. Античність – скульптурна»³. А основа такого світогляду – рабство: «Пластика і рабство зливаються в єдине ціле, як форма і матеріал зливаються в окрему річ. Рабство було тією матеріальною базою, яка оформилась в пластику античної держави, в статурність статуй Едіпів та Антігон, у божественно прекрасні тіла Афродіт і Аполлонів. Рабство – це матеріал для античної соціальної статуї, її мармур і бронза»⁴.

Скульптурна естетика не оминула й політичної сфери. Саме на її принципах, на наш погляд, ґрунтується політичне мислення Платона й

¹ Лосев А. Двенадцать тезисов об античной культуре.

² Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_HistEst/Est1_1_4.php.

³ Лосев А. Двенадцать тезисов об античной культуре.

⁴ Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика.

Аристотеля. Для обох держава була втіленням найвищого морального блага. Але мораль для давніх греків існувала у «здоровому тілі», а етика не відокремлювалась від тілесної естетики. Отже, щоб бути доброю, держава мала бути також красивою. А критерій краси – тіло. Отже, держава – тілесна.

Скульптурність держави у вченні Платона й Аристотеля можна простежити не лише в гармонії її частин, у її пластичному «виліпленні» (паралель можна провести зі скульптурами Фідія чи Праксителя), але й у перенесенні на неї елементів суто людського буття та в її порівнянні з тілом. У «Державі» Платона можна знайти кілька таких порівнянь. Наприклад, одне з них: «Ми дійшли згоди, що це для держави найбільше благо, порівнявши добре зорганізовану державу з тілом, прикрощі й радощі якого залежать від стану навіть однієї його частини. – І ми правильно погодилися, – сказав він»¹. Перекладач й автор коментарів до «Держави» Д. Коваль залишила під цим місцем посилання, в якому стверджує, що «Античність дуже часто уявляла державу як тіло, ба, навіть на людину там дивилися передусім як на тіло, а не на особистість»². Платон, як відомо, описував не емпіричну, а ідеальну державу, не державу, яка «є», а радше, яка «має бути». Тож тілесність можна трактувати як спосіб мислення про ідеальну державу з усіма її атрибутами – справедливістю, благом тощо. Це – своєрідна ідея, навіть метаідея, ідеальної держави.

Схожими були й думки Аристотеля, який у «Політиці» не раз порівнював державу з людським тілом. Одне з таких порівнянь знаходимо у 1-й книзі «Політики»: «Держава порівняно із сім'єю та кожним з нас є первинною з природи, бо необхідно, аби ціле передувало частині. Коли, скажімо, знищити живу істоту в її цілому, і в неї не буде ніг, не буде рук, то залишиться тільки назва їх, достоту як ми кажемо “кам'яна рука”. Оскільки ж людина, опинившись у відмежованому стані, не є самодостатньою істотою, то вона так співвідноситься з державою, як усяка частка зі своїм цілим»³.

Найкращим Аристотель вважав той державний устрій, який ґрунтується на естетичних принципах тілесної краси – мірі, гармонії та «золотій середині». Між політичним та мистецьким вченням Аристотеля існує явна паралель: «Отже, зрозуміло, що найкраще державне об'єднання – те, котре витворюється із середніх складників, і ті держави мають найкращий устрій, де середній прошарок становить значну кількість і користується більшим впливом порівняно з обома крайніми верствами окремо»⁴. Однаковий – серединний – принцип покладено в основу Аристотелевої мистецької теорії.

¹ Платон. Держава / Платон. – К. : Основи, 2000. – С. 157.

² Там же. – С. 340.

³ Аристотель. Політика. – С. 17.

⁴ Там же. – С. 116.

Розглядаючи в «Поетиці» питання про ідеальний розмір мистецького твору, мислитель віддавав перевагу принципу «золотої середини», адже «надто мале не може стати прекрасним, так як його огляд, здійснений майже миттєво, зливається, гублячи суттєві елементи, ні надто великим, оскільки, маючи змогу бути охопленим лише по частинах, втрачає свою єдність та цілісність»¹.

Античний світогляд, отже, усюди прагнув бачити красиві тіла. Не виняток з цього правила і держава, яка у вченні Платона й Аристотеля також була тілесною і красивою. Варто звернути увагу, що краса – це форма. Осмислювати державу в межах форми, зокрема тілесної, означає обмежувати її. У стародавніх східних цивілізаціях держава була безмежною. Правитель, що й так був наділений безмірною владою, прагнув до ще більшого возвеличення. Піраміда, яка і так вражала своїми розмірами, могла бути ще більшою і помпезнішою. Естетизм античного світогляду у цьому сенсі нормативно обмежував непомірну владу і слугував передумовою і для інших політичних категорій – справедливості, рівності, колективного блага тощо.

Вище ми торкалися насамперед одного з аспектів зв'язку політики і мистецтва – естетизації політики. Але в політичному вченні Платона й Аристотеля чітко простежується і зворотна тенденція – політизованість мистецтва. Держава була не просто соціальним тілом, а найголовнішим тілом, що охоплювало всі інші тіла (індивідів, сім'ї, роди тощо), утворюючи з них єдине ціле. У «політичному тілі» держави, як і в людському тілі, усі частини та функції повинні бути гармонійними, злагодженими й підпорядковані керівному центру. Античний світогляд не знав відокремлення приватної і публічної сфер, підпорядковуючи життя людини й усі сфери її діяльності політичному організму. Не було винятком і мистецтво, яке Платон та Аристотель розглядали не інакше, як з погляду виконання ним політичних функцій.

У діалогах «Держава» і «Закони» Платон багато уваги звертав на мистецьке виховання ідеального громадянина. Мистецтво, за Платоном, було важливою частиною держави й мало бути повністю регламентоване її законами. «Не можна допустити, – стверджує Платон у «Законах», – щоб дитячі душі призвичаювались відчувати музичну насолоду чи біль у спосіб, який суперечить законам та волі законодавців. ...Молодь має слухати тільки ті музичні радощі та болі, що й старші правителі держави»²; «Ніхто

¹ Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – С. 34.

² Plato. Laws [Electronic resource] / Plato. – Mode of access : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0166%3Abook%3D2%3Asection%3D659d>.

не повинен робити будь-який рух у танці, який суперечить публічним та сакральним пісням»¹.

У «Державі» Платон звертав багато уваги на відповідність мистецтва, зокрема музики, різним соціальним станам. Так, землеробам та ремісникам філософ вказує слухати лише лідійський лад, який налаштовує на мирний, покірливий настрій. Для воїнів, своєю чергою, обов'язковим був дорійський лад, який викликає войовничі почуття. Змішання ладів – неприпустиме, адже дорійський лад може спонукати нижчі касти до бунту, а лідійський – «розслабити» військо й підірвати його бойовий дух.

Аналогічні міркування знаходимо і в Аристотеля. Розрізняючи в «Політиці» різні форми державного устрою, мислитель стверджував, що з кожною з них корелює власний етос, себто моральний характер народу, який повинен узгоджуватися з типом правлячих інститутів. У своїй політичній філософії Аристотель прагнув вибудувати універсальну модель кореляції між формами правління та мистецтвом. На відміну від Платона, який стверджував, що існує лише одна «ідеальна держава», а отже, й одне «правильне» мистецтво, у поглядах Аристотеля знаходимо політико-мистецький плюралізм: кожній з «правильних» (монархія, аристократія, політія) форм державного устрою відповідав власний тип мистецтва, що виховує громадян у відповідному етосі. Віддаючи перевагу політії як найдосконалішій – «серединній» – формі правління, мислитель вважав, що з нею корелює дорійський лад, який ґрунтується на тих самих «серединних» принципах і який, отже, зобов'язана використовувати держава для виховання своїх громадян. «Стосовно ж дорійського ладу, – стверджує Аристотель, – то всі згодні з тим, що йому притаманна найбільша стійкість і що він переважно додає мужності. А ще ми завжди віддаємо перевагу середньому поміж крайнощами, і, за нашим твердженням, саме до цього й слід прагнути, дорійський лад з-поміж решти якраз і має відповідні риси. Звідси зрозуміло, що молодь належить виховувати переважно на дорійських мелодіях»².

Отже, на відміну від Гомера, який відстоював автономію мистецтва від політики, що лише починала вкорінюватися в космосі, Платон та Аристотель утверджували верховенство політичної спільноти в житті людини, яку тлумачили як суспільну або політичну «тварину», підпорядковуючи їй, зокрема, мистецтво. Проте верховенство політики в людському житті не варто плутати з її верховенством у космосі, чийм абсолютним началом й надалі була краса. Щоправда, рабство цій красі надало тілесного виміру. Отже, держава у вченні Платона й Аристотеля була не просто тілом, а красивим

¹ Plato. Laws [Electronic resource] / Plato. – Mode of access : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0166%3Abook%3D7%3Asection%3D800a>.

² Аристотель. Політика. – С. 226.

тілом, і всі принципи тілесної краси – міра, гармонія, «золота середина» тощо – були водночас категоріями побудови політичних форм.

Колізія свободи в античну епоху полягала в тому, що держава поставала первинною щодо людини, поглинаючи її, як ціле частину. Так, у діалозі Платона «Критон» друзі вмовляють несправедливо засудженого Сократа врятуватись втечею із в'язниці, але Сократ відповідає, що воля держави важливіша, і він мусить їй підкоритися, хай навіть це суперечить його благу. Цю колізію було розв'язано в епоху Середньовіччя, яка утвердила свободу людини, зокрема і від держави. Чинником конституювання цієї свободи стала метафізична ідея трансцендентного, духовного буття, яка становила антитезу до античної тілесності і лежала в основі зв'язку політики і мистецтва.

2.3. Трансцендентне духовне буття як ідея зв'язку політики і мистецтва в епоху Середньовіччя

Середньовіччя – це майже тисячолітня епоха в історії Західної цивілізації. Її умовним початком зазвичай вважають падіння Західної Римської імперії у 476 році н. е., а кінцем – Ренесанс та Реформацію в XV–XVI ст. Людина, яка лише поверхово обізнана з історією Європи, при слові «Середньовіччя» подумає перш за все про епоху варварства, інквізиції та занепаду культури. Хто глибше знає історію, сформує ширший асоціативний ряд, який охоплюватиме боротьбу папи й імператора, феодалів у неприступних замках, лицарські турніри, героїчний епос, трубадурів і герольдів, хрестові походи, монахів, які в келіях переписують давні манускрипти, вітражі і шпиль готичних соборів та, щонайважливіше, загальний релігійний порив, якого не знала жодна попередня чи наступна епоха європейської історії. Ті ж, хто займається Середньовіччям усе життя, мабуть, скажуть, що це епоха, з лона якої вийшла сучасна західна культура і яка навіть сьогодні чинить незгасний інтелектуальний вплив. За словами французького історика Ж. Ле Гоффа, «ми досі живемо серед матеріальних та інтелектуальних уламків Середньовіччя»¹.

Під Середньовіччям переважно розуміють перехідну епоху між Античністю і новочасним етапом історії. Вперше про «Середні віки» заговорили діячі Ренесансу, які розуміли під ними період варварства та темноти, що настав після занепаду античної культури і тривав до її відродження в ренесансній Італії. Ідею тричленного поділу історії, що охоплював «Середні

¹ Ле Гофф Ж. Цивілізація Середньовіччя / Ж. Ле Гофф. – М. : Прогресс, 1992. – С. 10.

віки», продовжили протестанти, які пов'язували з нею період раннього християнства, відхід Церкви від Христових заповідей під час неподільного володарювання над нею римських пап і її повернення до істинного християнства в часи Реформації. У XVIII ст. на три епохи поділяв історію й англійський історик Е. Гіббон, який взяв за критерій такого поділу занепад і відновлення прогресу. За його словами, Середньовіччя – це «найбільша і, мабуть, найжахливіша драма в історії людства»¹. Її «жахливість» полягає в катастрофічних наслідках для прогресу цивілізації, який, на думку Е. Гіббона, перервався на понад тисячу років після падіння Риму і відновився лише в сучасну йому епоху. Зі зневагою до Середньовіччя, як до доби темноти і варварства, ставилися і діячі Просвітництва. І лише в XIX ст. настала реанімація і навіть ідеалізація Середньовіччя як епохи лицарів і трубадурів, пов'язана з пошуком історичних міфів для обґрунтування національної культури.

З думкою, що вони живуть в «Середні віки», мабуть, погодились б і самі люди цієї епохи. Тільки вкладали б вони у це поняття дещо інший зміст, ніж гуманісти, протестанти чи діячі Просвітництва. Під «Середніми віками» вони зрозуміли б насамперед період між першим та другим пришествям Христа². Адже не буде перебільшенням теза, що головна особливість Середньовіччя – це цілковите домінування християнства в його тогочасній католицькій інтерпретації в усіх сферах суспільної свідомості і культури.

Саме релігійний монізм у цю епоху став основою для зв'язку політики і мистецтва. Релігія, яка світоглядно легітимувала політичну владу й одночасно лежала в основі мистецтва, конституювала їх синтез в цю епоху: естетизовану політику і політизоване мистецтво. На відміну від стародавніх східних цивілізацій, у культурі яких домінувало політичне начало – влада, чи Античності, у якій переважало естетичне – краса, в епоху Середньовіччя не можна говорити ні про переважання політики над естетикою, ні навпаки. Натомість політика і мистецтва формувались на ґрунті третього начала – трансцендентного духовного буття – і в його рамках були симетричними одне до одного. Розгляньмо цю світоглядну ідею докладніше.

Абсолютний Бог у трьох іпостасях – Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Святий Дух – для середньовічної людини був основною призмою, крізь яку вона сприймала світ, природу, суспільство, державу, мистецтво тощо. Проголосивши «Моє царство не від світу цього» (Ів. 18: 36), Бог відкрив людині свою трансцендентну, духовну суть. Середньовічний світогляд трактував дух як вічний і божественний, а тіло – як тлінне і гріховне. Духовне буття для нього було істинним, а видимий світ – вторинним, похідним від нього. Це дозволяє

¹ Цит. за: Hoyt R. Europe in the Middle Ages / R. Hoyt. – New York : Harcourt, 1957. – Р. 3.

² Грицак Я. Історики і час [Електронний ресурс] / Я. Грицак. – Режим доступу : <http://ucu.edu.ua/library/9077/>.

тракувати середньовічну духовність як антитезу до античної тілесності. Адже на відміну від античних богів, які, як і люди, були мешканцями вічного і самосуцього матеріально-чуттєвого світу – космосу, – для середньовічної людини Бог створив світ ex nihilo («з нічого») і є незрівнянно вищим, ніж будь-яке з Його творінь. «Основною причиною радикальних змін, які відбулися в світогляді під час переходу від Античності до Середньовіччя, – пише В. Петрушенко, – було руйнування античного поліса як реального ґрунту всієї античної цивілізації. Величезна державна машина Римської імперії перемелювала і людей, і культури, і релігії, зробивши, нарешті, окрему людину безпорадною і беззахисною. Зневірившись у всьому матеріальному, люди звертали свої погляди і надії до духовного»¹.

Середньовічна свідомість, протиставляючи духовний і матеріальний світи, водночас розглядала їх як єдине ціле. Сполучною ланкою між ними був не лише Ісус Христос, Син Божий, у якому поєдналися дві природи – божественна і людська, але й кожна людина, створена за образом Божим і наділена безсмертною душею. Тома Аквінський намагався об'єднати ці два світи – матеріальний і духовний – за допомогою вибудованої ним ієрархії законів. У вченні Томи над усім сущим панує вічний закон, тотожний принципам, які керують Всесвітом, та самому Богові. Щаблем нижче він розташовував природний закон – його віддзеркалення у свідомості людей, який велить прагнути добра й уникати зла, пізнавати істину та поважати один одного. Оскільки людина має свободу волі та часто схильна збиватися з природного закону, на його варті поставлено людський закон, який видає держава.

Зі сприйняття духовного і земного світу в єдності впливав наступний важливий принцип середньовічної свідомості – трактування земного як сукупності символів, за допомогою яких можна пізнати небесне. У будь-якому поцейбічному бутті середньовічна людина вбачала не стільки самостійні сутності, скільки символи божественної слави, яка їх створила, сповнила неземним смислом й розмістила в строгому порядку світобудови. Єдність людського та божественного світів характеризувала не лише теоретичний, але й буденний рівні свідомості. Світосприйняття середньовічної епохи влучно передав Ж. Ле Гофф:

«Уявлення про небесну ієрархію сковувало волю людей, заважало їм торкатися будівлі земного суспільства, не розхитуючи водночас небесного суспільства. Воно замикало смертних в тенетах ангельського світу, зважуючи додатково до гніту земних обов'язків тягар ангельського життя – незчис-

¹ Петрушенко В. Западноевропейская философия Средневековья [Электронный ресурс] / В. Петрушенко. – Режим доступа : http://uchebnikionline.com/filosofia/filosofiya_-_petrushenko_vl/zahidnoyevropeyska_filosofiya_serednovichchya.htm#968.

ленних серафимів, херувимів, престолів, чинів, сил, влад і т. д. Людина корчилась в кігтях диявола, борсалась серед тріпання мільйонів крил на небі, і це перетворювало її життя на кошмар. Адже реальністю для неї було не лише те, що небесний світ такий же реальний, як і земний, але й те, що ці два світи становлять єдине ціле»¹.

Оскільки Бог – непізнаваний, то наблизитись до Нього можна було лише через пізнання Його творіння – світу, в якому середньовічна людина вбачала насамперед сукупність символів вищої реальності. За словами вченого, людям Середньовіччя «потрібно було пройти довгий шлях, щоб зустріти по інший бік екрану символізму фізичну реальність світу, в якому вони жили»². У творах Отців Церкви звучить успадкована від неоплатоніків теза, що небесний світ є ідеальним прообразом земного світу. Найрельєфніше вона представлена в Августина, який розмежував два гради – земний та небесний, – ототожнюючи їх з державою і Церквою. При цьому, на думку німецького дослідника Г. Маєра, «Civitas Dei або ecclesia (град Божий) є не інституалізованою церквою, що протистоїть державі, а навпаки – прямо в її конкретній даності – святим знаком серед людей, що трансцендує старе суспільство та його егоїзм»³.

Символи трансцендентного буття не існували окремо один від одного, а були пов'язані між собою численними зв'язками й утворювали єдиний духовний універсум, облаштований мудрістю Творця. Організацію універсуму в контексті його духовної природи, на наш погляд, вичерпно розкрив німецький богослов та історик Р. Гвардіні:

«З безпосереднього релігійного погляду сукупний порядок буття відтворюється в культурі. Культ має архітектонічно-просторовий характер. Це – будівля церкви, і перш за все – єпископальної резиденції – кафедрального собору, якому підкорені усі інші церкви єпархії (своєрідні відгалуження). Вони, своєю чергою, також пускають паростки у вільному просторі докола себе – цвинтарі, каплиці, придорожні хрести тощо. Так утворюється ціла священна країна. Що ж стосується самої церковної архітектури, то обряд освячення храму показує, що він символізує увесь світ в цілому. Найрізноманітніші сфери світу і життя з їх ступенями й фазами пов'язані між собою багатючими розгалуженнями відношень між прообразом і віддзеркаленням, основою і розвитком, джерелом і поверненням до нього, і всі ці відношення, у свою чергу, співвіднесені з вічним, так що універсум символізму пронизує все суще й править ним»⁴.

¹ Ле Гофф Ж. Цивілізація Середньовічного Запада. – С. 154.

² Там же. – С. 130.

³ Маєр Г. Августин / Г. Маєр // Класики політичної думки від Платона до Макса Вебера. – К. : Тандем, 2002. – С. 83.

⁴ Гвардіні Р. Кінець нового часу [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://krotov.info/libr_min/04_g/gva/rdini.htm.

Видима реальність, як символ божественної, набувала сакрального статусу, втілюючи у своєму символічному інобутті абсолютну цінність трансцендентного світу. Суспільні інституції – державу і Церкву, – середньовічний світогляд розглядав не лише з погляду їх адміністративної і душпастирської ролі, але й наділяв їх сакральним смислом і тлумачив як символ Царства Божого на Землі. Тому боротьба між Папою Римським та імператором Священної Римської імперії була чимось більшим, ніж простою боротьбою за владу, це було радше протистояння за право бути смисловим та символічним центром організації земного світу, подібно до того, як Бог організовує світ небесний та Всесвіт загалом. «Щодо порядку спільного життя, тобто держави і суспільства, – пише Р. Гвардіні, – то тут головують дві великі ідеї: церкви і держави, – втілені у папі та імператорі. Вони також сходять до трансцендентних реальностей – і звідти керують світом. Папа носить на голові потрійний вінець і тримає в руці ключі апостола Петра; імператор одягнений в синю мантию, що символізує небосхил, а в руці в нього держава, що позначає землю. За всіма їхніми спробами лежить одна і та сама ідея: в основі загального порядку людського існування в цілісності і його членуванні повинен бути вищий, над світом суцільний Бог»¹.

Важливим атрибутом середньовічного світогляду був порядок. Середньовічна людина схилилася до тлумачення світу як гармонійного храму чи симфонії звуків. «Дивлячись на красу і велич світу, розумієш, що він нагадує прекрасний гімн, і все, що створене на Землі, у своїй різноманітності, звучить в унісон, утворюючи акорд найвищої краси», – писав середньовічний філософ Гільом Овернський². Порядок, ієрархія, підпорядкованість та узгодженість частин – архітектоніка – для середньовічної людини становили сутнісну характеристику світобудови, створеної та облаштованої мудрістю Творця. Адже, відповідно до Святого Письма, Бог створив світ за «числом, мірою і вагою» (Мудрість 11: 21). «Воля до істини, – пише Р. Гвардіні, – невід'ємна від волі до оформленості. Форма сама по собі говорить про зміст – хоча б тому, що зміст може бути втілений лише в якійсь формі. Ось структура середньовічної наукової праці. Ціле – “Summa” – побудоване з частин: “articuli” (параграфів), “quastiones” (питань), “partes” (частин), – утворює порядок, у якому дух може поселитися. Вона є не просто книгою, що вміщує якесь вчення; вона є простором буття, який має ширину і глибину та впорядкований так, що дух знаходить там своє місце, навчається дисципліні та почувається надійно і комфортно, наче вдома»³.

¹ Гвардіні Р. Кінець нового часу.

² Цит. за: Ле Гофф Ж. Цивілізація Середньовічного Заходу. – С. 319.

³ Гвардіні Р. Кінець нового часу.

Отже, серед ознак середньовічної свідомості можемо виокремити дуалізм духовного і матеріального начал, у якому верховенство належало духовному, від якого походило матеріальне, що його середньовічна людина розглядала як сукупність символів духовного. Крім того, ознакою світобудови була архітектоніка, що дозволяла вбачати в ній сукупність ієрархічних, узгоджених рівнів буття. Ці особливості моністичного середньовічного світогляду мали важливі наслідки для середньовічного розуміння політики і мистецтва. Ідея, яка лежала в основі обох цих сфер і, як буде показано далі, зумовлювала зв'язок між ними, полягає в тому, що для середньовічної людини вони були не самоцінні, а цінні лише настільки, наскільки підпорядковувалися духовному началу. Обґрунтування цього принципу знаходимо, передусім, у Біблії.

Державна влада, згідно зі Святим Письмом, належить до Божого плану щодо людей. За словами апостола Павла, «немає влади, як не від Бога» (До римлян 13: 1). А втім основна теза, яка закладає підґрунтя християнського розуміння політики і яку повторює і Старий, і Новий Завіт, полягає в тому, що абсолютна влада належить лише Богові (Вихід 20: 2-5; Мт. 28: 18). Перед Богом – усі рівні, а правитель – такий самий Його слуга, як і будь-який смертний. Проголосивши заповідь «не сотвори собі кумира», Біблія прямо забороняє поклонятися будь-якій владі й виконувати її вказівки, якщо вони суперечать Божим заповідям (Дії 5: 29).

В образі «великої блудниці» з книги Одкровення більшість інтерпретаторів вбачає метафору Римської імперії – нечестивої держави, яка вимагає поклоніння лише собі. Натомість Біблія протиставляє «кесарева» і «Боже» (Мт. 22: 21) та велить поклонятися лише Богові. Окрім уподібнення Римської імперії до «великої блудниці», Біблія також містить метафоричне порівняння великих імперій давнини – Вавилону, держави Ахеменідів, імперії Олександра Македонського і знову Риму – з гігантським ідолом, який приснився вавилонському царю Навуходоносору: «аж ось один великий бовван, бовван цей величезний, а блиск його дуже сильний; він стояв перед тобою, а вигляд його був страшний» (Даніїл 2: 31). Порівняння великих держав з ідолом вказує на нечестивий – сакральний та деспотичний – характер їхньої влади. Розгадавши сон Навуходоносора, пророк Даніїл передбачив крах цих імперій і встановлення Божого царства на землі.

До держави Святе Письмо формулює передусім обов'язки – творити справедливість, добро, піклуватися про вбогих тощо. У Старому Завіті також є теза, що справедливий правитель виконує не свою волю, а волю Господа (1 Хроніка 19: 6–7). Загалом Святе Письмо проголошує державу хоч потрібним, але земним інститутом, що піддається гріху. Її влада – ніщо у порівнянні з владою Господа.

Дуже подібно Святе Письмо трактує й естетику і мистецтво. На відміну від античного світогляду, що ґрунтувався на самосутньому бутті космосу, Біблія проголошує, що красивий світ був створений Богом, а найдовершенішим Його творінням стала людина, яку Бог створив за «Своїм образом» (Буття 1: 26). Увесь світ, враховуючи людину, – це неначе мистецький твір, який має іманентну цінність, що вказує на славу і мудрість Творця: «Тепер же, о Господи, ти наш Отець. Ми глина, а Ти наш ганчар, і ми всі – чин Твоєї руки» (Ісаїя 64: 8). Отже, на відміну від античного розуміння мистецтва як усієї сукупності красивих, але практичних речей, у Святому Письмі закладено витoki саме естетичного розуміння мистецтва – як самостійної цінності, вартість якої зумовлена самим фактом створення її Богом. Біблія твердить, що всі Божі творіння – красиві, а краса, створена людиною, – мистецтво – і близько не в змозі конкурувати з природною красою (Лк. 12: 27).

Тією ж здатністю, якою Бог створив прекрасний світ, щоб прославитись у ньому, Він наділив і людей, зобов'язавши їх славити Себе творами мистецтва (1 Хроніка 15: 16). Біблія трактує творчіть як Божий дар, присутність у людині Духа Божого (Вихід 35:35; 1 Царі 7: 14–15). Абсолютної цінності, як і будь-що земне, мистецтво не має (інакше воно б порушувало заповідь «не сотвори собі кумира»), а має цінність лише настільки, наскільки прославляє Господа.

І політика, і мистецтво, отже, не мають самостійної цінності, а цінні лише настільки, наскільки є інструментом у реалізації Божих заповідей, відвертають людину від гріха і скеровують її до Бога. Саме ця засаднича ідея окреслювала їх зв'язок в епоху Середньовіччя.

Ми визначили три головні принципи середньовічного світогляду: 1) примат духовного начала над тілесним; 2) символізм; 3) архітектоніка. Обумовлюючи і політику, і мистецтво, ці принципи зумовлювали появу між ними символічного зв'язку – естетизацію політики і політизованість мистецтва.

Головна ідея, яка лежить в основі середньовічної політики, – сприйняття земного життя як чогось незрівнянно нижчого, якщо порівняти з духовним буттям, «перепустку» в яке надає інша велика інституція й головна суперниця держави – церква. Звідси випливають два засадничі принципи. По-перше, людина має обов'язки насамперед перед Богом, а вже потім перед державою. Держава, отже, не має права втручатись у сферу життєдіяльності, що безпосередньо пов'язує людину з Богом. По-друге, політика, як і будь-яке земне буття, повинна підпорядковуватись духовному началу.

Перший із цих принципів ліг в основу середньовічної доктрини природного права, яке небезпідставно називають попередником сучасних прав людини. Тома Аквінський визначив три основні природні права – на життя, на продовження роду та пізнання Бога. Природні права – це справедли-

вість, яка встановлена Богом і не потребує санкціонування з боку держави. Натомість держава має обов'язок охороняти ці права, адже, порушуючи їх, вона перетворюється на тиранію і втрачає легітимність. У такий спосіб середньовічна політична думка заклала засадничий для сучасного розуміння свободи принцип, згідно з яким, людина, будучи створеною «за образом Божим», володіє недоторканною сферою свого буття, у яку не має права втручатися навіть держава. На думку Б. Оренда, «якщо ми маємо зобов'язання перед Богом, ми повинні мати також права на ті об'єкти і потреби, які дають нам змогу ці зобов'язання виконувати. Права людини, в цьому контексті, є частиною природної логіки: індивід не може виконувати свої обов'язки, не маючи відповідних щодо них прав»¹. Таке бачення держави й політичної свободи радикально відрізнялося від обоження держави в стародавніх східних цивілізаціях чи від її проголошення найвищим благом в епоху Античності. Якщо в перших двох випадках людина існувала для держави, то середньовічна думка у співвідношенні «людина – держава» вперше віддала перевагу людині.

Ідея, що людина має обов'язки перед Богом, обмежувала земне «тіло» держави й утворювала простір, у якому людина могла б ці обов'язки виконувати, незалежно від втручання з боку держави. На відміну від Античності, яка трактувала свободу в колективному вимірі й не відокремлювала свободу індивіда від свободи поліса, середньовічна думка розуміла її в дуже персоналістичному сенсі (як свободу волі індивіда) і розглядала передусім як негативну «свободу від». Одне з таких трактувань наводить А. Гардінг, цитуючи корпус середньовічного церковного права, що визначає її як «природну силу кожної людини чинити те, що вона бажає, якщо її не сковує закон»². За його словами, «коли ми говоримо про середньовічне розуміння свободи, то, очевидно, що вона не передбачала права голосу чи висловлення політичних опіній. Натомість свобода, про яку йдеться, була радше вагомою передумовою цих сучасних свобод. Вона полягала у здатності діяти в інтересах спільноти без впливу з боку центрального суверена»³.

Другий принцип (підпорядкування земного «тіла» держави духовному началу) втілювався передусім у поширеному в Середньовіччі вислові «*rex – imago Dei*» (правитель – образ Божий). Цей принцип, утім, означав щось зовсім інше, ніж обоження правителя в епоху стародавніх східних цивілізацій, що виправдовувало абсолютну і деспотичну владу. Середньовічна людина розуміла його в тому сенсі, що правитель має бути таким же спра-

¹ Orend B. Human rights: concept and context / B. Orend. – Toronto : Broadview Press, 2002. – P. 192.

² Harding A. Political Liberty in the Middle Ages / A. Harding // *Speculum*. – 1980. – Vol. 55, № 3. – P. 423–443.

³ *Ibid.*

ведливим, як Бог, а не таким же всемогутнім. «Для середньовічного світогляду, – пише Р. Гойт, – характерним було те, що кожен лорд, включно з верховним лордом (*dominus rex*) – королем – перебуває під законом, а його правління обмежене законом. У середньовічній політичній думці не було місця для абсолютної чи свавільної влади. Основне призначення правителя – творити справедливість»¹. Теза про те, що середньовічна держава не була абсолютною не означає, що вона не була сакральною. Легітимності їй надавала релігія, яка сформувала погляд на державу як частину Божого плану щодо людства і світу. Держава, яка захищає природне право і відвертає людей від зла, стає, як зазначив Г. Маєр, «святим знаком серед людей», прообразом Небесного Єрусалиму, проекцією на земне суспільство суспільства небесного з його ієрархією херувимів, серафимів, сил, влад, престолів тощо, в якій середньовічна людина вбачала прообраз феодальної ієрархії².

Принцип обмеження «тіла» (матеріально-чуттєвої сторони речей) «духом» (їх божественною першоосновою) ліг в основу і середньовічного мистецтва. Красу середньовічна людина розглядала як красу духу, що «просвічує» крізь тіло і матеріальні форми. На рівні теоретичних і філософських узагальнень середньовічна думка не уявляла собі автономної і самодостанької краси. Середньовічне мистецтво намагалося художніми і символічними засобами унаочнити цю трансцендентну красу і відобразити примат духовного начала. Найвідомішим прикладом цієї естетичної концепції була готична архітектура. Засновник готичного стилю – абат Сутерій з Сен-Дені

¹ Hoyt R. *Europe in the Middle Ages*. – P. 250.

² Таке розуміння держави було властиве передусім для високого Середньовіччя і дещо суперечить її інтерпретації як «великої блудниці», яке було характерне для раннього. Ці відмінності походять насамперед з різних поглядів двох найбільших філософів європейського Середньовіччя – Августина Блаженного та Томи Аквінського, які опиралися, відповідно, на філософію Платона й Аристотеля. Августин, виходячи із платонівського дуалізму матеріального і духовного буття, навчав, що держава породжена гріховністю людини, а її завдання – силою примусу стримувати людські пристрасті. Якби не первородний гріх, то потреби в ній не існувало б. Державі Августин протиставляв Церкву – спільноту праведників, які відродилися для життя вічного у Христі. Ці дві інституції він метафорично називав «спільнотою людей, які живуть по-диявольськи, і спільнотою людей, які живуть по-Божому». Тома Аквінський, який стояв на засадах аристотелізму, своєю чергою, стверджував, що держава утворена природним прагненням людей до спілкування й об'єднання; закони, які лежать в її основі, – це одна із градацій «вічного закону», і ця природна схильність спонукала б людей утворити державу, навіть якби їх природа не була вражена гріхом. Однак, визволивши державу з полону гріха, Тома Аквінський все ж відводив їй вторинну роль у порівнянні з Церквою, яка спрямовує людей не до земного, а до вічного. Якщо державу порівняти з тілом, а Церкву з душею (у Середньовіччі таке порівняння було дуже поширеним), то, незалежно від того, чи тіло вважати «посудиною гріха» чи «храмом духу», його цінність все ж набагато нижча, ніж цінність душі, якій уготоване життя вічне.

(XII ст.) – перебував під безпосереднім впливом писань Псевдо-Діонісія і Отців Церкви (на яких, своєю чергою, мала вплив філософія неоплатоніків), що порівнювали божественність із сяючим світлом¹. Перебудовуючи центральний храм абатства Сен-Дені, Сутерій поклав у нього ідею божественного сяйва, яке неначе лине з трансцендентного світу і манить до себе. Для цієї мети він розширив вітражі, заливши приміщення церкви різнокольоровим світлом, і надав її аркам і перекриттям стріласту форму, яка символізувала промені.

Подібно до того, як держава не мала самостійної цінності, а була цінною лише настільки, наскільки ґрунтувалась на ідеї божественної справедливості, середньовічне мистецтво також мало єдину мету – славити Господа й пробуджувати благочестиві почуття. Будь-яке мистецтво, яке вказувало на самоцінність матеріально-чуттєвого світу, проголошувалось несумісним з релігією. Так, Алкуїн писав про «красиві речі, солодкі відчуття, ніжні звуки, які любити легше, ніж Бога», Августин Блаженний акцентував на небезпеці, яку створює для віруючого красива музика під час літургії, відволікаючи його від молитви, а Тома Аквінський вважав, що під час меси не бажано використовувати інструментальну музику, оскільки вона веде до надто інтенсивної насолоди, яка несумісна з молитвою². Спільним у політиці і мистецтві було те, що середньовічна свідомість наділяла їх сакральним статусом і розглядала як проекцію духовного буття на земне. Причому якщо у випадку з мистецтвом ідеться про сакральні будівлі храмів, ікони, скульптури святих, музику літургії і всю сукупність образних засобів, які провадять людину до контакту з трансцендентним, то у випадку з політикою цим сакральним символом була сама вселенська спільнота християн на чолі з папою чи імператором.

Іншим принципом середньовічної світоглядної ідеї, що лежав в основі політики і мистецтва, був її архітектонічний характер. Порядок та ієрархія становили сутнісну характеристику політичного буття, яке, як було сказано, середньовічна людина пов'язувала з ієрархією чинів на небі. «Цар царів організує за різними чинами небесне, духовне суспільство, як і суспільство земне, мирське. Сам Бог встановив священний порядок чинів на небі і на

¹ «Надчуттєве, – писав Діонісій Ареопагіт, – називається красою тому, що від нього надається власна чарівність усьому сущому; і тому, що воно – причина благого впорядкування і витонченості всього та, подібно до світла, випромінює свої сяйливі преподання, що наділяють красою всі земні сутності; і тому, що воно манить усе до себе; і тому, що воно усе зводить до тотожності» (Дионисий Ареопагит. О божественных именах / Дионисий Ареопагит. – СПб. : Глаголь, 1995. – С. 107).

² Див.: Зубова М. Синтез искусств в романскую эпоху / М. Зубова // Художественные модели мироздания: взаимодействие искусств в истории мировой культуры : в 2 кн. / отв. ред. В. П. Толстой, Д. О. Швидковский. – М. : НИИ РАХ, 1997. – Кн. 1. – С. 85.

землі», – писав Жерар з Камбре¹. Середньовічна політична спільнота поставала як піраміда відносин між сюзеренами та васалами, що охоплювали всіх людей. Все суспільство поділялося на три верстви – *oratores*, *bellatores* та *laboratores* («ті, що моляться», «ті, що воюють» і «ті, що працюють»). Вважалось, що поки між ними згода, в державі пануватиме лад і гармонія.

Цей самий принцип характеризував і середньовічне мистецтво. Космологічні категорії «числа, міри і ваги», відповідно до яких Бог створив світ, були не лише виявом метафізичної істини, але й лежали в основі середньовічного уявлення про красу. Як пише У. Еко, «в книзі Буття сказано, що наприкінці шостого дня Бог побачив, що все, що він створив, добре, а із книги Мудрості Соломона, яку прокоментував Августин, середньовічна людина пізнавала, що Бог створив світ згідно з числом, мірою і вагою – космологічних категорій, які являли собою не лише вияв метафізичного блага (*Bonum*), але й були категоріями естетичного порядку»². Найповніше ці принципи втілились у середньовічній архітектурі. Середньовічний храм був чимось більшим, ніж просто місцем молитви. Його купол символізував небо, чотири бічні нефи – сторони світу, тричастинний поділ – світ як єдність божественного, ангельського і земного, а також душі, духу і тіла. У цьому сенсі він становив мікрокосм, що символізував макрокосм світобудови, яка, за задумом Творця, була гармонійною, розумною та впорядкованою.

Отже, однакові ідейні засади – примат духовного буття над тілесним, символізм та архітектоніка, – втілювалися паралельно в середньовічній політиці і мистецтві. У такий спосіб вони зумовлювали символічний зв'язок між ними, що надавав політиці естетичного виміру, а мистецтву – політичного. Упорядкованість елементів середньовічної держави, гармонія її суспільних верств («*oratores*», «*bellatores*», «*laboratores*») за естетичним принципом «числа, міри та ваги», ієрархія рівнів влади, – усе це естетизувало державу та уподібнювало її до квінтесенції середньовічного мистецтва – храму. За аналогією з тим, як державу в епоху стародавніх східних цивілізацій можна порівняти із суспільною пірамідою, а в епоху Античності – із суспільною скульптурою, середньовічна держава нагадувала суспільний храм.

При цьому не лише середньовічна політика набувала естетичного виміру, але й середньовічне мистецтво – політичного. Оскільки держава нагадувала храм, то й храмова архітектура, своєю чергою, символізувала державу й артикулювала основні максими середньовічної політики – універсальність держави, її божественне походження, ієрархічно-просторову організацію тощо. В цю епоху загального поширення набула практика, коли монархи,

¹ Цит. за: Ле Гофф Ж. Цивілізація Середньовічного Запада. – С. 154.

² Еко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб. : Алетейя, 2003. – С. 28.

зокрема українські князі – Володимир Великий, Ярослав Мудрий та інші, сходячи на престол, споруджували храми. У Західній Європі ця практика особливо поширилася у XIII–XIV ст., коли розпочав формуватись інститут централізованої національної монархії. Її яскравий приклад – французький король Людовик IX Благочестивий (1214–1270), який утверджував свою державницьку позицію, споруджуючи численні храми (Сен-Шапель у Парижі, перебудова Реймського собору тощо). Легітимність, яку храм надавав державній владі, полягала в тому, що він символічно пов'язував владу правителя з організацією світобудови загалом і в такий спосіб виправдовував феодальні відносини «влади – підпорядкування».

Попри те, що в Середньовіччі з'явилась ідея, що людина, як найдосконаліше Боже творіння, є метою усіх земних інститутів, її розгляд в контексті часової (священна історія) та просторової (ієрархічна організація держави) історичної архітектури обмежував свободу її самовияву в суспільстві. Розгляд земного буття як чогось незрівнянно нижчого, якщо порівнювати з духовним, обмежував її право на суто земне щастя. Цю колізію було розв'язано в наступній історичній епісі – Ренесанс, що одночасно породило новий тип політико-мистецького зв'язку.

2.4. Антропоцентрична краса як ідея зв'язку політики і мистецтва в епоху Відродження

Відродження – епоха небувалого злету творчих можливостей людини. Після золоті доби Афіні, що дала світу шедеври високої класики, Відродження стало другим подібним спалахом людського генія. Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонаротті, Рафаель Санті, Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарка, Миколай Коперник, Джордано Бруно і багато інших, – жодна попередня чи наступна епоха не дала людству плеяди настільки обдарованих особистостей. Митців, літераторів, учених та філософів епохи Відродження об'єднує віра в безмежну, майже богоподібну силу людської творчості, переконання в самоцінності, гідності і неповторності людини – світогляд, який називаємо гуманізмом. Навряд чи Ренесанс можна вважати наслідком тривалої еволюції, поступового сходження до творчих вершин і поетапного осягнення нових здобутків. Пробудження від середньовічної летаргії сталось раптово, швидко і несподівано. Епоха Відродження вибухнула і постала, наче Афіна з голови Зевса, – вже зрілою, в повному обмундируванні й готовою до шаленого поступу.

Термін «Відродження» означає передусім повернення до життя зразків класичної давньогрецької та римської культури, яку діячі Ренесансу нарекли

«золотим віком» в історії людства. «Відкриття людини та світу» – ця метафора французького історика Ж. Мішле влучно пояснює суть Ренесансу. Орієнтація на Античність, втім, не вичерпує усіх граней складної та неоднозначної доби Ренесансу. Насіння старовини, потрапивши на європейський ґрунт, уже сформований тисячолітньою історією християнства й особливістю народних культур, дали паростки зовсім іншого світогляду, не схожого ні на Античність, ні на Середньовіччя. З часу цей світогляд кристалізується в культурі, науці, політиці й мистецтві Нового часу. А поки, звільняючись від пут фанатичної релігійності та забобонів, перед нами постає ренесансна людина – «uomo universale», яка зачудовано приглядається до себе і світу, усвідомлюючи свою перевагу над усіма творіннями рук Божих.

Світогляд Ренесансу має кілька ключових ознак, виокремимо такі три з-поміж них – антропоцентризм, реалізм та естетизм. Кожен з них, формуючи в поєднанні з іншими єдину тканину ренесансного світогляду, накладає відбиток і на зв'язок політики й мистецтва.

1. *Антропоцентризм*. Епохальний переворот, який приніс зі собою Ренесанс, полягав у тому, що в центр світу він поставив не Бога, Творця усього суцього, а людину, заради якої Бог створив світ і яка за творчими та пізнавальними ознаками подібна на Бога. Захоплення людиною – красою її тіла, проникливістю її розуму та могутністю творчості – яскраво висловив діяч італійського Ренесансу, член Флорентійської академії неоплатоніків М. Фічіно: «Людина вимірює небо і землю. Небо не є для неї надто високим, а центр землі надто глибоким. Оскільки людина вимірює устрій небесних світил, то хто ж заперечуватиме, що геній людини такий самий, як геній Творця цих самих небесних світил, і що вона сама могла б створити ці світила, якби мала засоби і небесний матеріал»¹. А за словами філософа-гуманіста Дж. Манетті, «прекрасний світ, створений для людини Богом, однак вершиною Його творення є сама людина, тіло якої багаторазово перевершує усі тіла»².

2. *Реалізм*. За словами швейцарського історика Я. Буркгардта, в епоху Середньовіччя «обидві сторони людської свідомості – та, що звернена всередину, і та, що звернена назовні – перебували в якомусь напівсонному стані. Неначе дивна полуда, зіткана з віри, ілюзій та дитячих упереджень, застинала людям очі й забарвлювала світ у дивні, неприродні тони»³. «Повернення до світу» означало передусім відмову від біблійного одкро-

¹ Цит. за: Любимов Я. Искусство Западной Европы [Электронный ресурс] / Л. Любимов. – Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/iskusstvo-europa/10.htm>.

² Цит. за: Соколов В. Философия эпохи Возрождения [Электронный ресурс] / В. Соколов. – Режим доступа : <http://abuss.narod.ru/Biblio/sokolov.htm>.

³ Буркгардт Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркгардт. – М. : Юристь, 1996. – С. 4.

вення – як обов'язкового мірила всякого явища природи чи культури – і пошук критеріїв їхнього обґрунтування в них самих. Натомість це мало далекосяжні наслідки в усіх сферах людської діяльності. У мистецтві художники та скульптори, починаючи зі скульптур Н. Пізано та фресок Джотто, стали зображувати світ «таким, яким він є», застосовуючи перспективу та світлотінь. Як вказує О. Лосев, «естетичне мислення Ренесансу вперше довірилось людському зору як такому без античної космології та середньовічної теології. В епоху Відродження людина вперше стала думати, що реальна й суб'єктивно сприйнята нею картина світу і є найістиннішою, і це не є ілюзія, помилка зору чи умоглядний емпіризм»¹. У політичній філософії Н. Макіавеллі звернувся до емпіричного осмислення політичних явищ. За словами Б. Рассела, «жодного політичного аргументу Макіавеллі не спирає на християнський або біблійний ґрунт. Середньовічні автори виробили концепцію легітимної влади – тобто влади Папи чи імператора або такої, що походить від них. У Макіавеллі таких уявлень немає. Влада належить тим, хто вміє її вибороти у вільному змаганні. Його більша прихильність до народного уряду походить не від ідеї про права, а від спостереження, що народні уряди не такі жорстокі, безоглядні і свавільні»².

3. *Естетика і творчість*. Звернувши погляд на світ, перше, що людина епохи Відродження помітила в ньому, – це його красу. Закони природи, доступні раціональному пізнанню, ще лежали, захovanі від неї під поверхнею видимих явищ, тим часом як її краса відкрилася їй повністю. За О. Лосевим, «новизною епохи Відродження стало надзвичайно енергійне висунення примату краси, причому краси чуттєвої. Бог створив світ, але ж який цей світ прекрасний, скільки ж краси в людському житті й у людському тілі, в живому виразі людського обличчя і в гармонії людського тіла»³. Вдивляючись у світ і шукаючи критеріїв його обґрунтування в ньому самому, ренесансна людина створила реалістичну естетику, ґрунтовану на красі. На відміну від Середньовіччя, це – не краса духу, що піднімається над тілом (приклад такої краси – передусім ікона), а чуттєво доступна та повноцінна тілесна краса. Естетизм настільки пронизує світогляд епохи Відродження, що його теоретики проголошували естетику первинним і найголовнішим принципом пізнання та ставили її навіть вище, ніж філософію та науку. За словами Леонардо да Вінчі, живопис – це «найстійкіша філософія або мудрість»⁴.

Чимало ознак естетики епохи Відродження споріднюють її з античною естетикою. Це, зокрема, тілесність, об'ємність, пропорційність. Однак між

¹ Лосев А. Общая характеристика эстетики Возрождения [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/lose010/txt02.htm>.

² Рассел Б. История западной философии / Б. Рассел. – К. : Основы, 1995. – С. 428.

³ Лосев А. Общая характеристика эстетики Возрождения.

⁴ Цит. за: Соколов В. Философия эпохи Возрождения.

ними існують суттєві відмінності. Антична естетика впливає зі світогляду космоцентризму, який усі чуттєві явища зводив до знеособленої, самодостатньої природи. В її основу покладена пластика – тілесно-предметне розуміння життя, де зовнішня форма поглинала неповторний внутрішній світ. Антична пластика творила хоча й тілесно досконалі, проте взаємозамінні, деіндивідуалізовані форми. Естетику епохи Відродження, ґрунтуючись на світогляді антропоцентризму, навпаки, пронизувала ідея людської індивідуальності. Персонажі творів Ренесансу – це не лише досконалі тіла «афродіт» та «аполлонів», а й особистості у всій повноті їх внутрішнього, духовного життя. Художник чи скульптор епохи Відродження, на відміну від античних митців, прагнув розкрити неповторну красу особистості, а не абстрактну красу людини. Крім того, надзвичайно важливу роль в естетиці Ренесансу відігравала особистість самого майстра. Світогляд антропоцентризму надав йому право творити за власними законами, мати свій неповторний творчий почерк. Ренесансний митець є творцем у найповнішому розумінні, а не тільки посередником між об'єктивною красою природи та штучною красою мистецтва. «Естетика епохи Відродження, – акцетнує О. Лосев, – проповідує наслідування природі не гірше, ніж антична. Однак, приглянувшись до теорії ренесансного наслідування, одразу зауважуємо, що на першому плані тут не стільки природа, скільки художник. Художник тут не лише натураліст, а й вважає, що мистецтво навіть вище, ніж природа. У теоретиків ренесансної естетики, наприклад, є таке порівняння: художник повинен творити так, як Бог створив світ, і навіть краще. Тут середньовічна маска спадає, і перед нами постає творчий індивідуум Нового часу»¹.

Світогляд епохи Відродження та його ключові принципи – антропоцентризм, реалізм та естетизм – започаткував новий ступінь в еволюції свободи, який можна розглядати як антитезу до середньовічної духовності. Вільним у сенсі свободи самовияву в епоху Середньовіччя був лише Бог, а *liberum arbitrium* (свобода волі) індивіда скеровувалась імперативами Божих заповідей. Тож і «природне право», що окреслює свободу волі, – це ще не зовсім суб'єктивне право в сучасному розумінні, а лише його «охоронна частина», яка гарантує індивідові автономію в суспільстві, яку він змушений реалізувати у строго визначеному порядку. Ренесанс, своєю чергою, приніс світогляд, за яким буття індивіда більше не обмежене соціальними нормами й морально-етичними кодексами. Він сам зобов'язаний створити себе, наче Бог творить світ, відповідно до власного розуміння правди. Людина більше не народжується як складова частина прекрасного божественного «храму», якою вона залишатиметься аж до смерті, а приходить у світ радше як можливість людини, наділена усіма засобами, щоб створити зі свого жит-

¹ Лосев А. Общая характеристика эстетики Возрождения.

тя власний, неповторний шедевр. Таке розуміння свободи, на наш погляд, влучно висловив один із провідних ренесансних гуманістів Дж. Піко делла Мірандола: «Я тебе не створив ні небесною, ні грубою земною істотою, – сказав Творець першій людині, – ні смертною, ні безсмертною, але тільки тому, щоб ти, за власною волею, став своїм власним творцем і скульптором. Звірі виносять із черева матері усе, що в них має бути; вищі духи одразу або невдовзі після народження, – те, чим вони залишаються аж до смерті. Тільки в тебе є розвиток, ріст за вільною волею; тільки в тобі полягає зародок різноманітного життя»¹.

Якщо Середньовіччя наділило людину свободою волі, але при цьому регламентувало її Божим планом щодо неї, то в епоху Відродження появилось поняття абсолютної недетермінованої волі, яка автономна навіть щодо Бога. Звідси походить аморалізм Ренесансу, адже цю автономну волю, орієнтовану на досягнення внутрішніх цілей, не обмежують жодні об'єктивні норми соціального буття. Звідси ж і його іманентний естетизм, адже еталоном реалізації автономної волі є, передусім, мистецтво та художня творчість. У «Божественній комедії» Данте, наприклад, ми бачимо суто естетичний підхід до оцінки історичних постатей. Дантове «Пекло» зовсім не нагадує місце сліз і покаяння. Грішники, які засуджені в ньому на вічні муки, зберігають усі свої земні риси та залишаються вірними своїм переконанням навіть серед пекельних страждань. Чого варті, наприклад, постаті полум'яних патріотів Флоренції Гвідо Кавальканті та Фарінати Уберті, поміщені поетом у шостому колі серед еретиків. У 10-й пісні «Пекла» Фаріната підводиться з вогненної печі й запитує Данте про стан справ у рідному місті. Довідавшись про поразку своєї партії, він в розпачі падає назад у вогонь. З етичного погляду, Фаріната – грішник, який достойний своєї участі. Однак етика відходить для Данте на задній план. Натомість ключову роль для нього відіграє естетика сильної, неповторної особистості, яка сповнена внутрішньої свободи й усвідомлення своєї суб'єктивної правди, хай навіть ця правда суперечить Божим заповідям. Подібні образи зустрічаємо і на фресці Мікеланджело «Страшний суд», де з неймовірною художньою силою художник передав нуртуючі пристрасті і внутрішню силу кожної з десятків мускулистих, оголених фігур, які страждають, але не каються, і навіть серед страждань залишаються прекрасними. Схожий естетичний індивідуалізм можна простежити і в Північному Ренесансі, зокрема в трагедії В. Шекспіра «Макбет». Літературний критик Л. Шестов, на відміну від численних літературознавців, які стверджують, що В. Шекспір у цій трагедії прагнув показати невідворотність покарання за вчинене зло, вважає, що великий драматург

¹ Цит. за: Дулуман Е. Философия эпохи Возрождения [Электронный ресурс] / Е. Дулуман. – Режим доступа: <http://sotref.com/utchoba-samoobrazovanije/591-url-stati.html>.

насправді нас нічого не вчить. Його основна мета – на прикладі злочинця Макбета показати людину в її житті: непередбачуваному, ірраціональному, максимально напруженому та невіддатливому жодним обмеженням. Образ злочинця Макбета – це «згусток» самого життя, набагато інтенсивнішого та більш пристрасного, ніж життя будь-якого пересічного індивіда, а тому перетвореного на естетику¹.

Безпосередньо естетичний антропоцентризм Ренесансу вплився у мистецтві. Саме митці та літератори – Данте і Петрарка, Леонардо да Вінчі і Мікеланджело, Брунеллескі і Джорджоне, Донателло і Рафаель – найповніше розкрили його ідеали. Однак ці принципи знайшли своє втілення і в політиці цієї епохи. «Для раннього Відродження, – пише І. Євлампієв, – ідеалом був художник, самотній творець, який величаво і спокійно здійснюється над людьми та створює зразки божественної краси. Для пізнього Відродження художник уже не є найвищим прикладом божественного служіння людини. Він надто самотній і надто відірваний від повсякденного життя людей, щоб слугувати прикладом “героїчного ентузіазму”. Найвище покликання людини – це політичне покликання, в якому здійснюється творче перетворення не мертвої матерії світу, а життя людей заради їхньої більшої досконалості»². Н. Макіавеллі та автори утопій – це такі ж художники і скульптори, тільки-от працювали вони не з фарбами чи мармуром, а «суспільним матеріалом». Суспільство Ренесанс став розглядати, передусім, як «полотно», на якому титанічний політик повинен створити свій неповторний естетичний шедевр. Причому йдеться не про пошук абстрактного блага і досконалої форми держави, а саме про індивідуальний політико-мистецький проект, через який особистість утверджує передусім саму себе.

Макіавеллізм – перше, що спадає на думку при згадці про ренесансну політику, – віддавна став синонімом підступної, жорстокої та аморальної політики. Флорентійський мислитель для загалу асоціюється з великим циніком, що проголошував «мета виправдовує засоби» й радив відступати від моралі, якщо того потребує користь. З іншого боку, його називають засновником реалістичного підходу до політики і навіть засновником політичної науки як такої. Е. Кассієр, зокрема, порівняв Макіавеллі з Галілеєм, стверджуючи, що він аналізує рух політичної матерії так само, як і великий природознавець матерії фізичної. У той час, як ці два підходи розкривають вагомі аспекти вчення Н. Макіавеллі, жоден з них сповна не розкриває його суті, що впливає насамперед зі світогляду Ренесансу, в якому превалювала естетика і творчість.

¹ Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес [Электронный ресурс] / Л. Шестов. – Режим доступа : http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_shestov.txt.

² Евлампиев И. Николло Макиавелли: pro et contra / И. Евлампиев. – СПб. : Изд-во РХГА, 2002. – С. 10.

Ключові поняття, що відобразили мистецьку сторону політичного вчення Н. Макіавеллі, – *virtu* (доблесть) та *fortuna* (доля). Щоб досягати й утримувати владу, індивід повинен мати набір характерологічних якостей, які Н. Макіавеллі називав «доблестю». Це – мужність, розум, наполегливість, хитрість, щедрість, підступність, жорстокість тощо. Щонайважливіше, кожен із цих чеснот правитель повинен виявляти лише тоді, коли потрібно й не цуратися і протилежних якостей. «Необхідно, – писав мислитель, – щоб він (мудрий правитель) володів душею, яка здатна обертатися відповідно до того, чого вимагають вітри і переміни фортуни»¹. У цьому, власне, й полягає естетика його вчення. Етичний підхід до політики виступає з набором якостей, якими «повинен» володіти правитель – доброта, справедливість, милосердя, великодушність тощо. Натомість флорентійський мислитель стверджував, що якби якась з якостей домінувала в характері правителя абсолютно, вона обмежила б його і прирекла на поразку, коли «переміняться вітри фортуни». Він також не вимагав від правителя, аби той «знав істину» й був філософом, як це робив Платон. Ні етика, ні істина не є мірилом макіавеллістської політики. Натомість найближча аналогія макіавеллістської політики – творчість. Політика перебуває в процесі постійного становлення, що нагадує творчий пошук, а правитель, своєю чергою, схожий з художником, що постійно шукає нових творчих форм.

З *virtu* прямо корелює поняття *fortuna* (доля). Доля – це всі зовнішні обставини, з якими стикається правитель в процесі досягнення своїх цілей. Це – шанси, якими потрібно скористатися, та небезпеки, яких потрібно уникати або подолати. На відміну від античних уявлень, у яких доля тяжіла над людиною, в Н. Макіавеллі людина постійно бореться з долею і, доклавши достатньо енергії, має шанс вийти переможцем. Титанічна особистість, якою захоплювався Ренесанс і в ролі якої в Макіавеллі був правитель, не покорялась долі, а робила її «матеріалом» для своїх творчих задумів.

Подібно до «фортуни», Н. Макіавеллі розглядав і народ. Народ – це в жодному випадку не носій суверенітету чи мета, про добробут якої повинен постійно дбати правитель. Натомість це – лиш один із чинників, на котрі повинен зважати правитель, одночасно з такими факторами, як, скажімо, аристократія, близьке оточення, іноземні держави тощо, який мислитель трактує у вигляді сукупності дрібних, «звичайних» людей, позбавлених *virtu* і, отже, самих по собі зовсім нецікавих. Народ для правителя – це передусім матеріал для втілення його задумів. За словами О. Лосева, «суспільство й історія [у працях Н. Макіавеллі], що постають як сукупність безликих, бездушних і аморальних арифметичних одиниць, – це і є найсправжнісінький гуманізм, оскільки йдеться про створення правильного людського суспіль-

¹ Макиавелли Н. Государь / Н. Макиавелли. – М. : Планета, 1990. – С. 52.

ства. Однак ці арифметичні одиниці внутрішньо спустошені й перетворені виключно на будівельний матеріал»¹.

Н. Макіавеллі скрупульозно аналізував епізоди античної історії й закликав Цезаря Борджіа – правителя Риму, якому був адресований його трактат «Державець», дотримуватися прикладів видатних полководців й державців Античності. Як й інші гуманісти Ренесансу, він був вірним ідеї, що Античність – це «золота епоха» в історії людства, вмістилище досконалих форм, які потрібно наслідувати. Але головним учителем для Н. Макіавеллі все-таки є досвід. «Будь-яку конкретну подію, – пише Л. Баткін, – Макіавеллі схематично зводить до якогось загального правила людської природи й історії, однак це правило існує не як, власне, загальна сила, що перебуває над історією і до історії, а як сама ця різноманітна і строката історія, як її “різноманіття”»². Подібно до Дж. Бокаччо й Ф. Петрарки, які захоплювались поезією Горация й Вергілія, проте не намагались її копіювати, а, виходячи з начала творчості, вбачали в ній передусім джерело натхнення для власних творів, правитель Н. Макіавеллі повинен був робити ставку на «золоті приклади» античної історії, котрі можна назвати «досконалою формою» політики, але при цьому вміти творчо їх застосовувати, щоб створити власний політичний «шедевр».

Сполучення *virtu* і *fortuna* утворює політику, основним критерієм якої є краса. Макіавеллізм – це безпосередня, цинічна й оголена краса політики, краса, яку можна порівняти з красою шахових комбінацій та підступного й холодного, немов кинжал, безжального розуму. Макіавеллістський правитель – це ідеал антропоцентричної краси епохи Відродження; це суто естетична постать. Усі її якості – відносні. Абсолютною має бути тільки одна якість – краса, навіть якщо матеріал для неї зло. «Більшість людей, – писав Н. Макіавеллі в “Роздумах про першу декаду Тіта Лівія”, – не вміють бути ні гідно злочинними, ні абсолютно добрими: злодійство має певну велич і також якіюсь мірою є проявом широти душі, до якої вони не в змозі піднятися»³. У цьому сенсі Н. Макіавеллі, мабуть, захоплювався б такими постатями, як Б. Муссоліні, А. Гітлер чи Й. Сталін. Адже, абстрагуючись від їх етичної оцінки, перед нами сильні, вольові та непересічні особистості, які зробили суспільство матеріалом для реалізації своїх «творчих» задумів. Уже понад півстоліття вони непокоять та привертають до себе увагу. Попри те, що, з етичного погляду, ідеться про втілення абсолютного зла, у них є щось естетичне.

¹ Лосев А. Общая характеристика эстетики Возрождения.

² Баткин Л. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. Баткин. – М. : РГГУ, 1995. – С. 353.

³ Макиавелли Н. Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. Глава XXVII [Электронный ресурс] / Н. Макиавелли. – Режим доступа : http://www.e-reading.club/chapter.php/36574/20/Makiavelli_-_Sochineniya.html.

Цілком слушно вказував Е. Кассіер, що Н. Макіавеллі почав аналізувати політичне буття реалістично. Однак, на наш погляд, реалістичне, а тим паче наукове, осмислення політичних явищ не було кінцевою метою Н. Макіавеллі. Як і художники Ренесансу, які почали зображати світ реалістично, але не ставили собі за мету створити його фотографічну копію, а прагнули насамперед розкрити його красу, реалізм для Н. Макіавеллі був передусім засобом розкриття краси політики, формою, у яку був зодягнений вищий – естетичний – зміст. Усі погоджуються, що «Державець» – це підручник з політичного мистецтва у практичному сенсі, який навчає правил ефективної політики. Але мало хто за цим зауважує ще й естетичний сенс. Адаже, за аналогією з тим, як оволодіння мистецтвом гри на скрипці (в практичному сенсі) творить скрипкову гру як мистецтво (в естетичному сенсі), практика політичного мистецтва провадить до політики як мистецтва, де виявляється її краса. Це саме та «краса гри», яку мав на увазі 2012 року вже згадуваний М. Чечетов, один з adeptів «макіавеллістської» політики «Партії регіонів». Пропонуємо погляд, що саме цю «красу гри» і намагався розкрити Н. Макіавеллі, який був представником епохи, що найбільше цінувала красу і творчість.

Не меншими «політичними художниками» були й ренесансні утопісти – Т. Мор і Т. Кампанелла. За енциклопедичним визначенням, утопія – «літературний жанр, котрий полягає у зображенні неіснуючого ідеального суспільства»¹. За історію політичної думки було чимало спроб сконструювати модель ідеального суспільства. Перша та найвідоміша така спроба належить Платонові, автору діалогів «Держава» і «Закони». У XX ст. людство побачило не лише спроби теоретизування на цю тему, а й намагання запровадити такі конструкції в життя, що вилилось у гігантських політико-соціальних експериментах, які призвели до мільйонів людських жертв. З-поміж усіх спроб створити теоретичний ідеал політичного устрою одна стоїть осторонь, адже має ознаки, котрі зближують її не стільки з науковим чи філософським концептом, скільки з художнім витвором. Це – ренесансна утопія, подана, передусім, у творах Т. Мора та Т. Кампанелли. «Плоть від плоті» Ренесансу, утопія яскраво розкриває окреслені нами ознаки світогляду епохи Відродження – антропоцентризм, реалізм та естетизм.

На перший погляд, утопія видається протилежністю макіавеллізму: гармонійне, ієрархічне, замкнене суспільство, схоже на ідеальну державу Платона. Однак якщо приглянутися до неї глибше, можна помітити ті самі ідеали естетики й антропоцентризму, котрі характеризують вчення Н. Макіавеллі. «Макіавеллі, – пише американський дослідник Дж. Край, –

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под общ. ред. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – С. 1111.

залишив настільки глибокий слід у творчості Кампанелли, що навіть ранні читачі не вагалися називати його різким критиком і водночас замаскованим майстром макіавеллізму»¹. У чому ж схожість теорії утопій та вчення Н. Макіавеллі?

На нашу думку, центральною в утопії є ідея творчого титанізму автора, який, як і макіавеллівський володар, створює свій політико-естетичний шедевр зі «суспільного» матеріалу. Тільки-от титанізм цей перебуває неначе за кадром і не поданий у фабулі самого твору. Коли, проводячи паралель з музикою, «Державець» Н. Макіавеллі можна порівняти з концертом для інструменту з оркестром, де оркестр (метафора суспільства) становить лише фон для утвердження мелодії героя-протагоніста (сильної особистості – головного персонажа), то утопії Т. Мора і Т. Кампанелли метафорично можна назвати симфонією для всього оркестру, де на перший план виведено власне суспільство-фон. «Героєм», у цьому випадку, є той, хто безпосередньо не грає на сцені, але без котрого мелодійне звучання оркестру було б неможливе, – композитор, якого можна порівняти з автором утопії. «Прості смертні», позбавлені героїчних якостей, яких зневажав Н. Макіавеллі, в утопіях стали учасниками інтелектуального експерименту автора, який з їхньою допомогою намагався побудувати власну картину «щасливого» суспільства.

Основною ідеєю утопії є релятивність людської моралі, оскільки у ній стверджується обумовленість поведінки суспільно-політичними інститутами. Як зазначає Г. Ніппердай, «змальований в утопії антисвіт є зовсім іншим світом, невідомим та непевним. Але він є можливим антисвітом. Він не казковий. Відрізняються в ньому лише спосіб стосунків, соціальні умови та інституції людей, і все-таки ця інаковість мислиться в горизонті людської свободи. Фундаментальна риса – переконання, що поведінка утопійців обумовлена їхніми інститутами. Тут ми знаходимо максимум практичної політики: інститути визначають людську особу. Добра людина – це не передумова, а наслідок утопічного порядку»². Августин Блаженний, наприклад, вважав, що досконале суспільство можливе лише як сукупність морально досконалих людей; звичайні люди ж здатні творити лише грішні інститути «граду земного». Ця сама проблема постає і в «Державі» Платона, який скасував приватну власність для воїнів і філософів, але зберіг її для ремісників і землеробів. Адаже перші дві верстви, на думку Платона, мають «досконалішу душу», яка дозволяє їм творити суспільство вищої моральної організації. Для Платона, як і для Августина, недосконалість людської при-

¹ Krays J. Tommaso Campanella [Electronic resource] / J. Krays // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/entries/campanella>.

² Ніппердай Г. Томас Мор / Г. Ніппердай // Класики політичної думки від Платона до Макса Вебера. – К. : Тандем, 2002. – С. 145.

роди є основною перешкодою на шляху побудови досконалого суспільства. Натомість Т. Мор і Т. Кампанелла стверджували: не досконале суспільство походить від досконалих людей, а, навпаки, досконалі суспільні інститути можуть створити морально досконалих людей. В утопіях простежуємо той самий моральний релятивізм, що й у Н. Макіавеллі: укоріненість в моралі обмежувала б авторський творчий простір.

Здатність саме «творити» суспільство, а не філософськи чи науково його пізнавати – це і є визначальна ознака утопії, що впливає зі світогляду Ренесансу з його приматом творчості. У цьому сенсі можна говорити про важливу відмінність утопії від ідеальної держави Платона. Платон намагається показати передусім, якою є ідея суспільства, виходячи з іманентних ознак людської особистості й людських потреб. «Держава» Платона – це намагання проникнути розумом під поверхню явищ, збагнути їхній глибинний філософський зміст, а не відірвана від реальності, насичена деталями «мрія», яка втілює суто авторське, суб'єктивне бачення ідеального суспільства.

Утопія має всі ознаки художнього твору. Зазвичай вона розташована на вигаданому острові, що є майданчиком, де автор починає творити свій проект. Аби надати своєму твору ознак художнього, автор інколи вводить в дію титана-законодавця – засновника утопічного суспільства. Однак в утопії виразно звучить лише голос самого автора, а додаткові персонажі (прадавній законодавець чи мандрівник-мореплавець, який відвідав утопію) потрібні йому лише для того, щоб створити ефект художньої розповіді. Обравши майданчик для творення й «матеріал» – сукупність бездушних, позбавлених внутрішніх якостей індивідів, автор утопії формує саме суспільство, регламентуючи за своїм бажанням суспільний розпорядок, працю та відпочинок, особливості політичних інститутів тощо. Причому автор оздоблює це суспільство безліччю деталей, навіть таких дрібних, як колір сорочок, у яких жителі «Міста Сонця» Т. Кампанелли повинні ходити вдень і вночі. Унаслідок цього з'являється суто естетичне суспільство, «виліплене», наче художній твір. Утопія – така сама картина чи скульптура, тільки створена не за допомогою полотна та пензлів або мармуру чи різця, а зі «суспільного» матеріалу.

Політична думка Ренесансу, отже, позначена іманентним естетизмом, що впливав зі світогляду цієї епохи, в якому превалювала творчість. Макіавеллізм та утопії – це, по суті, феномен політики, розглянутої з мистецького боку. Відмінність між ними лише в тому, що макіавеллізм – це динамічний естетизм дійової особи-політика (естетика «policy» та «politics»), а утопії – статична естетика суспільно-політичних форм («polity»), яку творить політик-художник, що перебуває «за кадром» твору. Те, що Ренесанс обґрунтував у теорії, ХХ ст. сповна побачило на практиці. У тоталітарних новотворах минулого століття був присутній і доведений до вершин ци-

нізму макіавеллізм та втілені у практиці комунізму «утопії», побудовані фантазером-автором не на певному міфічному острові, а в цілком реальних країнах – таких, як сталінський СРСР, маоїстський Китай, Камбоджа «червоних кхмерів» та ін. Це ще раз доводить, що такі протилежні концепції, як макіавеллізм та утопія, становлять ціле не лише в теорії, а й на практиці.

Проголосивши принцип, що суспільство – це простір реалізації свободи індивіда, мистецький світогляд Ренесансу водночас породив її іманентну колізію. Адже зворотною стороною такої свободи було свавілля та деспотія. Якщо ідеальну державу Платона, що прагнув філософськи збагнути основи істинного суспільства, часто називають деспотичною, то макіавеллізм та утопії, які подають суто авторський політико-естетичний проект, можна назвати деспотіями у квадраті. Вирішення цієї колізії подає наступна історично-світоглядна епоха, звана «ерою Розуму». Її основне інтелектуальне надбання полягає в тому, що вона універсалізувала суб'єктивну свободу і зробила її набутокм не лише однієї титанічної постаті, а тих «простих смертних», яких зневажав Т. Макіавеллі і до яких з лицемірним гуманізмом, як до нерозумних істот, ставилися утопісти. А це полягало в синтезі суб'єктивного змісту свободи з її нормативною регламентацією й формулою «державна заради людини», що існували в епоху Середньовіччя. Тільки-от вона більше не потребувала обґрунтування в трансцендентному духовному бутті. Цим обґрунтуванням стала інша метафізична ідея – розум.

2.5. Розум як ідея зв'язку політики і мистецтва в «еру Розуму»

Період в історії зхідної цивілізації, що тривав від релігійних війн кінця XVI – початку XVII ст. і до Французької революції 1789 року, називають «ерою Розуму». «Ера Розуму» (англ. Age of Reason) – широко поширений термін в англійській літературі, який позначає світогляд, що спирався на цінності науки, аналізу, розумування та індивідуалізму й перебував в опозиції до католицької церкви. Термін усталився вслід за назвою однойменного трактату Т. Пейна (1794), в якому він підсумував інтелектуальні здобутки двох попередніх століть і піддав гострій критиці офіційну релігію, яка надавала легітимності королівській владі. Термін «ера Розуму» потрібно відрізнити від спорідненого поняття «Просвітництво», що також позначає раціоналістичний світогляд, властивий XVII й особливо XVIII ст. «Просвітництво, – пише історик Р. Шартъє, – це передусім винахід Французької революції, яка прагнула обґрунтувати свою легітимність на основі корпусу текстів, які відібрала й об'єднала в єдине ціле в авторів, які узадаєнювали розрив

зі старим режимом й пропагували республіканські погляди»¹. Якщо визначати Просвітництво саме так, як це робить Р. Шарт'є, то «еру Розуму» доцільно розглядати ширше, а саме як раціоналістично-наукове бачення світу. Цілком слушною є теза, що на ґрунті раціоналізму Нового часу зародилось Просвітництво. Однак сам по собі раціоналізм Нового часу не вів до заперечення абсолютизму, а інколи й обґрунтовував його: французькі королі з династії Бурбонів та прихильники «освіченого абсолютизму» апелювали до розуму не менше, ніж республіканці. Саме цей дуалізм метафізичного розуму у стосунку до абсолютистських та республіканських ідей зумовив використання нами терміна «ера Розуму».

Метафізична ідея розуму наклала відбиток на всі сфери життєдіяльності людини в цей період, зокрема політику і мистецтво. Сама по собі вона не пов'язана ні з політичною, ні з мистецькою сферою. Усе це давало б підстави говорити про симетричний характер зв'язку політики й мистецтва, властивий, наприклад, епосі Середньовіччя. Утім, якщо порівняти з попередніми епохами, «ера Розуму» була особливою: її світогляд розділився і породив одразу дві політичні ідеології – абсолютистську й республіканську. За аналогією з біблійним висловом про те, що «царство, яке розділилося проти себе, не встоїть» (Мт. 12: 25), грандіозне протиборство між ними під час Французької революції 1789–1799 років призвело не лише до краху раціоналізму, але й до завершення епохи світоглядного монізму в цілому й переходу до нового історичного принципу політики і мистецтва й культури загалом – плюралізму. Перш ніж перейти до розгляду зв'язку політики і мистецтва в цю епоху, потрібно окреслити його світоглядну ідею – розум.

Публікація І. Ньютоном 1687 року «Математичних начал натуральної філософії», у якій він сформулював основні закони взаємодії фізичних тіл, спричинила світоглядну революцію, яка відкрила для сучасників пізнаність природи та зняла з неї полуду сакральності й таємничості. Однак не самі відкриття Ньютона та його попередників – Коперника, Кеплера, Галілея та інших – були предметом найбільшого захоплення людини XVII–XVIII ст., а передусім сама сила, яка давала змогу робити ці відкриття, – розум. Уявлення, що світ – це розумне ціле; що метафізичний розум, втілений у наукових законах, керує світом; і що людина за допомогою наукового методу здатна пізнавати ці закони, – становили основу світогляду XVII–XVIII ст.

Історичні передумови формування раціоналізму, на наш погляд, варто шукати в релігійних війнах у Німеччині та Франції, які стали апофеозом релігійного фанатизму, що змусило передових інтелектуалів розпочати пошук ідей, які могли б стати основою для примирення. Такі ідеї вони почерпну-

¹ Chartier R. The Cultural Origins of French Revolution / R. Chartier. – Durham : Duke University Press, 1991. – P. 14.

ли з науки, яка вже на світанку Нового часу зробила могутні кроки вперед. Відкриття Коперника, Галілея, Кеплера та Ньютона продемонстрували сучасникам не лише те, що природа влаштована по-інакшому, ніж її описує Святе Письмо, а й те, що в ній діють об'єктивні та необхідні закони, які доступні для людського інтелекту. У працях Дж. Бруно, Р. Декарта, Г. Лейбніца, Ф. Бекона, Б. Спінози та інших філософів і вчених Нового часу осмислення досягнень природознавства стало підґрунтям нового погляду на світ, згідно з яким: а) у ньому діють розумні, об'єктивні закони; б) людина здатна пізнавати ці закони, керуючись методом наукового пошуку; в) достовірним й істотним є тільки те знання, яке можна отримати і перевірити емпірично; г) будь-яке твердження, що спирається на догму, традицію чи авторитет, не може вважатися істинним, доки воно не пройде перевірку науковим методом. «Ера Розуму» стала першим в історії прикладом формування світогляду епохи не на ґрунті древніх, освячених традицією авторитетів, а на основі сучасних, дієвих методів пізнання. «Розум» у раціоналістичному світогляді Нового часу мав водночас онтологічний, епістемологічний та світоглядний зміст.

В онтологічному сенсі розум ототожнювався з необхідними і незмінними законами, які лежать під поверхнею чуттєво доступних явищ і керують ними. Метафорою світобудови (до якої, до речі, часто вдавалися мислителі цього періоду) був годинник. Як і годинник, природу уявляли як систему, всі елементи якої взаємопов'язані і функціонують на підставі необхідних, повторюваних законів. У годиннику немає нічого випадкового: усе в ньому є необхідним, строгим та детермінованим.

Епістемологічний зміст розуму полягав у переконанні, що внутрішня природа речей доступна для пізнання на основі наукового методу. «Без компасу математики і факелу досвіду», за висловом Вольтера, ми не можемо зробити й кроку вперед у пізнанні природи. Втім, світогляд цієї епохи розглядав науковий метод ширше, ніж пізнавальний засіб лише природничих наук, а радше трактував його як інструмент будь-якого пізнання загалом, яке, за словами Е. Кассіра, полягало у здатності «розкласти і зв'язувати»: «Мислення, – пише Е. Кассіра, – розкладає усі чуттєво доступні явища, а також все, у що вірили на підставі одкровення, традиції чи авторитету на складові частини й не заспокоюється, поки не дійде до їх найпростіших елементів. Після цієї інтелектуальної деконструкції починається зворотний процес складання з цих елементів нового цілого. Розум не може просто залишити розібрані частини поодиночі, а зобов'язаний скласти з них нову структуру, яку творить знову ж таки на основі власного наукового методу. Лише у цій подвійній інтелектуальній діяльності можна зрозуміти розум не лише у статиці, але й у динаміці»¹.

¹ Cassirer E. The Philosophy of the Enlightenment / E. Cassirer. – Princeton : Princeton University Press, 1968. – P. 11.

Розум в цю епоху був не лише онтологічним принципом світобудови та епістемологічним принципом її пізнання, але й світоглядною категорією, покладеною в основу соціокультурного буття загалом. Культ розуму став своєрідною релігією: віру в Бога замінила віра в розум, який філософи та інтелектуали часто ототожнювали з Богом. Таке порівняння, до речі, мало не лише філософський, але й власне релігійний сенс: 24 листопада 1793 року революційна влада Парижа видала декрет про заборону католицького богослужіння, закриття всіх церков і перетворення їх на храми розуму.

Світогляд раціоналізму породив відповідну антропологію. Парадоксом цієї епохи було те, що попри захоплення досягненнями людського інтелекту самій людині у Всесвіті відводилося порівняно скромне місце. Розум – це передусім загальний принцип організації світу, і той факт, що людина як один з його елементів володіла ним, ще не надавав їй привілейованого статусу серед інших природних сутностей. Такий погляд на людину впливав із трактування розуму як надособистісного, космічного начала, яке перебуває «над» індивідами й тільки «віддзеркалене» в їх головах. Важливою ознакою раціоналістичної антропології при цьому була системність. Якщо розум тотожний науковим законами, а закон, своєю чергою, з'являється тільки там, де кілька об'єктів перебувають у певному відношенні, то площиною розгортання розуму є суспільство в цілому як система, утворена із множини індивідів. Світогляд XVII–XVIII ст., на відміну від Ренесансу, був схильний розглядати людину не як окрему особистість, а передусім як елемент вищих, складно організованих систем – чи то природи, чи то суспільства.

Метафізична ідея розуму в її онтологічному, епістемологічному та світоглядному аспектах пронизала і політику, і мистецтво цієї епохи, обумовлюючи зв'язок між ними – естетичний вимір політики і політичний вимір мистецтва.

У стосунку до політичної думки цей світогляд актуалізував себе у спільному для всіх мислителів переконанні, що під різноманіттям суспільних інститутів та практик існують «природні» закони, які керують поведінкою «політичних тіл» з не меншою необхідністю, ніж закони Ньютона поведінкою тіл фізичних. Як наслідок, політичні філософи цієї епохи мріяли стати такими собі «політичними Ньютонами» й відкрити об'єктивні закони, які керують рухами «політичної матерії». Щоб відкрити ці закони, потрібно, своєю чергою, застосувати до суспільства метод наукового пошуку, який так успішно був апробований у природничих науках. А це означає, що відкрити їх можна лише за допомогою аналізу «політичного тіла» до найпростіших елементів з подальшим синтезом з них нової структури на засадах законів розуму.

Ці два етапи пізнання – аналітичний і синтетичний – втілились в увяленнях про природний стан і суспільний договір. Пізнаючи суспільно-політичну дійсність, розум проникає до її необхідної, субстанційної основи, яка на-

живається природним станом. Це – сфера безпосередніх «законів» соціальної реальності, які лежать в основі емпіричних суспільств і керують ними так само, як закони фізики керують поведінкою матеріальних тіл. Аналітичний метод вимагав деконструкції емпіричної дійсності до найменших частин. Оскільки такими частинами є індивіди, то й суспільство у природному стані постає як множина індивідів, наділених сталими характеристиками, а їхні відносини між собою стають підставою для появи природних прав та обов'язків. У філософії Т. Гоббса, наприклад, люди у природному стані постають як егоїстичні істоти, які переслідують лише власні егоїстичні цілі і перебувають у стані «війни всіх проти всіх». Держава виникає з потреби забезпечити неухильність виконання прав та дотримання обов'язків. Індивіди інституціоналізують її шляхом суспільного договору – іншого ключого поняття аполітичної філософії Нового часу.

Теорії природного стану і суспільного договору, що виникли в руслі раціоналізму Нового часу, породили важливі наслідки в еволюції свободи в напрямку подальшого поглиблення її негативного виміру. Якщо Ренесанс утвердив парадигму свободи, яка полягала в необмеженому, творчому утвердженні особистості в соціальному світі, що провадило до зникнення будь-яких кордонів між «Я» та іншими (звідси походив суб'єктивізм Ренесансу, погляд на світ з позиції титанічної особистості – макіавеллістського володаря чи законодавця утопічного суспільства), то «ера Розуму» без негачії цієї свободи помістила її в матрицю універсальних, об'єктивних законів буття природи і суспільства. Наслідком цієї трансформації стала ідея природного індивіда, який діє у власних егоїстичних цілях. Однак це вже не самотній та унікальний «політичний творець», що велично здіймається над «простими смертними», використовуючи їх як будівничий матеріал, а лише соціальний атом, що існує в «броунівському» середовищі таких самих атомів. Звідси впливає засаднича для ліберального розуміння свободи ідея: можливість реалізації таким індивідом свого життєвого проекту з'являється лише внаслідок обмеження безмірної свободи, якою він володіє як природна істота, і встановлення однакової її міри для всіх. Як вказує В. Денисенко, аналізуючи політичний вимір раціоналізму Нового часу на прикладі теорії Т. Гоббса, «вимір усієї дійсності Т. Гоббс розпочинає з людини. Не можна однобічно сприймати Гоббсову інтерпретацію егоїстичного стану буття людини лише як природно визначене майже неусвідомлене інстинктивне утвердження себе. У сенс цього поняття він вкладає значно більше. Це – розуміння абсолютно нового повернення до людини у новоевропейську добу, як до такої одиниці, що започатковує в суспільстві систему цінностей, орієнтованих на неї ж»¹. Пройшовши стадію обмеження

¹ Денисенко В. Проблеми раціоналізму та ірраціоналізму в політичних теоріях Нового часу європейської історії / В. Денисенко. – Львів : ПАІС, 1997. – С. 133.

(політичні мислителі Нового часу називають цю процедуру «суспільним договором»), природна свобода індивіда трансформується у право, а соціум стає громадянським суспільством, спільнотою носіїв прав. «Якщо для особистості все стає простором реалізації її приватного життя, адже ця особистість увесь час перебуває у стані самовизначення, – продовжує В. Денисенко, – то для громадянина, що вже чітко визначив координати власного буття і свободи правом, наявною, визначеною межами та недоторканістю постає сфера громадянського суспільства з його суттєво значущою серцевиною – приватною сферою життя»¹. Це дозволяє констатувати, що в новоевропейську добу появилось засадниче для сьогодення негативне розуміння свободи як рівної для всіх членів суспільства її міри, визначеної правом.

У підсумку аналітично-синтетичного пізнання кожен з політичних мислителів дійшов висновку про те, яка форма правління відповідає розумним принципам природного стану. Т. Гоббс, наприклад, зробив висновок, що ефективно обмежити егоїстичні нахили людей й запобігти їх перетворенню на війну «всіх проти всіх» здатна лише абсолютистська монархія, і тому дієві на той час політичні інституції для нього були цілком легітимними. Ж.-Ж. Руссо, своєю чергою, дійшов протилежного висновку: абсолютизм – це відхід від природних законів, а справжнє буття свободи в суспільстві здатна забезпечити лише демократична республіка. Конституція США – продукт Просвітництва, а також буржуазні революції, які відбулися в цю епоху (зокрема, в Нідерландах та Англії), заклали фундамент демократичних систем, що існують досі.

Однак метафізична ідея розуму, у межах якої визріли основоположні категорії сучасного розуміння свободи, одночасно парадоксально конституювала новий різновид ідейного монізму. Адже для раціоналістичного світогляду XVII–XVIII ст. людина була ще не окремою особистістю, а лише елементом вищих, складно організованих систем – чи то природи, чи то суспільства. Якщо розум тотожний законам, а закон з'являється там, де кілька об'єктів перебувають у певному відношенні, то сферою буття розуму є суспільство загалом як система, утворена з множини індивідів. Індивід, до речі, перекладається з латинської мови як «неподільний» й означає те саме, що по-грецьки «атом». Ідеться про розуміння суспільства як матерії, яка складається з індивідів так само, як і фізична матерія утворена з атомів, й існує за «простими», «пізнаваними» законами, наче закони Ньютона. А пізнання цих законів, своєю чергою, дає змогу як завгодно маніпулювати цією «соціальною матерією», наче фізичною. Дуалізм свободи і матеріальної причиновості виразно проступає у вже згаданого Т. Гоббса, який роз-

¹ Денисенко В. Проблеми раціоналізму та ірраціоналізму в політичних теоріях Нового часу європейської історії. – С. 16.

винув матеріалістичне розуміння людини, що практично не відрізняється від тварини. Раціоналістичні уявлення XVIII ст. стали оманю розуму, який увірував у свою здатність легко пізнати «закони» суспільного буття. За словами Є. Плавської, «авторитет науки, що незвично виріс, приводить до того, що вже у XVIII ст. виникає т. зв. спієнтичний утопізм, згідно з яким закони суспільства можуть ставати цілком прозорими, а політика – здійснюватися на строго наукових законах, які нічим не відрізняються від законів природи. За такого підходу людина перестає бути суб'єктом пізнання і дії, втрачає свободу й ототожнюється з машиною»¹. Французькі революціонери, особливо радикальне крило якобінців, намагалися перебудувати суспільство на «розумних началах» і керувати ним відповідно до законів науки. На практиці цей підхід призвів лише до терору і масових жертв. Парадокс просвітницького раціоналізму полягав у тому, що, з одного боку, він породив ліберальні концепції, а з іншого – тоталітарні тенденції, такі як якобінська диктатура, що генетично пов'язані з тоталітарними режимами XX ст. (на такий зв'язок у праці «Діалектика Просвітництва», зокрема, вказують М. Хоркгаймер та Т. Адорно).

Ідея про те, що найважливішим принципом світобудови є розум і наукові закони, лягла не лише в політику, але й мистецтво цієї епохи, яке увійшло в історію під назвою класицизму. Цей стиль був поширений у всіх європейських країнах, однак найбільший вплив мав у Франції, де раціоналізм у роки правління королів з династії Бурбонів (особливо Людовика XIV) перетворився на панівну ідеологічну систему. Консолідація французької нації під егідою абсолютизму, формування ієрархічної, жорстко централізованої системи правління, а також започаткована Р. Декартом традиція мислення, що тяжіє до системності і всеохопності, – усі ці обставини безпосередньо відобразило французьке мистецтво XVII–XVIII ст.

На відміну від Античності і Ренесансу, які абсолютизували красу, світогляд «ери Розуму» вважав її лише одним з атрибутів розуму. Естетичний ідеал цієї епохи у віршованому трактаті «Поетичне мистецтво» (1674) найбільш стисло і вичерпно сформулював французький критик Н. Буало: «Ніщо не є красивим – тільки істинне»². «Істина, – пише В. Брістов, коментуючи це твердження Буало, – це закони світобудови, у яких виражений її раціональний порядок. Це – внутрішня сутність речей, у яку можна проникнути тільки розумом»³. За словами Л. Некрасової, «відправний пункт роздумів Буало – такий самий, що й у Рене Декарта: розум, який даний усім, є найвищою

¹ Плавская Е. Культурология: учеб.-метод. комплекс / Е. Плавская. – Новосибирск : НГТУ, 2011. – С. 66.

² Цит. за: Bristow W. Enlightenment [Electronic resource] / W. Bristow // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/entries/enlightenment>.

³ Ibid.

якістю людини, її керівником і наставником. За допомогою розуму людина відрізняє в житті істинне від хибного. Завдання художника – виявити істину в природі. Поети, отже, повинні підпорядковуватися розуму, а не відчуттю і натхненню»¹.

Ідея про те, що краса – це естетичне вираження розуму, становить квінтесенцію мистецтва класицизму. Найперше, що його характеризує, – це нормативність. Фантазії автора протиставлялась строга система правил, якими він повинен був керуватися у творчому процесі. «У французькому класицизмі, – стверджує В. Брістов, – естетика перебуває під впливом системної та строгої теоретичної науки про природу. Подібно до філософії Декарта, у якій знання окремих елементів залежить від первинного знання принципу, з яких ці елементи дедуковані, французький класицизм ставить вимогу систематизації у рамках єдиного, універсального принципу»².

Одним із принципів класицизму, який пов'язував його з раціоналізмом, був геометризм. Геометричні фігури – коло, квадрат, трикутник тощо – теоретики класицизму трактували як ідеальні прообрази речей, пов'язані з розумністю світу. Геометризм був характерний для всіх видів мистецтва, але найбільше він характеризував архітектуру. Так, в основі визначних архітектурних пам'яток класицизму, зокрема паризької площі Вогезів (1605–1612), ансамблю Версалю (1669–1685) та Лувру (1667–1673), лежав принцип геометризму. У цих архітектурних ансамблях, за словами Л. Некрасової, «спрощуються об'єми, із обрису будівель зникають роздрібнені, маленькі декорації, а елементи будівлі зливаються в єдине, логічно виважене ціле»³.

В основу мистецтва класицизму також лягло раціоналістичне переконання про те, що під багатоманіттям емпіричної дійсності існує розумна субстанційна першооснова. Класицизм почерпнув з Античності розуміння мистецтва як мімезису (наслідування), однак модифікував його відповідно до принципів раціоналізму: світ, який імітує мистецтво, – це не «реальний» світ, даний у хаосі відчуттів, а «ідеальний» світ, який є розумним прообразом дійсності та в якому діє принцип «єдності у різноманітті». Класицизм прагнув до узагальнення зображуваних образів, усуваючи з них все випадкове та індивідуальне; він зображував не реальні події, людей та речі, а їх ідеалізовані прототиби з архетипічного, «розумного» світу, у якому немає пороків і недосконалості й ніщо не порушує гармонії розуму. Як правило, прообразом такого світу слугувало ідеалізоване античне минуле.

Оспівуючи тріумф розуму і його законів над пристрастями й індивідуальними почуттями, естетика класицизму була антитезою естетики

¹ Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения / Е. П. Львова, Е. П. Кабкова, Л. М. Некрасова и др. – СПб. : Питер, 2006. – С. 69.

² Bristow W. Enlightenment.

³ Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения. С. 54.

Ренесансу, для якої втіленням найвищої краси, навпаки, була вільна, розкута особистість, що кидає виклик суспільним обмеженням й умовностям. Мистецтво цієї епохи відобразило засадничу для антропології і політичної філософії цієї епохи ідею про те, що людина – це передусім елемент вищих, складно організованих систем, на рівні яких діють закони розуму.

Отже, і політика, і мистецтво XVII–XVIII ст. однаково підпорядкувалися началу розуму, яке слугувало принципом їхнього зв'язку. Якими були засади цього зв'язку?

Якщо краса, втілена в ясних, простих і геометричних формах – це атрибут розуму, закони якого пронизують і політичне буття, то політичному мисленню також властива раціоналістична естетика. Політика в «еру Розуму» ототожнила себе із системоутворювальним началом, яке надавало суспільству, яке інакше було б хаотичним, «розумної» форми, що втілювалася в завершених, гармонійних, симетричних, детермінованих і впорядкованих структурах, які становили естетичну образність, властиву раціоналістичній картині світу. При цьому, за словами Г. Гур'янова і М. Туркатенка, під ці критерії підпадали тільки «ті структури, які можна назвати централізованими, ієрархічними, з домінуванням односпрямованих вертикальних (від центру до периферії) зв'язків підпорядкування»¹. Екстраполяцію естетичних принципів у сферу політичного буття ілюструє властиве цій епосі метафоричне уподібнення держави з кристалом, на принципах побудови якого (гармонія, симетрія, строгий геометризм) ґрунтувалися й уявлення про те, як має бути влаштоване ідеальне суспільство. Як продовжують Г. Гур'янов і М. Туркатенко, «чимало містобудівних проектів класичного періоду були не самостійними проектами, а ілюстраціями до ідеальних моделей суспільства, створених у вигляді досконало розроблених, аж до найменших деталей, завершених структур, які за способом свого графічного виразу дуже нагадували креслення годинника чи схему переміщення планет»².

Якщо держава в уявленнях «ери Розуму» поставала як розумна «форма» суспільства і набувала естетичного змісту, то мистецтво, яке ґрунтувалося на однакових світоглядних принципах розуму, своєю чергою, набувало політичного змісту, артикулюючи світоглядні принципи, покладені в основу «розумної» влади. Найвідомішою архітектурною ілюстрацією політичної ідеології стала заміська резиденція французьких королів – палацо-парковий ансамбль Версалю. Його геометрична раціональність стала ідеальним символом суспільства під владою «короля-сонця» Людовика XIV. Із крис-

¹ Гурьянов Г. Классическое и постклассическое градостроительство [Электронный ресурс] / Г. Гурьянов, М. Туркатенко. – Режим доступа : <http://archvestnik.ru/new/files/2041%20Turkatenko.pdf>.

² Там же.

талізацією абсолютистської влади у французькій столиці з'являється низка масштабних архітектурних проєктів у стилі класицизму, які можна вважати маніфестом політичної ідеології. Ідеться про палаци Тюїльрі і Лувр, а також «п'ять королівських площ» Парижа – Вогезів, Дофіна, Перемог, Вандомська та Згоди, споруджених для прославлення королівської влади протягом правління Генріха IV – Людовика XVI (початок XVII – кінець XVIII ст.).

Мистецтво класицизму набувало політичного виміру і в контексті антропології раціоналізму. Політичні теорії «ери Розуму» трактували соціум як систему індивідів, кожен з яких є частиною суспільного цілого. Цю ідею відобразило і мистецтво класицизму. Улюбленою темою майстрів цієї епохи була перемога розуму над пристрастями, суспільного обов'язку над сваволею, об'єктивного начала над суб'єктивним (найчастіше матеріалом для цих тем слугували епізоди з історії Стародавнього Риму). Теми самопожертви, патріотизму, героїзму та підпорядкування індивіда вищому «розумному началу» – державі – однаково слугували пропаганді і абсолютистської, і республіканської ідеології (під час Французької революції).

Отож, метафізична ідея розуму, покладена в основу політики і мистецтва, естетизувала політику, трактуючи державу як розумну «форму» суспільства, й політизувала мистецтво, яке, виражаючи раціоналістичні максими світогляду, одночасно артикулювало принципи «розумного» політичного порядку. Усе це давало б змогу говорити про культурний спосіб їх зв'язку, властивий попереднім розглянутим у цьому дослідженні епох. Однак «ера Розуму» була особливою, адже раціоналістичний світогляд обґрунтовував як традиційну на ті часи абсолютистську монархію, так і був використаний для формулювання нових, республіканських ідеалів суспільного устрою. Саме в руслі раціоналізму Нового часу визріло переконання, що світ влаштований інакше, ніж його описує Святе Письмо. А це призвело до радикальних розбіжностей між дійсними суспільством і переконанням про те, яким має бути «розумне» суспільство. Теорії природного стану і суспільного договору дозволили просвітникам переосмислити основи політичного буття, яке повинне спиратися вже не на сакральну владу короля і Церкви, а на нові ідеали *liberté, égalité, fraternité* (свободи, рівності, братерства). Однак лише переосмислити природу «політичної матерії» і відкрити розумні закони її існування не достатньо. Її, перефразовуючи відомий вислів К. Маркса, потрібно «змінити», а способом такої зміни має стати революція. Аби збагнути переорієнтацію метафізичної ідеї розуму з інструменту виправдання абсолютизму на засіб його критики, потрібно розглянути її еволюцію протягом XVII–XVIII ст.

У XVII ст., услід за метафізичними системами Р. Декарта, Н. Мальбранша, Б. Спінози, Г. Лейбніца та інших філософів, під розумом розуміли передусім вмістилище вічних ідей, спільних для людської і божественної свідомості.

Найважливіші з цих ідей дані в апріорному, інтуїтивному спогляданні, а достовірне знання розгортається з них способом логічної дедукції і, отже, тотожне математиці. Такий підхід трактує розум радше в статиці, ніж у динаміці. З погляду Р. Декарта, Г. Лейбніца та Б. Спінози, розум – це онтологічна, субстанційна основа світу, яка у свідомості присутня у вигляді чистих, апріорних ідей, а акт пізнання, своєю чергою, тотожний рефлексії цих принципів. Щонайважливіше, кожен такий акт водночас веде до досягнення божественної природи, адже розуму філософи-раціоналісти XVII ст. приписували божественне походження, а інколи навіть ототожнювали з ними Бога (Спіноза). Отже, під статичну, апріорну раціональність підводилась стійка метафізична і релігійна основа. Подібно до того, як Р. Декарт, обґрунтовуючи в «Метафізичних розмислах» методологію раціонального пізнання, одразу спішив довести існування Бога, акцентуючи на тому, що його раціоналістична філософія не суперечить традиційній картині світу, «статичний» раціоналізм утворив симбіоз з монархією, виявляючи в ній «розумне» начало.

У XVIII ст., проте, розуміння ролі розуму стало більш практичним та менш претензійним. Під ним стали розуміти вже не вмістилище вічних ідей, спільних для людини і Бога, а дієвий інструмент пізнання емпіричної дійсності. Замість того, щоб шукати істину в собі, розум звернувся до вивчення законів функціонування конкретних сторін буття. «Усе XVIII ст., – пише Е. Кассіер, – трактувало розум у цьому сенсі – не як резервуар знання, ідей, принципів та істин, а як різновид енергії, яку можна пізнати лише в її дії»¹. У XVIII ст. розум стає не лише більш емпірично орієнтованим, але й свідомим своєї сили як засобу пізнання і, щонайважливіше, перетворення дійсності. На відміну від Р. Декарта, який, немов виправдовуючись, одразу спішив подати руку королю і церкві, раціоналізм французьких просвітників XVIII ст. носив радикальний та атеїстичний характер. Цей раціоналізм перетворився на ідеологію Французької революції 1789–1799 років й особливо її найрадикальнішого – якобінського – крила.

Відтак розрив між дійсним та ідеальним політичним буттям призвів до того, що монархісти та республіканці однаково стали апелювати до розуму, намагаючись виправдати за його допомогою свою (а вже не всезагальну) ідею влаштування політичного порядку. А це є підставою констатувати, що в рамках світогляду раціоналізму уперше виникає феномен політичної ідеології – теоретичного світогляду політичного суб'єкта, який обґрунтовує за його допомогою свої претензії на владу і намагається завоювати чи утримати її супроти іншого суб'єкта, носія альтернативного теоретичного світогляду. Перш ніж перейти до зв'язку політики і мистецтва в абсолютистській та

¹ Cassirer E. The Philosophy of the Enlightenment. – P. 21.

республіканській ідеології, потрібно зробити відступ і проаналізувати зміст поняття «ідеологія».

Термін «ідеологія» вперше запровадив 1796 року французький історик А. Дестют де Трасі, трактуючи його як «науку про ідеї». У значенні, близькому до сучасного, його вперше використав Наполеон Бонапарт для характеристики поглядів філософів, яких він називав «ідеологами» (*les idéologues*). Це, зокрема, П. Кабаніс, Н. де Кондорсе, Б. Констан, Ж. де Сталь, П. Дону, Ж.-Б. Сей та сам Де Трасі. «Для *les idéologues*, – пише К. Бейкер, – “ідеологія” стала науковим, об’єктивним, раціональним розумінням логіки людського розуму, що мало на меті усунути хибне мислення й закласти основу раціонального соціального порядку»¹. Спільним для «ідеологів» було те, що всі вони міркували, як має бути влаштоване «правильне» суспільство на раціоналістичних засадах. Однак згодом раціоналістичний компонент, що походив зі світогляду «ери Розуму», відпав і під ідеологією стали розуміти будь-яку суб’єктивну модель політичного устрою, яку потрібно запровадити в життя.

К. Мангейм визначив ідеологію як «упереджене ставлення до дійсності, що репрезентує погляди груп і класів, котрі перебувають при владі»². Американський вчений В. Маллінз виокремив чотири основні характеристики ідеології³:

- 1) повинна панувати над пізнавальною здатністю;
- 2) повинна бути здатна керувати оціночними судженнями;
- 3) повинна служити інструкцією до дій;
- 4) повинна бути логічно послідовна.

На думку В. Парето, ідеологія – продукт антагоністичного суспільства, у якому різні класи і суспільні групи борються між собою⁴. Почуття і віра, за В. Парето, – найголовніші компоненти ідеології, а її соціальна функція полягає в тому, щоб «переконувати, впливати на уми і заставляти діяти»⁵. Аналогічну думку висловлює і сучасний дослідник Д. Шевчук. За його словами, «ідеологія становить частину суспільної свідомості й відноситься до її вищого рівня, оскільки у систематизованій формі, зодягнутій у концепції

¹ Baker K. *Inventing the French Revolution* / K. Baker. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – P. 17.

² Мангейм К. *Идеология и утопия* [Електронний ресурс] / К. Мангейм. – Режим доступу : http://krotov.info/libr_min/13_m/an/heim6.html.

³ Mullins W. *On the Concept of Ideology in Political Science* / W. Mullins // *The American Political Science Review*. – 1972. – Vol. 66, № 2. – P. 498–510.

⁴ Цит. за: Шевчук Д. *Идеология и ее роль в общественной жизни* [Електронний ресурс] / Д. Шевчук. – Режим доступу : http://www.e-reading.club/chapter.php/103872/79/Shevchuk_Filosofiya_konspekt_lekciii.html.

⁵ Там же.

і теорії, виражає основні інтереси класів і соціальних груп». Причому вона це робить не лише на концептуальному рівні, але й «через боротьбу політичних партій і суспільних організацій за політичну владу»¹.

Розглядаючи услід за В. Парето ідеологію як продукт антагоністичного суспільства, можна зробити висновок, що в гармонійному суспільстві, де немає соціальних антагонізмів і не виникає колізії між правлячою і підлеглою групою, немає місця й ідеології, адже модель влади, яка в ньому існує, цілком легітимна і загально визнана. Натомість ідеологія постає на тому етапі розвитку суспільства, коли порушується його світоглядна цілісність і воно поляризується на окремі групи, які борються за владу. За таких умов кожна із цих груп конструює власну ідеальну модель дійсності, обґрунтовуючи за її допомогою свій політичний інтерес. Суб'єктивне начало в ідеології – визначальне. Кожна суспільна група, яка є носієм ідеології, проектує свій суб'єктивний смисл на гетерогенне суспільство, намагаючись пристосувати його до своїх політичних цілей, тоді як у гармонійному суспільстві кожен його елемент – і правлячий, і підлеглий класи – лише рефлектує об'єктивний смисл, що лежить в основі цілісності соціокультурного буття. Від метафізичного монізму ідеологія відрізняється тим, що, по-перше, обґрунтовує політичний інтерес її носія; по-друге, має частковий, груповий, а не загальносуспільний характер; по-третє, борється в конкурентному середовищі, впливаючи на суспільство й завойовуючи прихильників. Боротьба між політичними групами, звичайно, триває з незапам'ятних часів, але про ідеологічний зміст цієї боротьби можна говорити лише тоді, коли вони намагаються не просто завоювати владу, але й перелаштувати самі основи суспільства відповідно до своїх інтересів, цінностей та ідеалів.

Оскільки, за визначенням В. Парето, зміст ідеології полягає в тому, щоб «переконувати, впливати на уми і змушувати діяти», мистецтво в ній відіграє особливу роль. Нестачу традиційних підстав своєї легітимності ідеологічна політика прагне компенсувати естетичними, які піддаються штучному конструюванню й можуть бути з легкістю запроваджені в життя. Автономія мистецтва щодо політики в ідеології зникає, що перетворює його на інструментальне знаряддя досягнення політичних цілей. Ідеологізованим можна вважати те мистецтво, в якому його соціально-організуючі функції починають відігравати ключову роль, відводячи на задній план його ритуальну та естетичну цінність. Ґрунтовний розгляд цього феномену здійснив французький філософ Р. Барт. У праці «Міфології» вчений стверджував, що ідеологічному мистецтву властиве семантичне зміщення, за якого його зміст

¹ Цит. за: Шевчук Д. Идеология и ее роль в общественной жизни.

стає лише денотатом, який вказує на істинний – ідеологічний – зміст, винесений за дужки повідомлення (вчений назвав цей додатковий зміст «вторинною семіотичною системою»). Цю тезу Р. Барт проілюстрував фотографією солдата, який віддає честь прапору, з обкладинки журналу «Парі-Матч» за 1955 рік. Ця фотографія, за Р. Бартом, містить дві семантичні системи. Перша – денотативна – передбачає її сприйняття як конкретної сцени: солдата, що віддає честь прапору. Друга – конотативна – це її додатковий зміст, який розшифровується уявою реципієнта і вказує на політичну ідеологію. «Яким би я не був наївним, – писав Р. Барт, – я прекрасно розумію, що прагне сказати мені це повідомлення: воно означає, що Франція – це велика імперія, що всі її сини, незалежно від кольору шкіри, вірно служать під її знаменами»¹. Важливо, що «вторинна семіотична система» в ідеологізованому мистецтві важливіша, ніж первинна: метою французьких пропагандистів було донести повідомлення про велич Франції, а не просто презентувати читачам журналу красиву фотографію. Виконання соціально-регулятивних функцій, нормування соціального порядку, тобто виконання завдань, які є прерогативою політики, стають основним змістом такого мистецтва, що нівелює його самостійне значення та перетворює його на інструмент досягнення політичних цілей. На відміну від політизованого мистецтва монізму, яке також передавало ідеї, що лежали в основі політичної влади, але репрезентація цих ідей для нього була радше підпорядкованою ідеям, що мають ширший релігійний чи філософський зміст, для ідеологічного мистецтва репрезентація власне політичних ідей стає його основною метою. Це дозволяє трактувати його не просто як політизоване, а як гіперполітизоване.

Своєю чергою, нестача традиційних підстав легітимності, яка характеризує ідеологічну політику, змушує її заповнювати цю прогалину естетичними. Як пише американський дослідник М. Едельман, «Презентація політики як форми естетики охоплює вільне або мимовільне використання в політичних процесах символів та ритуалів, що завуальовує їх роль в розподілі цінностей і підсилює здатність посадових осіб впливати на політику і домінувати в ній»². В. Беньямін описав цей процес на прикладі барокового мистецтва, яке за допомогою гіперестетичних засобів прагнуло надбати символічну владу над вірянами, маскуючи інтерес Церкви, яка втратила світоглядну єдність унаслідок Реформації. Штучне естетизування політичного простору, насичення його мистецькими творами і ритуалами, які виконують пропагандистські функції, зумовлює презентацію політики як різно-

¹ Барт Р. Мифологии [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа : <http://culture.niv.ru/doc/poetics/bart-mythologies/011.htm>.

² Edelman M. From Art to Politics / M. Edelman. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – P. 106.

виду естетики. Нагромадженням естетичних засобів – масовими святами і парадми, факельними маршами, освяченням прапорів, спорудженням монолітів і храмів, ораторськими промовами, сценічними діями, спорудженням пам'ятників вождям, гігантськими спорудами, – ідеологічна політика апелює до почуттів і легітимує себе у свідомості індивіда навіть ефективніше, ніж за допомогою раціональної аргументації. Важлива роль, яку відіграє естетика для ідеологічної політики, дозволяє, на наш погляд, трактувати її не просто як естетизовану, а як гіперестетизовану.

Розглянувши в загальних ознаках зміст поняття «ідеологія» і характер політико-мистецького зв'язку, який вона зумовлює, повернімося до абсолютистської та республіканської ідеології «ери Розуму». Зв'язок мистецтва і політики в ній найвиразніше постає у творчості двох, мабуть, найвидатніших майстрів класицизму – Н. Пуссена та Ж.-Л. Давида.

Починаючи з другої половини XVII ст., абсолютизм у Франції став штучно насаджувати раціоналістичний світогляд, активно використовуючи для цих цілей мистецтво. На час кристалізації абсолютизму припадає період найвищого злету живопису класицизму, пов'язаний із творчістю геніального майстра Н. Пуссена, чия творчість стала каноном французького і нерозривно пов'язана з ідеологією абсолютизму. У своїх полотнах («Смерть Германіка», 1628 р.; «Царство флори», 1631 р.; «Викрадення сабіянок», 1637 р.; «Щедрість Сциціона», 1640 р.; «Пейзаж з Поліфемом», 1649 р.; «Аркадські пастухи», 1650 р. та ін.) художник строго дотримувався канонів класицизму – ідеалізації образів за принципом домінування розуму над натурою, узагальнення й примату суспільного начала над індивідуальним, що втілювався в морально-етичному пафосі його картин. «В жодного з великих майстрів класицизму раціональне начало не відіграло такої значної ролі, як у Н. Пуссена. – пише Т Каптерева. – Сам майстер стверджував, що сприйняття художнього образу потребує зосередженого обдумування і напруженої роботи думки»¹. Найвищою метою живопису, на переконання Пуссена, було зображення «високих та достойних людських вчинків»², а красу людини характеризувала насамперед відповідність її почуттів, помислів та вчинків розумним законам природи.

Творчість Н. Пуссена була канонізована французьким абсолютизмом як така, що найбільше відповідала ідеології розумного світопорядку, з яким себе ототожнювала абсолютистська монархія, а пафос обов'язку, героїзму і самопожертви вона підняла на щит як знаряддя пробудження патріотизму і

¹ Каптерева Т. Изобразительное искусство Франции 17 в. / Т. Каптерева // Всеобщая энциклопедия искусств : в 6 т. Т. 4 «Искусство 17–18 веков» / под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. – М. : Искусство, 1963. – С. 195.

² Enlightenment and neoclassicism [Electronic resource]. – Mode of access : <http://legacy.owensboro.kctcs.edu/crunyon/Eng262/01-neoclassicism/01-intro/Enlightart.htm>.

відданості короні. «Для роялістів, – пише П. Трусова, – мистецтво Н. Пуссена було образом раціонально впорядкованої, гармонійної світобудови, внутрішні закони якої людина якщо й не могла пізнати розумом, то усвідомлювала їх непорушне існування і свою залежність від них. У монархічному суспільному порядку вони бачили віддзеркалення цього порядку в житті суспільства. Тому саме цей порядок проголошувався єдино можливим для гармонійного розвитку нації, що усвідомлювала його як даний зверху і такий, що приносить у суспільство гармонію і порядок вищої світобудови»¹.

Для пропаганди раціоналістичної ідеології королівська влада активно стала використовувати мистецтво. З цієї метою ще 1648 року задля сприяння образотворчим мистецтвам у Парижі виникла Королівська академія живопису і скульптури. У 1660-х роках з ініціативи першого міністра Людовика XIV Ж.-Б. Кольбера Академія перетворилась на контролюючий орган творчого життя у Франції. Право на творчість отримали тільки художники та скульптори, які були членами Академії і втілювали у творчості її принципи. Директором Академії став придворний художник короля Ш. Лебрен, який, за словами Т. Каптеревої, «маючи великі професійні знання й непересічні організаторські здібності, став справжнім диктатором художніх смаків»². Стильові і жанрові особливості творчості Н. Пуссена Ш. Лебрен перетворив на догму, яку довів до раціоналістичних крайнощів. Зокрема, він запровадив систему оцінювання картин за такими параметрами, як експресія, пропорції та кольористика, а також класифікацію їхніх жанрів, у якій головним проголошувався так званий «історичний» жанр, що включав сюжети з Біблії, класичної історії і міфології. Як стверджує Т. Каптерева, «утверджуючи непохитність цих правил, представники Академії прикривались авторитетом Н. Пуссена. Насправді ж мистецтво великого майстра не мало нічого спільного з цією омертвілою, догматичною художньою системою, яка була вироблена Академією. В цій системі були використані й взяті на озброєння найгірші сторони естетичної доктрини класицизму»³. Утвердивши принципи раціоналістичного класицизму Н. Пуссена як непохитну догму, Академія перетворила мистецтво на засіб пропаганди раціоналістичної ідеології й королівської влади. У цьому статусі вона існувала до 1793 року, поки її не розформували з ініціативи Ж.-Л. Давида.

Створення Королівської академії живопису і скульптури мало ще один важливий аспект. Раніше митців навчали так само, як ремісників: майстер передавав свої вміння учням. Відповідно, він сам і вирішував, як і чому їх

¹ Трусова П. «Action française»: критика революційного класицизма / П. Трусова // Известия РГТПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 341.

² Каптерева Т. Изобразительное искусство Франции 17 в. – С. 198.

³ Там же.

навчати, а мистецтво перебувало поза безпосереднім державним контролем. Королівська академія вперше поставила мистецтво під прямий політичний контроль і зреалізувала ідею, обґрунтовану ще Платоном в «Державі», за якою мистецтво – це насамперед спосіб символічного вираження державної влади. Під контроль тепер потрапила не лише тематика і стилістика мистецьких творів, але й сам процес навчання і підготовки митців. Ідея полягала в тому, що художників можна вишколювати до державного служіння так само, як солдатів та офіцерів, а мистецькі твори мають таке ж значення для могутності країни, як гармати чи мушкети. Практика ідеологічного контролю за мистецтвом, вперше апробована у Франції часів Людовика XIV, набула поширення в тоталітарних режимах ХХ ст.

Мистецтво, як засіб символічного вираження політичної ідеології та інструмент боротьби за владу, використали не лише прихильники абсолютизму, але й республіки. Найповніше ця його роль розкрилась під час Французької революції 1789–1799 років.

«Французи просунулись набагато далі, ніж усі інші народи. Проте ненависний режим, залишки якого ми струшуємо з кожним днем, продовжує тримати нас ще далеко від Природи. Досі є величезна відстань між тим, чим ми є, і тим, чим повинні стати. Тож спішімо подолати цю відстань і повернутися до стану Природи!»¹, – ці слова з виступу А. Грегуара, одного з лідерів Революції, яскраво ілюструють поворот від виправдання до засудження абсолютизму, що настав у світогляді раціоналізму. Уявлення про природний стан – продукт, безумовно, раціоналістичного способу пізнання і мислення – поставили собі на службу представники революційної буржуазії – апологети нового суспільного порядку, що ґрунтувався на засадах свободи, рівності і братерства. У такий спосіб у лоні раціоналізму визріла нова ідеологія, в якій суверенітет монарха замінив суверенітет нації, «божественне право королів» – права людини і громадянина, а традиційні суспільні устої – дух революційної свободи.

Ідеологічну роль мистецтва в роки Французької революції репрезентує творчість одного з її активних учасників – художника Ж.-Л. Давида. Його полотна («Клятва Гораціїв», 1787 р.; «Смерть Марата», 1793 р.; «Сабінянки, що зупиняють битву між римлянами та сабінянами», 1799 р.) для сучасників були сповнені гостроактуальним політичним смислом та поставали як спроба впливати за допомогою мистецтва на хід політичних подій. Перш ніж охарактеризувати роль мистецтва під час революції, потрібно хоча б побіжно окреслити трансформацію політичного дискурсу у цей період.

Французька революція – це десять буремних років від штурму 14 липня 1789 року Бастилії – символу «старого режиму» – й до приходу до вла-

¹ Цит. за: Baker K. *Inventing the French Revolution*. – P. 267.

ди Наполеона 9 листопада 1799-го. Її кульмінацією стала страта короля Людовика XVI 21 січня 1793 року й масовий терор часів Якобінської диктатури. За цей час відбулися кардинальні зміни на рівні суспільної свідомості, політичного дискурсу та політичної мови.

Революція – це період зламу старого суспільного режиму і встановлення на його місці нового. Щонайважливіше, це також час трансформації суспільної свідомості, яка цей режим підтримувала. Бажаючи порвати з минулим і відкрити еру свободи і рівності, революціонери закривають церкви та перетворюють їх на храми Розуму і «Верховної істоти», встановлюють революційні свята, змінюють державну символіку і навіть календар. Події, щоправда, швидко змінюють одна одну – сьогоднішніх героїв завтра страчують на гільйотині, одна влада приходить на зміну іншій і в один момент революційним декретом скасовує традиції й суспільні інститути, які існували століттями. Усе це супроводжують революційні свята й карнавали, полум'яні промови ораторів, масові страти, селянські повстання і вторгнення іноземних армій. Політика й ідеологія заряджають маси та стають «повітрям», яким вони дихають у цей період.

Найрадикальніші трансформації відбулися у сфері семантики та мови. За словами Л. Гант, «коли сакральна позиція короля в суспільстві зруйнувалася, політична мова набула емоційного, життєво важливого змісту»¹. У революційний період, коли традиційні устої свідомості вже похитнулися, а нові ще не сформувалися, політична семантика і мова (особливо промови ораторів) набули майже магічного, ритуального сенсу, спроможного керувати революційною поведінкою мас. На думку Л. Гант, революційна мова стала найважливішим інструментом політичних і соціальних змін, а ритуальне використання мови (наприклад, під час проговорення революційних присяг) дало змогу революціонерам відтворити моральну єдність суспільства, замінивши нею харизму королівської влади. Набуття політичним дискурсом (не тільки мовним, але й загалом семантичним, що охоплює, зокрема, семантику мистецтва) сакрального, «магічного» статусу й перетворення його на інструмент політичних змін є ключовим для розуміння взаємозв'язку політики й мистецтва в революційний період.

Під час революції емоції в суспільній свідомості беруть гору над раціональними аргументами. Естетика – це сфера відображення емоцій (зокрема в мистецтві, а також у численних карикатурах, плакатах тощо), тож вона супроводжує усі ключові події Революції і стає одним з найважливіших засобів масової агітації і пропаганди. Крім того, революційний дискурс у край ідеологізований. Це означає, що кожне слово, зображення чи мистецький

¹ Hunt L. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution* / L. Hunt. – Berkeley : University of California Press, 1984. – P. 20.

твір, які постають в його контексті, суспільна свідомість прив'язує передусім до політичної ідеології. Так, не лише Нотр-Дам, Версаль чи Лувр, але й навіть елементи побуту чи одягу революціонери проголошували символами ненависного *ancien régime*. Мову й мистецтво революційний дискурс наділяв ідеологічним змістом та перетворював на метафоричні символи старого чи нового режиму.

Окрім того, що революційний дискурс був ідеологізований, він також був гостро актуальний. Події невпинно накочувалися, тож слова і символи мали сенс передусім «тут і тепер». Значна частина революційних промов і творів мистецтва створювалися й набували сенсу у прив'язці до конкретних подій, які були частиною великої історичної драми, яка розгорталася перед сучасниками.

Саме в цьому контексті потрібно розглядати революційну творчість Ж.-Л. Давида, яка подає один з найвідоміших історичних прикладів взаємодії мистецтва і політики в революційну епоху. Його творчість найповніше розкриває естетичні та ідеологічні принципи революційного мистецтва, зокрема його агітаційно-пропагандистський вплив на маси, пафос боротьби й екзистенційної напруги, а також здатність йти по «нерву життя» і взаємодіяти з конкретними політичними подіями.

Народився художник 1748 року. У ранні роки він був учнем знаменитого Ф. Буше, від якого перейняв і довершив стиль класицизму. Свої ранні роботи Ж.-Л. Давид виконав на міфологічні й історичні теми («Двобій Марса і Венери», «Смерть філософа Сенеки»), однак найвищого злету його творчість досягла під час Французької революції. Будучи палким прихильником революційних ідей, а згодом Наполеона, Ж.-Л. Давид зафіксував на своїх картинах ключові віхи Революції та Першої імперії. Художник був не лише пасивним фіксатором буремних подій кінця XVIII – початку XIX ст., але й їх активним учасником, зокрема він організовував масові революційні свята, ліквідував Королівську академію живопису і скульптури й реформував мистецтво відповідно до революційних принципів, був членом Конвенту та Комітету суспільної безпеки, де голосував за страту короля. Окрім своїх основних полотен, він створив десятки гравюр, карикатур та листівок, які поширювалися серед народних мас, піднімаючи їхню революційну свідомість. Симбіоз політики і мистецтва є наскрізною темою не лише творчості, а й життя Ж.-Л. Давида. Його постать зафіксувала революційну епоху у всій її напрузі та суперечностях.

Давид був вірний принципу, що метою мистецтва є виховання патріотичних почуттів та служіння Батьківщині. Його творчим маніфестом можна вважати слова, сказані під час одного з виступів у Конвенті: «Кожен із нас відповідальний перед Батьківщиною за таланти, які одержав від природи. Справжній патріот зобов'язаний жадібно схопитися за кожну можливість

виховувати своїх співгромадян й донести до них найвищі приклади доблесті, самопожертви та героїзму. На художнику лежить найбільша відповідальність за народне просвітництво. Його картини повинні проникати в душу, залишати глибокий відбиток у розумі. Риси героїзму та громадянської доблесті електризують народну душу й посяють у ній зерна слави й відданості Батьківщині»¹.

У 1787 році, за два роки до того, як розлючений натовп штурмував Бастилію, художник створив першу із серії своїх знаменитих картин на революційну тематику – «Клятву Гораціїв». Її сюжет взято з історії Стародавнього Риму. Як повідомляє історик Тіт Лівій, троє братів Гораціїв поклалися битися за честь Риму проти братів Куріаціїв з м. Альба-Лонга. На полотні Ж.-Л. Давида вони зображені в момент, коли, простягнувши різки рухом руки за мечами, клянуться перемогти або загинути за Батьківщину. Картину уперше експонували на Паризькому салоні 1788 року, де вона викликала справжній фурор. Суворая простота та лаконічність форм, героїчний пафос, голосний заклик до звершення громадянського подвигу різко контрастували із фривольними, декоративними картинами у стилі рококо, які переповнювали тогочасний салон і відображали смаки деградуєчої аристократії. У тогочасній Франції, де от-от мала піднятися небачена історична буря, але яка ще спала у зловісній передреволюційній тиші, «Клятва Гораціїв» прозвучала гучно, неначе постріл.

У 1791 році художник почав створювати наступне із своїх великих революційних полотен – «Присягу в залі для гри в м'яч». На полотні зображені події, які відбулися 17 червня 1789 року під час засідання Генеральних штатів: частина депутатів від «третього стану» на чолі з О. де Мірабо, яких не допустили до Версалю, зібралися в залі для гри в теніс і проголосили себе Національними зборами, присягнувши не розходитися поки не вироблять конституції. Події в залі для гри в м'яч стали першим прикладом непокори «третього стану» королю й початком Революції. Картину, що зобразила ці події, художник створював на замовлення революційного Конвенту й задумав її як роботу величезного історичного значення, покликану увічнити момент початку нової історії. До роботи він підійшов надзвичайно ретельно: на грандіозному полотні розміром 10 x 6 м Ж.-Л. Давид задумав зобразити майже кожного з понад півтисячі учасників Національних зборів. Революційні події, однак, стрімко накочувались одна на одну. В епоху яacobinського терору (за висловом Ж.-П. Марата, «тиранії свободи») чимало учасників присяги в залі для гри в м'яч ставали «ворогами народу» й були відправлені на гільотину. З цієї причини 1794 року художник припинив

¹ Цит. за: Dowd D. Art as National Propaganda in the French Revolution / D. Dowd // The Public Opinion Quarterly. – 1951. – № 3. – P. 537.

працювати над картиною, яка так і залишилася незавершеною. Замість того, щоб зафіксувати момент початку нової історії, «Присяга в залі для гри в м'яч» стала ілюстрацією сумнозвісної максими «революція поїдає своїх дітей».

З розвитком Революції мистецтво почало дедалі більше вдаватися до теми смерті. Її кульмінацією став 1793 рік, коли над оточеною з усіх сторін новонародженою республікою нависла смертельна небезпека, виживання революційних ідеалів повисло на волосині, а Конвент вдався до масового терору. Саме у цей момент найбільшої напруги художник створює один зі своїх найбільших шедеврів – «Смерть Марата». Полум'яний оратор Ж.-П. Марат був одним з найрадикальніших вождів Революції та особистим другом художника. Страждаючи від хвороби шкіри, він цілі дні проводив у ванні, заставленій зверху дошкою для писання, де приймав відвідувачів. Однією з таких відвідувачів стала монархістка Ш. Корде, яка вбила Марата ножем. Давид зобразив свого загиблого друга з драматизмом, рівним драматизму Страстей Христових. Бездиханне тіло Марата зі смертельною ранною біля серця нагадує зняте з хреста тіло Ісуса, а ванна, накрита дошкою для писання, – мармуровий склеп. Внизу картини художник зобразив знаряддя вбивства – ніж, а в лівій руці художника – листок з лицемірними словами з листа Корде: «Я нещасна, тому потребую вашого заступництва». Понад половину композиції заповнює зловісна темрява – символ смерті. Смісл «Смерті Марата» був цілком зрозумілий для сучасників: на місці революціонера може бути кожен. Тому борись або загинеш, вбивай або тебе вб'ють. Революція – це нещадна боротьба за виживання, тому така доля спіткає кожного, хто похитнеться або втратить пильність. З іншого боку, явні паралелі між образом Марата та Христом натякають на майбутнє воскресіння та безсмертя революційних ідеалів.

Впродовж 1796–1799 років Давид створює полотно «Сабінянки, які зупиняють битву між римлянами та сабінянами». Ця картина – своєрідна антитеза до «Клятви Гораційів», створеної на 10 років раніше. За переказами, під час правління легендарного засновника Риму Ромула в місті не було жінок, а сусідні племена не бажали видавати своїх дівчат за римських чоловіків. Тому Ромул організував свято, на яке запросив представників сусідніх племен разом зі сім'ями. Коли беззбройні гості прибули до міста, римляни напали на них і викрали їхніх молодих жінок. Найбільше від зухвальства постраждало плем'я сабінян, яке виступило війною проти Риму. У розпал бою між римлянами і сабінянами на полі битви з'явилися сабінянки, які вже встигли прив'язатися до своїх чоловіків, і зупинили кровопролиття. Саме цей епізод художник зобразив на своєму полотні. У центрі картини він помістив Герсилію – доньку сабінського володаря Тіта Тація, яку взяв собі за жінку Ромул. Вона кинулася між своїм чоловіком (справа) та батьком (зліва),

що замахнулися один на одного списом і мечем. «Сабінянки, які зупиняють битву між римлянами та сабінянами» – це заклик до єдності та громадянського миру в країні, змученій десятиліттям братовбивчої війни. Якщо у «Клятві Гораційів» показаний триумф чоловічого начала, що асоціюється з боротьбою і звершенням подвигу й контрастує із сентиментальністю жінок на задньому плані, то в «Сабінянках» домінує жіноче начало – метафоричне уособлення миру, що протиставляється безумству війни.

У 1799 році Ж.-Л. Давид вітав прихід до влади Наполеона. Після проголошення 1804 року Першої імперії він почав служити їй не менш віддано, ніж досі служив республіці. Впродовж 1800-х художник створив низку парадних портретів Наполеона, зображуючи його то як блискучого полководця («Наполеон на перевалі Сен-Бернар», 1800 р.), то як триумфуючого володаря («Посвята імператора Наполеона», 1806 р.), то як мудрого і турботливого правителя («Наполеон в робочому кабінеті», 1812 р.). Давидові портрети Наполеона мають мало спільного з реальним образом імператора. Художник створив міф, ціллю якого було прославити Наполеона й донести ідеї про славу і велич імперії. Як і його полотна революційного періоду, портрети Наполеона наскрізь проникнуті ідеологією та є, передусім, символами, які мають донести до глядача певне політичне послання.

Після поразки Наполеона й реставрації монархії Ж.-Л. Давид опинився в опалі і був змушений виїхати до Бельгії. В останнє десятиліття свого життя він створив низку портретів і картин на міфологічні теми, однак пік його творчості, пов'язаний з бурхливими політичними подіями, вже був позаду. Помер художник 1825 року.

Ж.-Л. Давид залишив яскравий слід в історії і мистецтва, і політики. Він поєднав ці царини в єдине ціле, і ніколи, аж до ХХ ст., вони не взаємодіяли так тісно, як у творчості ивдатного майстра Французької революції. Без докору в бік художника його картини можна назвати плакатами. Подібних плакатів в історії буде створено ще безліч, а їхніх творців часто тавруватимуть як слуг політичної кон'юнктури. Тим не менше, Давидові «плакати» – це шедеври, які подають взірєць одного з найвищих досягнень творчого генія, натхненного політичними ідеалами.

Ідея, що за допомогою мистецтва можна впливати на маси та програмувати суспільно-політичні процеси, яка є головною в революційному живописі Ж.-Л. Давида, втілилась і в архітектурі. З епохою Французької революції стали тісно асоціюватись імена двох архітекторів – Е.-Л. Булле і К.-Н. Леду. Їхні сміливі архітектурні проекти, більшість з яких не була реалізована, відобразили світогляд революційного раціоналізму і віру їхніх творців у перетворення життя на науковій основі за допомогою архітектури.

Ще з епохи стародавніх східних цивілізацій архітектура і політика тісно взаємодіяли між собою. Спорудження великих архітектурних проектів –

палаців і храмів, амфітеатрів, гробниць, площ тощо, як правило, було під силу лише державі. За їх допомогою вона маркувала простір свого буття і вселяла своїм підданим найрізноманітніші ідеї – від покірності і страху до патріотизму й національних почуттів. Якщо порівняти з іншими видами мистецтва, особливістю архітектури є те, що вона дуже наближена до суспільного життя – не лише в тому сенсі, що архітектурні споруди, окрім естетичного, мають ще й господарське призначення, а передусім тому, що архітектурний ландшафт території (міста чи країни) формує його життєву структуру – топос. Топос – це єдність географічного простору та його культури, світогляду і цінностей. Осердям топосу є центральні архітектурні споруди, які передають його населенню низку ідей та почуттів, зокрема політичних, закладаючи основи світогляду та цінностей його мешканців.

Політика й архітектура в топосі разом керують життям його населення. Архітектурні споруди в його структурі відіграють не меншу роль, ніж політичні інститути. Найкраще цю тезу ілюструють утопії, чий творчі супроводжували свої проекти ідеального суспільного устрою детальними містобудівними схемами. У ХХ ст. вожді тоталітарних режимів – А. Гітлер та Й. Сталін – планували гігантські містобудівні проекти, у яких тоталітарна ідеологія мала одержати конкретне архітектурно-просторове втілення. У проектах Е.-Л. Булле та К.-Н. Леду втілилась ідея про те, що характер, звичаї та інститути мешканців міста є похідними від його архітектурної структури.

У центрі уваги Е.-Л. Булле та К.-Н. Леду був топос, а вся їхня творчість була перейнята вірою, що внаслідок планування топосу на принципах науки і раціоналізму можна створити гармонійне і щасливе суспільство. На їхню думку, архітектурна структура простору зумовлює всі аспекти життя людей на ньому. За організаційним впливом на суспільство вони ототожнювали архітектуру з політикою і навіть вважали її важливішою за неї. «Архітектурі все підвладне, – писав К.-Н. Леду, – політика, звичаї, законодавство, релігія, правління»¹. Саме архітектура, отже, стала для Е.-Л. Булле та К.-Н. Леду інструментом яacobинської віри в перетворення життя на науковій основі.

Кар'єра Е.-Л. Булле як практикуючого архітектора склалась невдало – він побудував лише кілька особняків та інтер'єрів. Натомість більшість свого часу він віддавав «паперовій архітектурі», створюючи фантастичні, візіонерські проекти, які викликають подив навіть у сучасної людини. Передбачаючи майбутнє масове суспільство, Е.-Л. Булле спроектував гігантські споруди, у яких суворість та аскетизм форм межує з величиною й незвичайними візіонерськими і поетичними прозріннями. Проекти Е.-Л. Булле, створені ще у XVIII ст., видаються ілюстраціями до найсміливіших футуристичних ідей індустріальної епохи. Серед відомих таких проектів є «Кенотаф Ньютона»

¹ Цит. за: Самин Д. 100 великих архітекторів / Д. Самин. – М. : Вече, 2011. – С. 93.

(1784), задуманий як храм розуму – раціоналістичної релігії майбутнього, основним пророком якої архітектор вважав І. Ньютона. Крізь отвір у вершині «Кенотаф Ньютона» мали освітлювати сонячні промені, а вночі у ньому мало палахкотіти багаття, символ незгасного розуму, запаленого великим ученим.

Кар'єра К.-Н. Леду як архітектора була більш вдалою. У стилі палладіанства (архітектурний стиль класицизму, що орієнтується на взірці Давньої Греції і Риму та вимагає лаконічності, симетрії і простоти) він спроектував чимало особняків для багатіїв та знаті. Новацією К.-Н. Леду стало граничне спрощення палладіанства і перетворення його на строгий геометризм. «Круг, квадрат, трикутник, – писав він, – ось азбука, якою повинен керуватися архітектор у своїх найкращих творах»¹. К.-Н. Леду був не лише архітектором, але й теоретиком архітектури. Йому належить трактат «Архітектура, розглянута у відношенні до звичаїв, релігії та законодавства», в якому він обґрунтував ідею перетворення життя на науковій основі за допомогою архітектури.

У 1780-х роках муніципальна влада Парижа замовила йому створення митних застав навколо міста. Незважаючи на те, що йшлося про будівлі технічного призначення, архітектор задумав їх як пропілеї Парижа. У строгому, геометричному стилі він спроектував майже вісімдесят таких застав (до сьогодні збереглися шість). Кількість оздоблень у них була зведена до мінімуму, натомість їх особливістю стало гармонійне співвідношення частин, що надало творінням К.-Н. Леду унікальної лаконічної виразності. Майже всі ці застави під час Французької революції зруйнував натовп, який вбачав у них символ старого режиму. Однак руйнування зупинили якобінці – найрадикальніше крило французьких революціонерів, яким імпонувала раціоналістична строгість споруд К.-Н. Леду і в яких вони вбачали архітектурне втілення релігії розуму. Як сказано в декреті революційного Конвенту, що зупинив знесення, «різні епохи революції та перемоги, отримані арміями республіки над тиранами, будуть викарбувані на цих монументах бронзовими написами»².

Найвідомішим проектом К.-Н. Леду стало ідеальне місто майбутнього Шо. У 1774 році французький уряд замовив йому план помешкань для робітників соляних копалень у провінції Франш-Конте. Взнявшись за роботу, архітектор спроектував утопічний образ міста майбутнього, в якому він виступив одночасно як архітектор і соціальний інженер. У його центрі

¹ Цит. за: Самин Д. 100 великих архитеторов. – С. 93.

² Цит. за: Яворская Н. Искусство Франции от Великой Французской буржуазной революции до Парижской коммуны (1789–1871) [Электронный ресурс] / Н. Яворская. – Режим доступа : <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000019/st003.shtml>.

він помістив «Дім Директора», який по периметру оточив громадськими будівлями – «Домом Братства», «Домом Виховання», «Домом Чеснот» тощо. З центру міста, за проектом К.-Н. Леду, концентричними колами мали розходитись широкі вулиці. Тюрми чи лікарні в «місті майбутнього» архітектор не передбачив, адже вважав, що при правильному плануванні суспільного устрою злочини зникнуть самі по собі, а наука викоринить хвороби. Замість лікарні К.-Н. Леду планував звести громадські лазні, а замість тюрми – «Дім Миру». Крім того, в ідеальному місті він запланував і церкву, однак не звичайну, а призначену винятково для громадських церемоній – вінчань, похорону тощо. Створюючи в місті сумний чи веселий настрій, вона мала впливати на публічну мораль. Архітектор домігся від Людовика XVI розпорядження про початок будівництво міста, яке розпочалось у другій половині 1770-х років, але майже відразу було зупинене через нестачу коштів. Остаточо проект закрили 1793 року.

Стиль К.-Н. Леду і Е.-Л. Булле увійшов в історію під назвою «промовляючої архітектури». Їхні проекти можна вважати прямою ілюстрацією тези Д. Дідро про те, що «кожен мистецький твір повинен відображати якесь велике правило життя, навчати глядача, інакше він буде німим». Архітектура Е.-Л. Булле і К.-Н. Леду загалом відображає властиве для світогляду раціоналізму трактування суспільства як матерії, поведінкою якої керують «наукові» закони, і якщо ці закони пізнати, цій матерії можна надати ідеальну форму. Розглядаючи архітектуру як різновид соціальної інженерії, в основу своїх проектів вони поклали строгі геометричні форми, з якими пов'язували морально-етичні, політичні, наукові та інші асоціації. Куб, наприклад, К.-Н. Леду вважав символом постійності, тому у формі куба він планував спорудити свій «Дім Чеснот». Сфера для Е.-Л. Булле асоціювалась із зоряним небом, а також із Всесвітом, розумом та гармонією. Ступивши на шлях граничної геометризації архітектури, Е.-Л. Булле і К.-Н. Леду найтісніше з-поміж усіх архітекторів «ери Розуму» пов'язали її з раціоналістичною першоосновою світу. Крім того, їхні проекти є яскравим свідченням просвітницької віри у прогрес. Замість того, щоб орієнтуватися на взірці минулого, у них втілювався радикальний розрив з традиціями й оптимістичне переконання, що вже незабаром встановиться новий суспільний лад, який цілковито ґрунтуватиметься на засадах розуму і науки. Проект ідеального міста Шо повністю пориває з традиційним феодальним ансамблем міста, підпорядкованим палацу чи церкві. Натомість на їх місце приходять будівлі, які відображають організацію суспільства на раціоналістичних принципах.

Отже, в «еру Розуму», окрім культурного способу зв'язку політики і мистецтва, вперше можна констатувати також ідеологічний, який полягає в директивному, цілеспрямованому впливі політики на мистецтво чи мистецтва на політику. Дуалізм метафізичної ідеї розуму в стосунку до по-

літичного буття породив сам феномен ідеології, який в найзагальнішому сенсі можна визначити як суб'єктивний смисл, який її носій прагне екстраполювати на об'єктивну дійсність. Утім, суб'єктивний чинник в цю епоху ще перебував в лоні цілісного світогляду, в якому домінувала метафізична ідея розуму. Наступна історична епоха – романтизм – ознаменувала крах цього цілісного, об'єктивного світогляду, який ми називаємо монізмом, і започаткувала перехід до нового історичного принципу буття свободи й одночасно політико-мистецького зв'язку – плюралізму.

2.6. Колізія монізму і плюралізму у співвідношенні політики і мистецтва епохи романтизму

Французька революція 1789–1799 років започаткувала низку епохальних змін в усіх сферах людського буття. Всесвітньо-історичне значення цих змін стало настільки радикальним, що їх можна порівняти хіба з «осьовим часом» в історіософській концепції К. Ясперса. Саме в часи романтизму – епоху, що стала реакцією на кризу ідеалів Французької революції – простежуємо зародження нових форм політичної і мистецької свідомості, які у своїх головних особливостях збереглися дотепер.

За визначенням авторитетного видання «Encyclopaedia Britannica», «романтизм можна розглядати як відкидання порядку, спокою, гармонії, рівноваги, ідеалізації і раціональності. Натомість він робить наголос на індивідуальному, суб'єктивному, ірраціональному, уявному, особистісному, спонтанному, емоційному, нереальному і трансцендентному»¹. Відмінність світогляду романтизму і «ери Розуму» можемо зобразити у вигляді таблиці:

«Ера Розуму»	Романтизм
Раціоналізм	Ірраціоналізм
Розум	Емоції, уява
Аналіз, синтез	Інтуїція
Закони, порядок	Свобода волі, спонтанність
Загальне	Індивідуальне
Гармонія, ідеалізація, симетрія	Порив за межі
Об'єктивне	Суб'єктивне
Пізнаване	Містичне
Етика	Естетика

¹ Romanticism / Encyclopaedia Britannica [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.britannica.com/art/Romanticism>.

Втім, романтизм не можна розглядати як антитезу до «ери Розуму» в тому ж сенсі, в якому просвітницький логоцентризм був антитезою до ренесансного антропоцентризму, ренесансний антропоцентризм – до середньовічного теоцентризму, а середньовічний теоцентризм – до античного космоцентризму. Адже порядок, гармонія, ідеалізація, симетрія, проти яких повстав романтизм, були характерними рисами мислення не лише «ери Розуму», але й усіх попередніх культурних епох. Звичайно, ірраціональне, суб'єктивне, містичне та трансцендентне начала були властиві їм так само (вчення орфіків в Античності, християнський містицизм, сюрреалістичні видіння майстрів Північного Ренесансу, «раціоналістичний містицизм» масонів та розенрейцерів тощо). Однак вони не становили їх осердя, і тільки романтизм зробив їх основою світобачення історичної епохи в її цілісності. На відміну від попередніх культурних епох, романтизм важко охарактеризувати як когерентну систему ідей. Натомість його доцільніше розглядати як дух заперечення, а не ствердження, динаміки, а не статичності, руху уперед, а не завершеної форми. Романтизм відображає радше сум'яття, яке запанувало в душах унаслідок спричиненого Французькою революцією краху розуму як метафізичної опори буття. На думку І. Берліна, «романтизм став втіленням нового невгамовного духу, який прагнув вирватися крізь старі задушливі форми; нервової поглинутості перемінними станами свідомості; прагнення до безкінечного і невимовного, до вічного руху і зміни, до повернення до давно забутих джерел життя; він виразив пристрасне поривання до самоствердження – як індивідуального, так і колективного – та невгамовне прагнення знайти засоби досягнення недосяжних цілей»¹.

Розчарувавшись у вірі у всеилля розуму, романтизм не відмовився від основних ідеалів Французької революції – свободи, рівності та братерства. Їх обґрунтування він став шукати не в метафізичному розумі, а в самій людині, яка стала пробуджуватись як вільна, самодетермінована особистість. Поступове прогресування негативної свободи в межах діалектики метафізичних ідей досягнуло апогею під час Французької революції. Унаслідок її відбулась синергетична трансформація, яка полягала в утвердженні негативного виміру свободи як первинного. Якщо в попередні епохи цей вимір, попри його наповнення дедалі ширшим змістом, перебував у тіні позитивного, тобто загального переконання в метафізичній цілісності буття, до якої, як її елемент чи частина, входив і індивід, то саме в цю епоху настала криза цього переконання, яку супроводжувала індивідуалізація та плюралізація соціокультурного буття. За словами німецького історика Ф. Шнабеля, «уся філософська та політична думка перед романтизмом намагалася зна-

¹ Berlin I. *The Crooked Timber of Humanity* / I. Berlin. – London : John Murray, 1990. – P. 92.

йти точку опори поза індивідами – у Богові, людстві, класичній культурі, більшості тощо, і лише мислителі Романтизму поставили собі за мету індивідуалізувати світ»¹.

Те, що відбулося, можна порівняти зі зміною агрегатного стану речовини внаслідок збільшення її внутрішньої енергії. Якщо твердому тілу, яке має «форму» (впорядковану кристалічну ґратку атомів чи молекул), надавати певну кількість енергії, то при досягненні нею критичного значення воно розплавиться і перетвориться на рідину. За аналогією із цим природничо-науковим підходом, суспільство можна спробувати уявити як сукупність «атомів-індивідів», а негативну свободу (міру їх політичної, економічної, духовної та іншої автономії) як внутрішню енергію соціальної системи. Поступове прогресування цієї свободи, яке тривало ще з епохи стародавніх східних цивілізацій, в епоху романтизму досягнуло свого енергетичного апогею, який впорядковану, ієрархічну суспільно-політичну «форму», об'єднану єдиним ідейним смислом, змусив «плавитись» та утворити аналог соціальної рідини чи газу – плюралістичне і динамічне громадянське суспільство.

Романтичний індивідуалізм і «пробудження свободи» мали важливі наслідки для політики й мистецтва. Крах державної тотальності й утвердження на її місці громадянського суспільства і демократичних інститутів у насичений війнами та революціями період романтизму (перша половина ХІХ ст.) започаткували структурування політичної системи довкола людини та її свободи й зумовили втрату політикою естетичного виміру як суспільної «форми» (політичної піраміди, скульптури чи храму), яку вона набувала, структуруючи суспільство довкола метафізичної ідеї. У мистецтві ж свобода проявила себе у поступовому відході від репрезентації об'єктивних естетичних ідеалів на користь суб'єктивної свободи творчості.

Водночас – і в цьому парадокс романтизму – ця епоха вперто не бажала відмовлятися від метафізичного монізму. Вона і надалі дотримувалась переконання, що існує єдиний смисл світобудови, який, щоправда, вже не загальний, а тільки «мій», і «Я» повинен знову зробити його загальним, знявши протиріччя між «Я» і «не-Я». Феномен ідеології – суб'єктивного світогляду політичного актора, – який виникає ще в «еру Розуму», в епоху романтизму остаточно перетворюється на ключовий рушій політичних процесів у світі, який втрачає метафізичну єдність. Замість єдиних уявлень про державу і владу, пов'язаних з колективним світоглядом (началами розуму, краси, Бога чи матеріального космосу), утверджується плюралізм ідеологій (лібералізм, консерватизм, націоналізм, монархізм тощо), які

¹ Цит. за: Lougee R. German Romanticism and Political Thought / R. Lougee // The Review of Politics. – 1959. – Vol. 21, No 4. – P. 631–645.

грунтуються на різних філософських і теоретичних постулатах. Причому кожен з адептів цих ідеологій був переконаний, що праві тільки «ми», а у світі потрібно знову відновити монізм (звичайно, на «наших» принципах), що є ключовим завданням революції і політичної боротьби. Як ми визначили в попередньому підрозділі, синтез політики і мистецтва, який наявний завжди, коли їх поєднує спільний метафізичний принцип, в ідеології набуває гіперболізованого характеру: ідеологічна політика прагне впливати на свідомість за допомогою пропагандистського мистецтва, що актуалізує її естетичний вимір, а в ідеологічному мистецтві ключову роль відіграють його соціально-організуючі функції, що перетворює його на різновид політики. Ідеологічна політика, отже, не просто естетична, а гіперестетична, ідеологічне ж мистецтво – гіперполітизоване.

Отож, зв'язок політики і мистецтва в епоху романтизму характеризува-ло парадоксальне злиття протилежностей: політика, втрачаючи естетичний вимір, водночас ставала гіперестетичною, а мистецтво, гублячи політичний вимір, ставало гіперполітизованим. Перш ніж охарактеризувати ці феномени, потрібно окреслити суть тих світоглядних і культурних трансформацій, які супроводжували добу романтизму.

У кожній історичній епосі, починаючи від Античності й закінчуючи «ерою Розуму», спостерігаємо певний фундаментальний принцип, довкола якого вибудовувалися усі сфери рефлексії дійсності, зокрема політичні теорії і мистецтво. Античності, скажімо, властива була міфологічна природа, Середньовіччю – трансцендентне буття Бога, Ренесансу – краса, «ері Розуму» – розум. Побутувало переконання, що світ влаштований за єдиним принципом, який пронизує й об'єднує природне, суспільне й індивідуальне буття. Зрештою, це переконання не знімало з порядку денного дискусії й існування протилежних, часто непримиренних поглядів на світ. Однак усі вони відбувалися довкола взаємного переконання в об'єктивізмі єдиного смислу цього світу, а ним, залежно від історичної епохи, були космос, Бог, краса чи розум. Так, Аристотель сперечався з Платоном про співвідношення матерії та форми або найкращу модель державного устрою. Проте обидва філософи були твердо переконані, що під покровом плинної емпіричної реальності існує розумна, субстанційна першооснова, пізнати яку можна лише розумом і філософським аналізом. Росцелін й Ансельм Кентерберійський проводили час у напружених суперечках щодо природи універсалій (загальних понять), захищаючи позиції реалізму та номіналізму, але жоден з них не ставив під сумнів істин Одрокнення, даних у Святому Письмі. Загальновідома нелюбов один до одного двох геніїв Ренесансу – Леонардо да Вінчі й Мікеланджело Буонаротті. Хоча обоє великих митців були переконані, що квінтесенцією природи та людини є краса, яку здатне сповна розкрити тільки мистецтво. Ф. Бекон і Р. Декарт мали різні пере-

конання про методологію наукового пізнання, віддаючи першість фактам чи апіорним знанням. Обидва філософи, втім, стояли біля витоків «ери Розуму», яку характеризує віра у всеилля науки й те, що істина тотожна науковим законам, які можна пізнати розумом і поставити на службу людству. Отже, попри окремі істотні розбіжності погляди Аристотеля і Платона, Росцеліна й Ансельма, Леонардо та Мікеланджело, Ф. Бекона і Р. Декарта віддзеркалювали єдиний світоглядний принцип, який ми називаємо світоглядним монізмом. Започатковуючи єдність соціокультурного буття, монізм конституював і зв'язок політики й мистецтва, в якому політика набувала естетичного виміру, а мистецтво політичного.

Кінець світоглядної цілісності світобудови умовно настав 14 липня 1789 року – день, який є загально визнаною датою початку Французької революції. Як пише І. Берлін, «революція політична спричинила революцію у сфері свідомості. Вона принесла зі собою захоплення героїзмом, силою волі, мучеництвом, вірністю власним переконанням, шанування тих, хто б'ється, попри безнадійні шанси. Усе це прийшло на зміну попередньому благоговінню перед знаннями, мудрістю, успіхом, правдою, чеснотою, щастям і природними даруваннями. Моральна свідомість людства зробила найбільший крок уперед після Середньовіччя, а, можливо, навіть після зародження християнства. Чогось подібного опісля вже не відбувалося. Французька революція зумовила найбільшу “переоцінку цінностей” у сучасній історії»¹. Після Французької революції й дотепер істина перестала бути цілісною й об'єктивною – тепер вона стала частковою і суб'єктивною. Цей світоглядний злам зумовив перехід до нового принципу політико-мистецького зв'язку і культури загалом – плюралізму. Що ж спричинило такий безпрецедентний духовний поворот?

Аналізуючи всі попередні історичні епохи, помічаємо, що метафізичні ідеї, що становили основу монізму, змінювалися плавно і поступово. До 1789 року не можна знайти жодної події, котру ми назвали б «світоглядною катастрофою», яка спричинила різкий, миттєвий перехід від однієї світоглядної картини світу до іншої. Коли християнство стало офіційною релігією Римської імперії, язичницький світогляд уже три століття перебував у глибокій кризі. Епосі Відродження передувало тривале інтелектуальне бродіння, яке розпочалось ще в часи хрестових походів і так званого Ренесансу XII ст. А світогляд раціоналізму став плодом діяльності плеяди видатних філософів та вчених упродовж майже трьох століть. Отже, один світоглядний принцип змінив інший, коли його потенціал уже був практично вичерпаний, а революційні ідеї та відкриття (наприклад, відкриття

¹ Berlin I. Political Ideas in the Romantic Age: Their Rise and Influence on Modern Thought / I. Berlin. – Princeton : Princeton University Press, 2006. – P. 10–11.

М. Коперником геліоцентричної системи) давали плоди лише тоді, коли потрапляли у підготовлений світоглядний ґрунт (наприклад, аналогічне відкриття у III ст. до н. е., що належить давньогрецькому астроному Аристарху Самоському, суттєво нічого не змінило у світогляді Античності).

Напередодні Французької революції ситуація була достеменно іншою. Віра у прогрес і всеилля розуму була на піднесенні, наука прогресувала в поясненні природних законів, а філософи створювали щораз нові системи, де природа, суспільство й індивід трактувались винятково з позиції раціоналізму (вершиною їх старань стала «Енциклопедія, або Тлумачний словник науки, мистецтва й ремесел», яка запропонувала наукові й раціоналістичні відповіді на всі ключові запитання епохи). У 1789 році, здавалось, настав момент істини. Революційний виступ народних мас неначе засвідчив, що людство вже дозріло, щоб знести застарілі суспільні інститути і створити суспільство, кероване винятково розумом і науковими законами. Яким же було розчарування, коли сподіване царство свободи переросло в царство терору, а ті, хто ще недавно пристрасно оспівував революцію (наприклад, художник Ж.-Л. Давид), тепер не менш пристрасно стали вітати диктатуру Наполеона, в якій убачали чи не єдиний порятунок від осатанілої черні. Коли ж наполеонівські війни охопили майже всю Європу, солдати імператора несли не нові ідеали свободи, рівності й братерства, а жахіття війни, які з безжальним реалізмом зобразив на своїх сюрреалістичних гравюрах Ф. Гойя.

Раціоналізму, як цілісному світоглядному принципу, на межі XVIII–XIX ст. було завдано удар «у саме серце». Під час Французької революції він заперечив сам себе й зазнав краху в розквіті сил, залишивши по собі метафізичну порожнечу. А разом з ним пішла в небуття й ідейна цілісність об'єктивного світу, яка була твердою метафізичною опорою для людського життя протягом багатьох століть і в межах якої людина перебувала в єдності зі світом та сама зі собою. Реакцією на цю кризу стало пробудження людської особистості – конкретного «Я», а не абстрактної людини; «Я», яке самостійно визначає для себе смисл власного життя і буття загалом. Якщо в епоху Відродження людина усвідомила себе найбільшою цінністю, в часи Просвітництва, як зазначив І. Кант, отримала «мужність користуватися власним розумом», то в епоху романтизму вона відчула себе неповторною особистістю, а не абстрактним індивідом. «У царстві етики, політики та естетики, – пише І. Берлін, – тепер набула значення лише автентичність та щирість у прагненні досягти внутрішніх цілей. Цей принцип стосується однаково індивідів і суспільних груп – держав, націй, рухів тощо. Найочевидніше його виявила естетика романтизму, де вічну модель – платонівську версію ідеальної краси, яку митець прагне зобразити на полотні, у мармурі чи за допомогою звуків – замінила пристрасна віра в духовну свободу та індиві-

дуальну креативність. Художник, поет та композитор більше не тримають дзеркало до дійсності – навіть ідеалізованої, а створюють нову дійсність; не імітують (згідно з аристотелівською доктриною «мімезису»), а творять, причому творять не лише засоби, але й цілі, до яких прагнуть. Ці цілі відображають власне, унікальне, внутрішнє бачення митця. Творити відповідно до будь-яких зовнішніх критеріїв – церкви, держави, громадської думки, родини, друзів, моди чи арбітрів смаку – означає не що інше, як зрадити те внутрішнє, яке є єдино важливим для кожного, хто в будь-якому сенсі вважає себе креативним»¹.

Світоглядний злам, який настав під час Французької революції, ілюструє концепція «дзеркала та ліхтаря» американського вченого Г. Мейєра-Абрамса. Якщо перед 1789 роком, на думку Г. Мейєра-Абрамса, метафорою когнітивної взаємодії людини зі світом було «дзеркало», тобто рефлексія індивідами об'єктивної ідеї, то після неї ця взаємодія набула форми ліхтаря – проекції суб'єктивного смислу на нейтральну дійсність. Трансформацію цінностей із простору об'єктивного буття у простір суб'єктивної свідомості людини І. Берлін охарактеризував на прикладі Л. ван Бетхована. «Бетховен – бідний та неосвічений. Його манери – грубі і невиховані. Мабуть, він був би геть нецікавою людиною, коли б не натхнення, яке рухає ним уперед. І він не продався світові. Він сидить на своєму горищі й творить – творить відповідно до того світла, яке всередині нього, і це саме те, що кожен зобов'язаний робити; те, що робить з людини героя. Навіть тоді, коли хтось і не геній, як Бетховен, а просто безумний, котрий хаотично покриває полотно фарбами, так що виходить лише якась безглуздя. Навіть у такому випадку він достойний чогось більшого, ніж просто співчуття. Адже він присвятив себе служінню правді – правді, яка всередині нього»².

Втрата єдності «Я» та об'єктивної реальності («не-Я») настає внаслідок складної і багатопланової тенденції, яка у філософії називається «відчуженням». Термін «відчуження» має тривалу філософську традицію, що розпочалася з теорій суспільного договору і була продовжена у працях К. Маркса³. На наш погляд, можливе широке трактування цього феномену, а саме як втрати індивідом єдності з об'єктивним світом у відповідь на кри-

¹ Berlin I. The Crooked Timber of Humanity. – P. 57–58.

² Berlin I. The Roots of Romanticism / I. Berlin. – Princeton : Princeton University Press, 1999. – P. 13.

³ Теоретики суспільного договору (Т. Гоббс, Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо) під «відчуженням» розуміли передання індивідом частини необмеженої свободи природного стану політичному суверену внаслідок укладання суспільного договору. Натомість К. Маркс розвинув економічну теорію відчуження, яка полягає у втраті робітником сенсу свого існування у капіталістичному суспільстві внаслідок перетворення праці на товар в умовах капіталістичної експлуатації.

зу об'єктивних критеріїв метафізичного смислу. Унаслідок цієї тенденції у свідомості індивіда чи соціального суб'єкта формується ідея, що принципи буття зовнішнього світу відрізняються від його власних суб'єктивних переконань, а часи його гармонії зі світом існують або в ідеалізованому майбутньому, або в ідеалізованому минулому. Унаслідок цієї дисгармонії утверджується суб'єктивне «Я», чия свідомість вже не рефлектує пасивно об'єктивний соціокультурний смисл (колишні універсальні ідеї космосу, Бога, краси чи розуму), а самостійно прагне визначити для себе смисл як світобудови, так і власного життя в ній. Так, лейтмотивом літератури і мистецтва романтизму стає герой-одинак – Чайльд Гарольд, Євгеній Онегін, Григорій Печорін – та ідея невідповідності переконань цього героя і навколишньої дійності. Універсалізація цього романтичного ідеалу «*Persönlichkeit*» (особистості), визнання за кожною людиною права самостійно визначати для себе сенс свого буття і діяти в межах своєї суб'єктивної свободи (не порушуючи при цьому свободи іншого) становить квінтесенцію сучасного плюралізму, який виявляється і в політичній та мистецькій сферах.

Цю тенденцію в епоху романтизму, однак, супроводжувала інша. За аналогією з третім законом Ньютона, згідно з яким дія породжує протидію, тенденція відчуження покликала до життя протилежну, а саме – прагнення подолати прірву між «Я» та світом, утвердити в ньому себе й відновити втрачену єдність зі світом. Ця тенденція, на наш погляд, становить осердя ідеології. Суб'єкта ідеології з усіма підставами можна назвати відчуженим: об'єктивна соціальна реальність «не така», як би він хотів її бачити, а часи його гармонії зі світом втрачені і лежать в ідеалізованому «золотому віці». Однак суб'єкт ідеології на цьому не заспокоюється і не хоче миритися з теперішнім *status quo*. Якби відчуження виявлялось лише у сфері свідомості, то воно б перетворилось на втечу від реальності, пусте мрійництво. Натомість ідеологію супроводжує установка на повернення втраченої тотальності «золотого віку». Романтизм, за словами Г. Майєра-Абрамса, характеризувало не просто відчуження людини і світу, суб'єкта й об'єкта, але й спроба подолати це відчуження «крізь об'єднання розбіжності між життєвим, змістовним та повноцінним світом приватного досвіду та мертвим зовнішнім світом протяжності, кількості та руху»¹.

Ці дві тенденції – відчуження і прагнення подолати його, реконструюючи на нових підставах єдність «Я» і «не-Я» – становлять основний лейтмотив філософії Й.-Г. Фіхте. Філософська система Й.-Г. Фіхте побудована довкола діалектичної взаємодії абсолютного «Я» – носія самодетермінованої вольової активності – та зовнішнього буття, вираженого в його протилежності «не-Я».

¹ Meyer Abrams H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* / H. Meyer Abrams. – New York : Oxford University Press, 1953. – P. 64–65.

Унаслідок проекції активного «Я» на пасивне «не-Я» досягається діалектична єдність «Я» і «не-Я» і в такий спосіб долається їх відчуженість. За словами К. Г'єсдал, «у філософській системі Й.-Г. Фіхте креативна спонтанність універсалізована й стверджена як найсуттєвіша особливість абсолютного, самодетермінованого “Я”, яке вільне навіть у покладанні своєї онтологічної протилежності в обмеженому “не-Я”. Французька революція відкрила простір для політичної дії нового типу, у якій *in concreto* був реалізований принцип раціональної самодетермінації народу. Саме Фіхте заклав підвалини філософської інтерпретації цієї самодетермінації, обґрунтувавши необмежену спонтанність людської суб'єктивності»¹.

Перехід від світоглядного монізму до плюралізму зумовив трансформацію когнітивної взаємодії людини зі світом. Свідомість відчуженого «Я» вже не можна розглядати як «чисту дошку» або дзеркало, що рефлектує реальність. Тож ідеологія – це продукт не *відображення*, а *творення* суб'єктом смислу. Продуктивною силою, що забезпечує це творення, виступає уява. І. Кант визначив уяву у вигляді формування нової природи з матеріалу, який надає їй актуальна природа. Уява, на думку філософа, перекидає місток між мінливим світом емпіричних відчуттів та абстрактним світом апріорного розуму, а картина реальності, створена уявою, є «реальною» та «нереальною» водночас. У соціально-політичному вимірі уява у свідомості ідеологічного суб'єкта творить зі суспільства, що втратило емпіричну та світоглядну єдність, його цілісну й когерентну картину, в якій надає йому смислу і долає відчуженість від нього. Ця картина репрезентована лише у свідомості суб'єкта, ідеалізована і не має емпіричного статусу поза ним. За словами англійського соціолога Дж. Томпсона, ідеологія посталася внаслідок «потреби суспільства створити репрезентацію своєї єдності, що емпірично відсутня, а тому повинна бути репрезентована»². Близькою до думки Дж. Томпсона є й інтерпретація Б. Андерсоном модерної нації як «уявленої спільноти».

Уява – не лише продуктивна сила свідомості, що створює ідеологію, а й рушійна сила самої ідеології. Інакше кажучи, коли уява створює ідеологію, то й рецепція ідеології відбувається внаслідок апеляції до уяви. Ми вже зіштовхувались зі зв'язком ідеології та уяви, розглядаючи мистецтво Французької революції, зокрема, творчість Ж.-Л. Давида та «промовляючу

¹ Gjesdal K. Georg Friedrich Philipp von Hardenberg [Electronic resource] / K. Gjesdal // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/novalis/>.

² Цит. за: Pyle F. The Ideology of Imagination / F. Pyle. – Stanford : Stanford University Press, 1995. – P. 3.

архітектуру», чия естетика була насамперед засобом донесення певного ідеологічного послання, яке розшифровує уява реципієнта. У мистецтві, створеному після Французької революції, уява стала не лише продуктивною силою творчості, а й основною формою його естетичного сприйняття. Теоретично естетичний ефект уяви обґрунтував німецький мислитель Г.-Е. Лессінг у трактаті «Лаокоон», стверджуючи: краса античної скульптури Лаокоона пов'язана з тим, що він зображений не в момент кульмінації страждань, а напередодні цього моменту. За мислителем, недомовленість Лаокоона залишає простір для гри уяви, створюючи основний естетичний ефект від скульптури, який полягає в тому, що вона є носієм певної ідеї, винесеної «за дужки» самої скульптури. Р. Барт концептуалізував таке послання як «вторинну семіотичну систему» – додатковий ідеологічний смисл, який виходить за межі первинного денотативного змісту повідомлення й розшифровується уявою адресата. Цей смисл цілеспрямовано закодує його автор, апелюючи до уяви реципієнта. Якщо зображення братів Гораціїв на картині Ж.-Л. Давида «Клятва Гораціїв» чи сабінянок на картині «Сабінянки, що зупиняють битву між римлянами та сабінянами» – це первинна (денотативна) семіотична система, яка безпосередньо постає перед відчуттями, то заклик до звершення громадянського подвигу чи миру, який проголошують ці полотна, – це рівень вторинної семіотичної системи, який розшифровує уява адресата на основі первинної. Епоху романтизму характеризує установка на те, що політичний чи мистецький ідеал потрібно спершу уявити, адже безпосередньо в бутті він відсутній. Та сама здатність – уява – при цьому забезпечує реконструкцію цього ідеалу об'єктом, якому він адресований. У такий спосіб уява долає їх відчуження і реконструює єдність суб'єкта й об'єкта.

Оскільки ідеологія – це форма свідомості, що виникає внаслідок відчуження, то репрезентація дійсності в ідеології є неодмінно ідеалізованою, а відтак естетизованою: відчужена свідомість створює «прекрасний» ідеал втраченої соціальної або природної дійсності, де на передньому плані постають її формально-символічні ознаки, котрі виконують роль маркера єдності й «символа віри» прихильників цієї ідеології. Так, за словами Ю. Каменки, «під прапором католицизму виступають люди, які є більшими католиками, аніж сама церква; під прапором роялізму – завзятіші монархісти, аніж сам король»¹. Значення естетики для ідеології набуває принципової вагомості в модерну епоху, коли на авансцену політичного життя виходять маси. Абстрактні догми ідеології в цю епоху ніколи не надихнули б їх на політичну боротьбу краще, ніж, скажімо, полотна Ж.-Л. Давида або Е. Делакруа.

¹ Каменка Ю. Політичний націоналізм: еволюція ідей / Ю. Каменка. – Націоналізм: антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 222.

Виражаючи в чуттєво доступній формі за допомогою апеляції до уяви основні максими політичної ідеології, а відтак наближаючи їх до сприйняття мас, мистецтво у ХІХ–ХХ ст. стало одним з головних рушіїв політичних процесів (цим, зокрема, можна пояснити напружену увагу до мистецтва в тоталітарних режимах). Так, без картини Ж.-О. Енгра «Клятва Людовика ХІІІ» монархізм був би лише набором сухих тверджень про перевагу монархії, а марксизм без соцреалізму перетворився б на сукупність складних для сприйняття праць К. Маркса, Ф. Енгельса і В. Леніна. Мистецтво – це один із ключових засобів, за допомогою якого ідеологія в масовому суспільстві стає рушієм історії. Ідею про те, що саме мистецтво повинне об'єднати суспільство, у якому панує відчуження, а держава, яка використовує мистецтво у своїх цілях, повинна стати «естетичною», в «Листах про естетичне виховання людини», які ми ґрунтовно розглянули в попередньому розділі, обґрунтував Ф. Шиллер.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що епоху романтизму характеризують дві протилежні тенденції. З одного боку, це крах світоглядного монізму й плюралізація соціокультурного буття, що втілюється в домінуванні негативного виміру свободи над позитивним, суб'єктивних цінностей над об'єктивними. Але з іншого – це прагнення відновити монізм і «змінити» соціальну реальність, подолавши відчуженість від неї суб'єкта. Колізія між суб'єктивним «Я», яке виривається зі світоглядного монізму, й одночасно установка на його відновлення, становлять лейтмотив політики і мистецтва романтизму.

Зокрема, найважливішою особливістю політичної філософії романтизму був її акцент на індивідові, чия свобода, розвиток та самореалізація проголошувались найвищою цінністю. При цьому індивідуалізм романтизму відрізнявся від «атомістичного індивідуалізму» ХVІІ–ХVІІІ ст., у якому хоч і стверджували автономію індивіда, втілену в його природних правах, однак трактували його лише як взаємозамінну копію. Натомість політичні мислителі романтизму вперше наголосили на унікальності індивіда. Центральною категорією політичної думки романтизму стала особистість (нім. *Persönlichkeit*). Особистість – це «той, хто відрізняється від інших, кого не можна підпорядкувати іншим або полічити з іншими»¹.

Тенденцію індивідуалізації супроводжувала протилежна, а саме – намагання реконструювати колишню єдність соціокультурного буття. Парадоксом романтизму було те, що тією найвищою цінністю, якою він наділив «*Persönlichkeit*» особистості, він наділяв і «*Persönlichkeit*» групи. Вчення про «*Volkgeist*» (народний дух) було одним із центральних елементів політичної філософії романтизму. Цей «*Volkgeist*», як не парадоксально,

¹ Цит. за: Lougee R. German Romanticism and Political Thought. – P. 638.

розчиняв в собі особистість. Акцентуючи на самореалізації особистості, мислителі романтизму водночас виступали проти ліберальних механізмів її забезпечення, вбачаючи в них втілення абстрактного розуму. «Механічній» ліберальній державі вони протиставляли ідеал «органічної» спільноти, покладаючи в її основу «Volkgeist». А. Мюллер, наприклад, стверджував, що державний устрій повинен ґрунтуватись на «характері народу», а не на волі більшості, а Ф. Шлегель піддав гострій критиці «механічну» британсько-американську демократію, протиставивши їй ідеал «органічної» середньовічної монархії.

Колізія між суб'єктивним й об'єктивним началом в епоху романтизму одержала не лише просторовий вимір у вигляді нації чи «органічної держави», але й часовий. Думка про те, що часи вироджуються, а «золотий вік» цілісності і гармонії людства залишився позаду, була глибоко вкорінена у світогляді цієї епохи. Цей «золотий вік», як правило, поміщали в ідеалізованому Середньовіччі, яке уявляли як епоху шляхетності, єдності людства та віри в його вищу мету. Цьому щасливому стану настав кінець, коли в нього вторглися абстракції розуму, що спричинили нестерпну роздвоєність суб'єкта й об'єкта, людини і суспільства. Тута за втраченим ідеалом, однак, не залишилась тільки туга – вона породила установку на його повернення. Цей «романтичний бунт», позначений печаттю *Zeitkritik* (критики часу), став прообразом майбутніх консервативних революцій. «Доля, що нас гнітить, – писав Ф. фон Гарденберг (Новалис), – полягає у в'ялості нашого духу. Культивуючи активність, ми вибираємо іншу долю. Усе лине на нас, тому що ми не линемо назовні. Ми негативні, тому що ми самі обрали негативність. Натомість що позитивнішими ми ставатимемо, то негативнішим буде світ навколо нас, поки більше не стане негативу, й усе нарешті знову стане всім»¹. Установка на революційне перетворення дійсності задля утвердження в ньому певного політичного ідеалу (наприклад, комунізму чи тисячолітнього рейху) стала ключовим елементом ідеології ХІХ–ХХ ст.

Важливою характеристикою політичної думки романтизму була її історичність. За словами Р. Лоужі, «для романтиків історія була не лише хронікою минулих часів, а живим одкровенням Духу та основним джерелом мудрості і натхнення. Трактуючи історію як беззастережне і повноцінне розкриття реальності у кожному з періодів, романтична свідомість, за словами Ф. Шлегеля, розглядала її як “істинну філософію”»². Однак інтерес діячів романтизму до історії мав глибші причини, аніж трактування політичних явищ як минулих та історично зумовлених. Цей інтерес був породжений

¹ Новалис. Христианство или Европа [Электронный ресурс] / Новалис. – Режим доступа : <http://www.alt-srn.ru/story/1-latests-news/1031-hristianstvo-ili-evropa.html>.

² Lougee R. German Romanticism and Political Thought. – P. 637.

історичною драмою Французької революції, яка зруйнувала колишню гармонію людини і соціальної реальності. На думку романтиків, це зумовлено тим, що людина в епоху Просвітництва заперечила природній хід історії, задумавши перебудувати соціальну реальність за допомогою абстрактних категорій розуму. Е. Берк, зокрема, писав про «злого генія» представників французького «третього стану», у яких вбачав «сільських адвокатів, які краще знали власні закони і правила, ніж природу життєвої, людської реальності»¹. А за висловом А. Мюллера, «причиною чи не всіх нещасних помилок Французької революції стала ілюзія, що індивід може вийти за межі історії й зруйнувати суспільні інститути, чия історія налічує тисячу років. Твердження, що за межами держави існує фіксована точка, з якої можна накреслити нові шляхи для політичного тіла й перетворити “стару” державу на “нову”, є глибоко ілюзорною»². Як наслідок, відчужене «Я» епохи романтизму прагнуло знову повернутися до «природної історії», в якій романтики часто вбачали органічну монархію епохи Середньовіччя. На думку Новалиса, романтизм став відповіддю на «великий розкол нашого часу, породжений згубністю культури на певному етапі її розвитку»³. Історизм романтизму, отже, був не просто зацікавленістю історією, а насамперед «втечею в історію» – втечею відчуженого «Я», яке прагнуло розчинитись у самому потоці буття і в такий спосіб відновити свою колишню єдність з ним. Лише в такий спосіб, за парадоксальним висловом Новалиса, «Я стає Я свого Я». Отже, політична думка відобразила колізію між індивідуалізмом «Я», яке усвідомило існування метафізичної прірви в бутті і те, що смисл світобудови і людського життя в ній насправді суб'єктивний, і його установкою подолати цю прірву і знову відновити тотальність «Я» і «не-Я». Діалектичну напругу цих начал відобразило і мистецтво романтизму.

На зламі XVIII і XIX ст. настала, мабуть, найрадикальніша трансформація в мистецтві за всю його історію. На зміну концепції наслідування (мімезису) об'єктивних естетичних ідеалів прийшло розуміння мистецтва як продукту активності творчої уяви, яка вже не наслідує дійсність, а з матеріалу емпіричної дійсності створює нову – естетичну – реальність, яка не має аналогів у видимій природі. Концепція мистецтва як «вільної гри» творчих здібностей людини, а не наслідування об'єктивної краси, характеризує погляди естетичних теоретиків цієї епохи від І. Канта до Ф. Шіллера. Однією з найавторитетніших праць, яка обґрунтувала цей новий ідеал, став уже згадуваний трактат Г.-Е. Лессінга «Лаокоон». На думку мислителя, якщо

¹ Burke E. Reflections on the Revolution in France [Electronic resource] / E. Burke. – Mode of access : http://www.constitution.org/eb/rev_fran.htm.

² Цит. за: Lougee R. German Romanticism and Political Thought. – P. 632.

³ Новалис. Христианство или Европа.

мистецтво «має тільки один момент, щоб відобразити об'єкт, воно має вибрати цей момент дуже ретельно, адже це має бути саме такий момент, який дає змогу розігратися уяві»¹. У цій тезі на передній план виведено вже не естетичний об'єкт і його природну красу, а суб'єктивність художника, яка трактує його лише як матеріал для творчості. Саме Г.-Е. Лессінг, на думку П. Гайєра, «виступив родоначальником теорії, згідно з якою гра наших розумових сил, а не репрезентація якоїсь форми правди, лежить в основі мистецтва»². На те, що мистецтво – це продукт суб'єктивного «Я» і сприймати його також потрібно саме як проекцію суб'єктивного духу митця, а не відображення об'єктивних естетичних ідеалів, вказував і Новаліс: «Мистецтво одержує вільний, незалежний, ідеальний характер – вибуховий дух, – тому що воно є видимим продуктом “Я”. Іншими словами, мистецтво визначає нас саме як продукт “Я”, а не просто як об'єкт»³.

Однак – і в цьому парадокс мистецтва романтизму, – утверджуючись як продукт суб'єктивного «Я», як індивідуальний творчий проект, мистецтво романтизму одночасно намагалось максимально, у гіперболізованій формі, відтворити об'єктивні естетичні ідеали (наприклад, красу природи чи людського тіла). Відходячи від мімезису, мистецтво романтизму прагнуло бути ще більш міметичним, ніж будь-коли раніше. Суб'єктивне «Я» у такий спосіб намагалось одразу відновити свою єдність з об'єктивним «не-Я». Цей парадокс, на наш погляд, найкраще відобразила музика романтизму.

В епоху класицизму виконання музики було цілком в руслі доктрини мімезису й обмежувалося строго до передачі ідей композитора. Виконання вважалось то досконалішим, що автентичніше музикант відтворював задум композитора. В ідеалі музикант взагалі «зникав» і до слухача промовляв на пряму композитор. Й.-Г. Гейзінгер, німецький філософ-естетик, 1790 року писав: «Усе прекрасне, чарівне й досконале належить композитору. Завдання віртуоза полягає тільки в тому, щоб не зіпсути його задум й відтворити твір так, як він був написаний»⁴.

Починаючи з романтизму, роль виконавця стає радикально іншою. Від раннього ХІХ ст. музикант перестав бути посередником і перетворився на са-

¹ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М. : Худож. лит., 1953. – С. 397.

² Guyer P. 18th Century German Aesthetics [Electronic resource] / P. Guyer // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/aesthetics-18th-german/>.

³ Novalis. Fichte Studies / Novalis. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 182.

⁴ Цит. за: Hunter M. “To Play as if from the Soul of the Composer”: the Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics / M. Hunter // Journal of the American Musicological Society. – 2005. – Vol. 58, № 2. – P. 358.

мостійну творчу особистість, наділену неповторною харизмою (Н. Паганіні та Ф. Ліст – приклади таких віртуозів). Для музиканта-віртуоза ноти композитора слугували лише матеріалом, який давав змогу проявитися його власному генію. За словами М. Гантер, у музиці романтизму звучала вимога «грати так, ніби від душі композитора». Добрим вважалось лише те виконання, під час якого «Я» музиканта у творчому екстазі зливалось з «Я» композитора. Німецький поет та органіст К.-Ф. Шубарт, зокрема, писав: «Якщо я хочу виконувати сонату Баха, я мушу повністю зануритися у душу цього великого композитора, так що моє власне “я” цілком щезне й стане “я” Баха»¹. Однак при цьому виконавець-віртуоз отримав право довільно тлумачити партитуру композитора й поводитись з нею так, наче вона – матеріал для його власної творчої експресії. «Велика кількість знаків нотації, – писав у трактаті «Methode de violon» (1803) французький скрипаль і теоретик П. Байо, – сприяє музиці в тому сенсі, що вона може завадити хибним інтерпретаціям. Тому вона потрібна для музикантів-початківців, що не можуть без них обійтись. Проте для генія-виконавця, який отримує насолоду, творячи власний спосіб виконання музики, надмір знаків лише стоїть на заваді»². Ця думка П. Байо різко контрастує з класичною міметичною тезою про те, що все «прекрасне і чарівне в музиці належить лише композитору», а виконавець – повністю йому послухний. За словами М. Гантер, «у романтичному виконавському дискурсі було кілька дуалізмів, які пов'язують його з ширшим культурним контекстом. Романтична ідея виконання як духовної реорганізації музики об'єднує композитора та виконавця у єдиному творчому акті. Цей самий ідеал також пов'язує виконавця і слухача в єдиному інтерпретативному акті, у якому втілилась увага до музики та її очевидних протилежностей: “уявна реконструкція”»³.

Отже, і політичні теорії, і мистецтво епохи романтизму відобразили однакову колізію між суб'єктивним «Я» й об'єктивним «не-Я». У попередній епохи єдність цих начал була природною, адже випливала з позитивного розуміння свободи. Утвердження первинності негативної, пробудження в людині особистості супроводжував метафізичний страх зриву в безодню суб'єктивності. Тому вона вже на нових – суб'єктивних – засадах одразу намагалась реконструювати тотальність буття й відновити колишню єдність суб'єкта й об'єкта. Як ця тенденція обумовила зв'язок політики і мистецтва?

Прагнення романтиків «індивідуалізувати світ» започаткувало формування політичної системи нового типу – громадянського суспільства, керованого республіканськими інститутами. Особиста свобода, втілена у

¹ Цит. за: Hunter M. “To Play as if from the Soul of the Composer”. – P. 364.

² Ibid. – P. 366.

³ Ibid. – P. 373.

правах, – її фундамент та найвища цінність. Руїнація ієрархічно-цілісної феодално-абсолютистської системи, що поглинала індивіда, як свій елемент чи частину, і започаткування на її основі громадянського суспільства, керованого республіканськими інститутами, квінтесенцією якого є особиста свобода і правова рівність, стали основним лейтмотивом насиченого війнами і революціями ХІХ ст. У громадянському суспільстві людина – це насамперед індивідуальність, яка володіє фундаментальними, невідчужуваними правами, а не просто цеглина політичної піраміди. Індивідуальність самостійно визначає для себе, в чому сенс її життя і що їй потрібно для того, аби досягнути в житті щастя та успіху. Жодна ідейна система більше не має права її в цьому обмежувати. А це, своєю чергою, вимагає деконструкції вертикальної, ієрархічної системи ролей і статусів та започаткування на їх місці горизонтальної системи соціальної мобільності і плюралізму. Крах метафізичного монізму, що конституював суспільство в попередні епохи як цілісну естетично-політичну «форму» – політичну піраміду, скульптуру чи храм, зумовив появу на його місці громадянського суспільства. Як плюралізм окремих «Я», ця сфера апріорі позаестетична, оскільки жодна метафізична форма (пірамідальна, скульптурна, храмова чи кристалічна) більше не конститує її як аналог суспільного мистецтва. Держава, як сукупність формалізованих республіканських інститутів, відокремлюється від громадянського суспільства й отримує основну мету: створення таких умов, щоб кожен член суспільства міг самостійно реалізувати свою свободу, не порушуючи при цьому аналогічної свободи іншого.

Поряд із втратою політикою естетичного виміру свій політичний вимір почало втрачати мистецтво. Його індивідуалізація зумовила втрату ним зв'язку з колективними істинами, які воно символізувало та проголошувало в усі попередні епохи. Починаючи з епохи романтизму, мистецтво стало відображенням лише того, як «Я» митця бачить світ, проекцією назовні його суб'єктивної уяви, а не об'єктивної метафізичної істини, що досі покладалась і в основу політичного порядку. Мистецтво, в основі якого лежить принцип індивідуального самовираження, перестає бути засобом символічного втілення релігійних, метафізичних чи політичних ідей (навіть якщо ці ідеї становлять його зміст) й перетворюється на самостійну й автономну естетичну реальність. Починаючи саме з цієї епохи, мистецтво повною мірою стає саме «мистецтвом», а не символічним вираженням сакральних чи квазісакральних колективних ідей.

Зв'язок між політичним та мистецьким відгуком на пробудження індивідуальної свободи характеризує прикметна дискусія на початку ХІХ ст. серед художників про те, що в картині важливіше – рисунок чи колір. Художники, які вважали, що важливіший рисунок, виходили з примату раціонального начала над чуттєвим, колективного над індивідуальним і були прихильни-

ками короля. Ті ж, хто стверджував, що головніший колір, обґрунтовували першість емоційного, індивідуального начала й були республіканцями. Як у творчості, так і в політиці останні митці найвищою цінністю проголошували індивідуальну свободу¹. Їхні картини дедалі більше відходили від реалістичного зображення дійсності й трансформувалися в експресію суб'єктивної свободи. Їх підтримка республіканського політичного устрою ґрунтувалася на тому, що саме в ньому вони вбачили вираження і гарантію особистої свободи. Один з найвідоміших мистецьких творів цієї епохи – полотно Е. Делакруа «Свобода на барикадах» (1830) – слугує ілюстрацією цієї тези. Важливим у цьому контексті є не лише його зміст (метафоричне зображення свободи у вигляді жінки, яка тримає республіканський триколор, простолюд, який штурмує барикаду, та повалений аристократ знизу картини), але й її форма: як і в інших картинах Е. Делакруа, кольори на цьому стають розмитими, а строгі закони перспективи і композиції, які були нормою для художників епохи класицизму, порушуються. Живопис дедалі більше відходить від репрезентації об'єктивної дійсності і перетворюється на нову – естетичну – дійсність, створену суб'єктивною уявою художника.

Однак протилежна до формування суб'єктивної свободи тенденція – намагання відновити монізм – конституювала відновлення синтезу політики і мистецтва на гіперболізованих засадах, властивих ідеології. Першість чуттєвого начала над раціональним, що характеризувала романтизм, призвела до того, що естетичні критерії політики стали переважати над раціональними. Як писав І. Берлін, «перед 1820-ми рр. сформувався світогляд, у якому стан розуму й мотив стали важливішими, ніж наслідок; задум – важливіший, ніж результат. Сердечна чистота, цілісність, відданість, порив – усі ці якості поширились спершу серед меншин, а згодом серед загалу»². Як і в епоху Відродження, в політиці романтизму запанував світогляд естетичного індивідуалізму, в якому естетичні критерії стають не менш важливими, а подекуди й важливішими, ніж моральні чи раціональні. Характеризуючи політичний естетизм, що запанував у романтизмі, вчений наводить різьочу відмінність в інтерпретації Вольтером («ера Розуму») та Т. Карлайлем (романтизм) постаті засновника ісламу – пророка Мухамеда. «Для Вольтера, – стверджував учений, – Мухамед був марновірним, жорстоким і фанатичним монстром, який безжально знищував будь-які форми розуму, цивілізацій та справедливості. Карлайл же у праці “Герої та героїчне в історії” характеризував його як “полум'яний згусток життя, вилитий з лона самої природи”. Мухамед для Карлайла був людиною неймовірної щирості й

¹ Romantic Art Style [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/romanticism.htm>.

² Berlin I. The Roots of Romanticism. – P. 175.

сили, а тому – достойним захоплення. Ідеали, з якими його порівнювали у XVIII ст., яке Карлайл називав “зів’ялим” та “вторинним”, для нього втратили будь-який зміст»¹.

Апелювання до емоцій за допомогою мистецтва та естетичне конструювання перетворилось на один з пріоритетних способів досягнення політичних цілей. Приклад цього феномену подає постать Наполеона, яким романтики захоплювались не стільки через ідеали, яким він слугував (якщо такі взагалі в нього були), а передусім тому, що він був героєм – естетичною особистістю. Наполеон, який сам це добре розумів, ретельно працював над своїм «героїчним іміджем», постаючи в образах непереможного полководця, могутнього імператора чи турботливого правителя (в усіх цих образах він зображений на полотнах Ж.-Л. Давида). У постаті Наполеона на першому місці – його індивідуальність, а політико-естетичні атрибути, зокрема коронація з рук папи Пія VII, втратили той сакральний зміст, яким подібні акти наділяли в епоху Середньовіччя, й були насамперед способом естетичного конструювання – «іміджем», висловлюючись мовою сучасних політтехнологій.

Думку про те, що мистецтво – це носій політичних ідей, за допомогою яких можна впливати на маси, засвоїли адепти політичних ідеологій, які виникають у цей період (лібералізм, націоналізм, монархізм тощо). Якщо раніше зв'язок політики і мистецтва здійснювався переважно опосередковано (у рамках ширшої матриці культури), то тепер утверджується їх безпосередня – ідеологічна – взаємодія. Як приклад розглянемо картину Ж.-О.-Д. Енгра «Обітниця Людовика XIII» (1824). Створена в епоху Реставрації після Французької революції, коли монархія втратила свою органічну легітимність та стала предметом ідеології, полотно Ж.-О.-Д. Енгра, крім зображення конкретної сцени (вручення Людовиком XIII Франції під заступництво Діви Марії), є носієм потужного ідеологічного смислу, який естетизує монархію. Сам художник був роялістом і за допомогою цієї картини він прагнув заповнити нестачу її легітимності в тогочасному французькому суспільстві. «Обітниця Людовика XIII» є яскравим прикладом ідеологічного зв'язку, в якому мистецький твір постає як засіб безпосереднього програмування свідомості політичними ідеями і чинник, за допомогою якого ідеологічний суб'єкт прагне впливати на хід політичних процесів.

Інший приклад ідеологічного зв'язку політики і мистецтва епохи романтизму подають опери Р. Вагнера. Затягтий німецький націоналіст Р. Вагнер не просто писав опери на теми німецьких міфів, а прагнув створити гіперестетизований образ «арійської» давнини. Це дозволяє розглядати його опери як носії «вторинної семіотичної системи», які стимулюють уяву глядача

¹ Berlin I. The Roots of Romanticism. – P. 13.

образами величі німецької нації. Буржуазія, що протистояла феодальній аристократії, прагнула створити спільноту нового типу – модерну націю, в межах якої могла б функціонувати індустріальна економіка. Оскільки такої спільноти в доіндустріальну епоху не існувало¹, її потрібно було спершу «уявити» як естетичний ідеал, здатний реконструювати суспільну єдність і подолати відчуження окремих «Я». Музика Р. Вагнера, насичена образами гіперестетизованого минулого, ідеально виконала цю роль.

Не лише мистецтво, як символічний носій політичної ідеології, стало безпосередньо та цілеспрямовано впливати на хід політичних процесів, але й суб'єкти політики (держава чи партія) почали використовувати мистецтво задля пропаганди власної ідеології. Це зумовило граничне спрощення мистецтва, його забарвлення в чорно-білі тональності, які здатні сприймати широкі маси людей, а також закодовування в нього політичних ідей задля уявної реконструкції суспільної єдності. У цьому контексті з інтерпретацією змін, які відбулись з європейською музикою після Французької революції, виступив німецький музикознавець Н. Харнонкурт. На його думку, великий переворот, здійснений Французькою революцією, полягав у тому, що вона створила нові принципи не лише музичної освіти, але й музичного життя загалом. Стосунки «майстер – учень» система замінила новою інституцією – Консерваторією, основну ідею якої можна охарактеризувати як «політично-музичне» виховання, адже було чітко усвідомлено, що через мистецтво можна впливати на людей. «Раніше музика хвилювала, – писав Н. Харнонкурт, – зараз тільки подобається. Спрощення музики до суто “прекрасного”, а потім до загальнозрозумілого сталося саме за часів Французької революції. Тоді вперше у масштабах великої держави спробували підпорядкувати музику певним політичним ідеям, тоді ж опрацювали для консерваторій навчальну програму, що була гранично уніфікованою»². Парадокс романтизму полягав у тому, що політика і мистецтво, розходячись і втрачаючи єдність на основі єдиної і спільної системи ідей (культурний спосіб зв'язку), одночасно почали безпосередньо впливати одне на одного в межах політичної ідеології.

Отже, зв'язок політики і мистецтва в епоху романтизму характеризувала втрата їхньої взаємної дифузії – естетичного виміру в політиці і політичного виміру в мистецтві, що йшло пліч-о-пліч з ідеологічним намаганням відновити їхню єдність на гіперболізованих засадах. Розрізнення цих тенденцій настало в наступну епоху – модерн, яку, з одного боку, характеризує остаточне розходження політики і мистецтва, що його конститує негативна

¹ А було безліч розрізнених міст, держав, князівств, які, з одного боку, характеризувала станова свідомість і відчуття вузької локальної належності, а з іншого – зв'язок з універсальною культурою – спершу вселенською християнською спільнотою на чолі з Папою Римським, а згодом – з космополітичною культурою Просвітництва.

² Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – С. 4.

свобода, а з іншого – їхній гіперболізований синтез, характерний для політичної ідеології. Протилежними практиками цих принципів поєднання політики і мистецтва стали демократія та тоталітаризм. Перша остаточно започатковує плюралізм, у якому діє норма «політика – окремо», «мистецтво – окремо», а в другому актуалізується новий – гіперболізований – вид монізму, у якому ці сфери не просто об'єднуються, а роблять це набагато тісніше, ніж будь-коли раніше.

2.7. Демократія і тоталітаризм як протилежні форми модерного співвідношення політики і мистецтва

Модерн – це історична епоха, яку зазвичай ототожнюють з поступом індустріалізації та світоглядними й культурними перетвореннями, які її супроводжують. Попри те, що окремі ознаки індустріальної цивілізації та спроби її рефлексії можна простежити ще наприкінці XVIII ст., кумулятивного ефекту ці зміни досягнули в першій половині ХХ ст. Партикуляризація й водночас уніфікація соціокультурного буття, формування масових демократій, поява модерністських течій у мистецтві, а також, мабуть, наймасштабніша в історії світоглядна криза, яку засвідчили тоталітарні режими та дві світові війни, – усе це характерні ознаки модерної епохи.

Масштабні перетворення, які супроводжували модерну епоху, загалом можна звести до двох основних тенденцій: партикуляризації та уніфікації. Суть першої тенденції – у фрагментації соціокультурного буття і втраті ним колишньої світоглядної цілісності. У політиці це втілювалось у плюралізмі сучасних демократій та громадянського суспільства (плюралізм партій, ідеологій, цінностей, концепцій суспільного розвитку тощо), а в мистецтві – в його авангардних течіях, які прийшли на зміну загальноприйнятими стандартами художньої творчості (мімезис). Цю тенденцію, однак, супроводжувала протилежна – нормування людської діяльності відповідно до об'єктивної системи правил. Життя в модерну епоху почало нагадувати ритм машини, ґрунтуючись на принципах регулярності, порядку, контролю тощо. Всебічна регламентація життя індивіда спонукала М. Фуко проголосити становлення нового – дискурсивного – виміру влади, за якого вона з атрибута людини – короля, царя чи імператора – перетворилась на атрибут системи. Дуалізм свободи та регламентації в модерну епоху ліг в основу не лише політики, втілюючись у громадянському суспільстві й державі, суб'єктивному й об'єктивному праві, але й мистецтва, у якому поряд із принципом суб'єктивного самовираження (експресіонізм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм тощо) з'явився паралельний принцип функціональності, сис-

темності, уніфікації (конструктивізм, хмарочоси, мінімалізм, архітектура Баухаусу тощо).

Між названими тенденціями, що лягли в основу політики і мистецтва, виникла складна рівновага. Особисту свободу (думок, дій, поглядів, висловлювань тощо) мусить супроводжувати система правил, без яких вона просто переросла б в анархію. Втім, ХХ ст. стало свідком явища, коли уніфікація вийшла далеко за межі цих потреб і перетворилась на новий різновид монізму. У тоталітарних режимах вона дійшла до заперечення свободи й нового об'єднання соціокультурного буття на основі єдиної системи ідей. Цією системою стала політична ідеологія, яку її носії перетворили на загальнообов'язковий світогляд, який стали цілеспрямовано насаджувати через політичні інститути. У тоталітарних режимах ідеологія стала сурогоматом світоглядного монізму домодерних епох.

Вищесказане дозволяє виокремити одразу дві форми зв'язку політики і мистецтва в модерну епоху – демократію і тоталітаризм. Ми розглядаємо ці форми як діаметрально протилежні відповіді на дві тенденції романтизму – індивідуалізацію, що втілилась у відході від соціокультурного монізму на користь плюралізму, і спробу відновити монізм у формі ідеології. Демократія і тоталітаризм стали не лише двома протилежними способами політичної організації суспільства, але й двома практиками співвідношення політики і мистецтва – позаестетичною політикою й позаполітичним мистецтвом (демократія) та гіперестетичною політикою й гіперполітизованим мистецтвом (тоталітаризм). Суверенна свобода особистості, як наріжний камінь демократії, втілилась і в мистецтві, яке ґрунтується на принципах суб'єктивного самовираження, креативності і творчої спонтанності. Своєю чергою, політичне відновлення монізму через всебічну регламентацію суспільного буття політичними інститутами знайшло відображення в тоталітарних режимах. Всепроникний владний дискурс тоталітаризму заторкнув також мистецтво, яке перетворив на засіб державної пропаганди. Розгляньмо, отже, зв'язок політики і мистецтва у цих двох протилежних контекстах, починаючи з демократії.

Утвердження негативного виміру свободи, як первинного, втілилось передусім у модерній демократії. Не буде перебільшенням теза, що свобода індивіда, втілена в його конституційних правах, становить її основну цінність. На наш погляд, негативна свобода в демократичних режимах містить два основні виміри – суб'єктивний та нормативно-інституційний. Суб'єктивний вимір свободи можна визначити як відсутність обмежень індивідуальної дії, висловлювання чи будь-якої іншої форми самовираження, яку здійснює автономна особа, керуючись при цьому лише власною волею, цінностями та інтересом. Її фундаментальна компонента – особистий світогляд, який полягає в самостійному пошуку людиною відповідей на фундаментальні

світоглядні запитання, такі як «хто я?», «що я повинен робити?», «у чому сенс світобудови та мого життя в ній?» тощо. Монізм дає загальноприйняті (культурний монізм домодерних епох) чи загальнообов'язкові (ідеологічний монізм тоталітарних режимів) відповіді на ці запитання. Натомість негативна свобода, як наріжна цінність демократії, передбачає смислову нейтральність об'єктивного буття та суб'єктивізацію світогляду, за якої смисл лише «мій», а не загальний. У філософії екзистенціалізму, що стала відгуком на духовну еволюцію модерну, свободу тлумачать як абсолютну категорію буття. «Людина приречена бути вільною», – казав Ж.-П. Сартр. Свобода, на думку філософа, передує смислу (втіленням цього принципу є фундаментальна максима екзистенціалізму «екзистенція йде перед есенцією») й розгортається в «життєвому проекті» індивіда, який він зобов'язаний створити, усвідомлюючи відповідальність за себе та інших.

Окрім суб'єктивного, свобода має ще й нормативно-інституційний вимір. На нероздільність цих вимірів ще у XVII ст. вказав Т. Гоббс, який стверджував, що без нормативно-інституційного врегулювання свобода перетворюється на анархію та «війну всіх проти всіх». У цьому вимірі свобода перекладається на мову формалізованих прав та обов'язків, забезпечених державною владою. Свобода – це не будь-яка дія, а лише дія в межах права, яке пристосовує одна до одної множину індивідуальних свобод. Які наслідки негативна свобода породила для політики і мистецтва?

На думку українського філософа Т. Возняка, цей вимір свободи є вододілом, що радикально розмежує сфери етичного й естетичного. «Філософською банальністю, – пише Т. Возняк, – є проблема сепаратності, а отже, конфліктності етичного та естетичного первнів»¹. Свобода, що їх розмежує, це, однак, не «філістерська свобода у нічних капцях чи фригійському вже зацукрованому каптурі, а жахлива свобода, що межує зі сваволею. Можливо, це справді жахлива свобода/деспотія Робесп'єра чи свобода/аморальність де Сада. Багато абсолютно а-моральних, чи для більшого наголошування поза-моральних речей – красиві. Красиві абсолютно нелюдською жахливою красою. “Кожен-бо ангел – жахливий”, – писав Райнер Марія Рільке»². Естетика, на думку Т. Возняка, пов'язана з індивідуальною творчістю, яка не знає рамок і обмежень. Це – суто свавільний, суб'єктивний вимір свободи, у якому не існує жодних норм і правил, що обмежують «Я». Своєю чергою, у суспільстві діють принципи етики, які сковують свободу нормами і правилами, зумовленими фактом, що, крім «Я», існує ще й інший. «Етичне, – пише Т. Возняк, – можливе тільки тоді,

¹ Возняк Т. «Кожен-бо ангел – жахливий», або Естетика contra етика [Електронний ресурс] / Т. Возняк. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/estetyka.htm>.

² Там же.

коли є принаймні двоє. Етичним можна бути тільки щодо когось іншого. Не можна уявити собі етичного соліпсиста. Натомість, соліпсуючого естета уявити дуже природно. Зрештою, всі естети тяжіють, якщо не до соліпсизму, то до його ерзац-форм – індивідуалізму, егоїзму»¹.

Колізія між естетичним та етичним вимірами свободи виникає тоді, коли естет вривається на територію суспільного/етичного й трактує його як матеріал для втілення своїх суто свавільних, творчих задумів. При цьому «якщо, окрім суб'єктивного естетичного концепту, він опановує ще й суспільними збалансованими механізмами, якими є “держава”, “влада”, “народ”, “партія” тощо, то він отримує змогу суспільної реалізації свого суб'єктивного, часто свавільного естетичного концепту. Часто зорієнтовані на етику чи її похідні (як-от владу, ієрархію) суспільні механізми (держава, влада) дозволяють йому втілити свій абсолютно позаетичний естетичний концепт, зовсім не оглядаючись на суспільство. І тоді держава та ієрархія стають наче мультиплікаторами його естетичних проєктів»². У цьому контексті Т. Возняк провів паралель між терактом 11 вересня 2001 року, який американський учений Р. Шехнер назвав «найбільшим мистецьким перформансом за всю історію», і тоталітарними режимами ХХ ст. Обидва явища є свідченням однакового – естетичного – підходу до суспільства, який відкидає етику і трактує його як матеріал для творчості.

Входження у сферу суспільного – це насамперед входження у сферу етичного: свобода суб'єкта обмежена відповідальністю за іншого. Ця відповідальність особливо стосується держави, яка є єдиним інститутом, що має право на легітимне застосування насильства. Потрібно, отже, щоб воно здійснювалось у суворій відповідності з правом і лише заради загальної користі і аж ніяк не заради суб'єктивних і свавільних цілей. Естетика, що впливає з «негативної свободи», – це суб'єктивна свобода творчості, яку не сковують жодні правила чи умовності. За словами французького художника-авангардиста М. Вламінка, «те, що я зміг би створити в суспільстві, лише кинувши гранату; те, що інакше привело б мене на ешафот, я намагався реалізувати в мистецтві. Так я задовольняв своє прагнення знищувати, не підкорятися, творити новий світ, живий і звільнений»³. При цьому якщо мистецтво – це втілення суб'єктивного і свавільного (аж до епатажу) естетичного концепту, то й сприймати його потрібно тільки як «мистецтво», тобто відокремлено від суспільного й етичного. Функція нормування суспільного порядку, яка є прерогативою політики, має бути елімінована з мистецтва. Таке мистецтво

¹ Возняк Т. «Кожен-бо ангел – жахливий», або Естетика contra етика.

² Там же.

³ Цит. за: Куликова І. Філософія и искусство модернизма / І. Куликова. – М. : Политиздат, 1980. – С. 24.

– аполітичне. Отже, негативна свобода постулює радикальне розмежування політичної і мистецької сфер. Суспільство – це не матеріал для творчості, а творчість повинна бути аполітичною. Розглянемо тепер цю тезу в епоху модерного плюралізму докладніше, починаючи з основних рис модерної демократії.

На початку ми виокремили дві головні тенденції модерної епохи – плюралізацію та уніфікацію. Ці тенденції корелюють зі суб'єктивним та нормативно-інституційним вимірами свободи і в політичному плані лягли в основу дуалізму громадянського суспільства та демократичної держави, як відокремлених, але взаємопов'язаних між собою сфер.

Тенденція модерної епохи, яка впливає з індустріалізації, – формування суспільства як складної системи, що повинна безперерійно функціонувати. Порівняно з доіндустріальним (аграрним) суспільством, в індустріальному суспільстві влада «вислизає» з рук правителя і стає атрибутом усієї системи суспільних відносин. За М. Фуко, вона зосереджується передусім у «точках нормалізації» – школах, інтернатах, тюрмах, психлікарнях тощо. Її головне завдання – продукувати «нормальних» індивідів, здатних забезпечити функціонування суспільства як єдиної системи¹.

У модерному суспільстві діє принцип правової рівності, а також єдині, унормовані стандарти мови і культури. Таке суспільство – протилежність, з одного боку, феодального розшарування соціальних «верхів» та «низів», освяченого релігією і традиціями, а з іншого – культурно-лінгвістичної різноманітності доіндустріальної епохи. «Формальні правила життя в суспільстві, – стверджує Е. Геллнер, – вимагають, щоб люди мали однакову культуру. Потік вільної від контексту інформації – це елемент, який необхідний для функціонування суспільства в усіх його аспектах. Інформаційна мережа має стандартні входи та виходи, що допускають підключення будь-яких користувачів, а не тільки тих, що володіють певним статусом»².

За аналогією з виробничим процесом, у якому кожна операція однаково необхідна для одержання кінцевого продукту, усі суспільні елементи (ідеться, звісно, про ті елементи, які Е. Дюркгейм назвав «нормальними») однаково необхідні для підтримки життєдіяльності суспільства. Тому жоден індивід чи група більше не може претендувати на владу, привілеї чи пріоритет у розподілі ресурсів лише на підставі свого походження або соціального статусу. У боротьбі проти феодальної аристократії пліч-о-пліч з

¹ Концепція Фуко корелює з концепцією Е. Дюркгейма, який розрізняв «нормальні» і «патологічні» соціальні стани. «Нормальні» підтримують життєдіяльність суспільства, а «патологічні» її порушують. Мета влади – підтримка «нормальних» і виправлення «патологічних» соціальних станів.

² Геллнер Э. Прешествие национализма. Мифы нации и класса [Электронный ресурс] / Э. Геллнер. – Режим доступа : <http://litopys.org.ua/gellner/puti.htm>.

модернізацією відбулось конституювання демократичної системи правління з її основоположним принципом правової рівності. Паралельно розширилась сфера політичних прав, яка врешті-решт охопила майже все доросле населення. Індустріалізація та урбанізація зумовили формування масового, анонімного суспільства. Іспанський мислитель Х. Ортега-і-Гассет назвав це явище «бунтом мас» й охарактеризував його так: «по-перше, сьогодні маси користаються у великій мірі тим самим життєвим репертуаром, що раніше здавався призначеним виключно для меншин; по-друге, рівночасно маси перестали коритися меншинам: вони їх не слухають, не йдуть за ними, не поважають їх, а натомість відсувають їх набік і самі займають їх місце»¹.

Трактуння суспільства як системи відносин, формування в ньому безособових, формалізованих інститутів, покликаних забезпечити ефективність функціонування на всіх рівнях суспільної організації, не залишало місця для влади в колишньому розумінні «сили»². За словами А. де Сен-Сімона, у «старому суспільстві керували люди, а в новому керуватимуть наукові принципи»³. Аналогічну думку висловив П.-Ж. Прудон, який передбачав настання епохи, коли політику замінить «безособова сукупність наукових істин»⁴. Замість «влади-сили», «влади-статусу» чи «влади-володіння» постав новий вид влади – «влада-функція». Така влада – більше не статус і не привілей. Її носії – «*pares inter pares*» (рівний серед рівних), а сама вона ототожнюється з менеджментом й зосереджується в руках професійної бюрократії.

Найґрунтовніший аналіз модерної бюрократії належить М. Веберу, автору теорії «раціональної бюрократії». За М. Вебером, бюрократизація – невід'ємний елемент індустріалізації. «Бюрократична адміністрація, – писав учений, – з формально-технічного погляду є найбільш раціональним типом. Вона абсолютно незамінна для потреб масової адміністрації. Вибір пролягає лише між бюрократією і дилетантизмом в управлінні»⁵. До ключових ознак раціональної бюрократії М. Вебер відносив чітку спеціалізацію праці, формалізовані правила, що зводять управління до однорідного, технологічного процесу, а також формальну знеособленість.

Трактуння суспільства як системи відносин, формування в ньому безособових, формалізованих інститутів, покликаних забезпечити ефективність його функціонування на всіх рівнях суспільної організації, не залишало міс-

¹ Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас [Електронний ресурс] / Х. Ортега-і-Гассет. – Режим доступу : http://www.ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__masa__ua.htm#1.

² Англійською мовою поняття «влада» і «сила» спільно перекладаються як «power».

³ Цит. за: Wolin S. Politics and Vision / S. Wolin. – Princeton : Princeton University Press, 2004. – P. 282.

⁴ Ibid. – P. 323.

⁵ Weber M. The Theory of Social and Economic Organization / M. Weber. – New York : Oxford University Press, 1947. – P. 337.

ця для колишньої політичної метафізики. Редукція держави до сукупності інститутів, які радше «служать» суспільству, аніж «владарюють» над ним у колишньому сенсі, позбавила її метафізичного смислу, яким її наділяли в домодерні епохи. Залишилось позаду трактування держави як втілення найвищого морального блага (Античність), творіння Бога (Середньовіччя), сублімації краси (Ренесанс) чи Розуму (Просвітництво). Натомість основним предметом інтелектуальних захоплень індустріальної епохи стало суспільство, розуміння якого стало емпіричним і конкретним. «Я передбачаю прихід суспільства, – писав П.-Ж. Прудон, – яке *sui generis* конституують плинні соціальні відносини й економічна солідарність усіх індивідів – чи то нації, чи то локальної спільноти, чи то корпорації»¹.

Найрадикальніші політичні мислителі навіть передбачали зникнення політики та її заміну безособовою адміністрацією «речей». «XIX ст. – пише американський вчений Ш. Волін – було одностайним у своїй відразі до політики. Утопічні соціалісти елімінували її зі своїх ідеальних спільнот. Маркс передбачав відмирання держави, а, за висловом Дюркгейма, “політичні питання втратили свій інтерес” і турбують лише невелику частину суспільства»².

Поряд із формалізацією, раціоналізацією та знеособленням модерної політики, її локалізацією в інститутах державної влади, які виконують функції суспільного менеджменту, в модерну епоху постало громадянське суспільство, яке А. Карась визначає як «міру здійснення свободи людини в соціальній, економічній та політичній сферах»³. Якщо окреслена в попередніх абзацах нормалізація і формалізація політичного життя втілює в політичному житті тенденцію уніфікації, то формування громадянського суспільства, своєю чергою, уособлює протилежну тенденцію плюралізації. Ключова ознака громадянського суспільства – плюралізм інтересів, поглядів, думок та цінностей, зумовлений свободою у множині її суб'єктивних проявів. Роль держави щодо громадянського суспільства можна коротко звести до двох основних завдань: 1) забезпечення реалізації свободи індивідів та суспільних груп у ліберальному, соціально-економічному та культурному вимірах; 2) здійснення законних інтересів індивідів та суспільних груп через інститути державної влади.

Усе вищесказане дозволяє констатувати, що із статичної суспільної «форми» політична сфера в модерну епоху трансформувалась у динамічну

¹ Proudhon P.-J. The Philosophy of Progress [Electronic resource] / P.-J. Proudhon. – Mode of access : http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/proudhon/philprog.pdf.

² Wolin S. Politics and Vision. – P. 324.

³ Карась А. Філософія громадянського суспільства в класичних теоріях і некласичних інтерпретаціях / А. Карась. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – С. 9.

«форму форм» – синергетичну сферу реалізації інтересів громадянського суспільства. Смысловий монізм, який раніше зумовлював її розуміння і конституювання як замкненої, ієрархічної, холистичної суспільної структури (суспільної «піраміди», «скульптури» чи «храму»), поступився місцем плюралізму мозаїчного, рухливого і нестабільного соціального світу. «Чи існує ключ до історії? – запитував К. Поппер – Чи має історія якийсь зміст? На це питання я відповідаю: історія не має змісту»¹. Завдання демократії, за К. Поппером, полягає не в тому, щоб конституювати в суспільстві який-небудь зміст, а лише в тому, щоб втримати можливість будь-яких змістів та поворотів долі у синергетичному, нестабільному суспільстві. У цьому – відкритість як її засаднича ознака.

Аналогічні тенденції плюралізації й уніфікації, які покликали до життя модерну демократичну державу і плюралістичне громадянське суспільство, втілились і в мистецтві епохи модерну – модернізмі: пліч-о-пліч з політичними революціями, які замінили станове, ієрархічне суспільство на суспільство правової рівності і демократичного плюралізму, настали зміни в мистецтві, яке остаточно перейшло від ієрархії жанрів та об'єктивних естетичних ідеалів до радикальної рівності і плюралізму на основі індивідуальної свободи.

Модернізм без перебільшення можна назвати найбільшою революцією в мистецтві. В її підсумку з'явилися не лише докорінно нові способи естетичної рефлексії дійсності – саме поняття мистецтва зазнало всебічного та радикального переосмислення. На думку американського вченого Г. Ріда, навіть таке поняття, як «революція» не в змозі адекватно передати те, що відбулося: «революція – це переворот, зміщення “зверху вниз”, – пише Г. Рід. – Модернізм – це щось більше, ніж революція. Це – деволуція: зрив, розлам, тотальне заперечення»².

У попередньому підрозділі ми охарактеризували переорієнтацію мистецтва з об'єктивного наслідування на суб'єктивну уяву в добу романтизму. Модернізм, своєю чергою, пішов ще далі. У прагненні досягнути максимальної творчої свободи мистецтво у цей період остаточно порвало з принципом відображення дійсності й перетворилось на засіб вираження чистої суб'єктивності митця, який уже не відтворює дійсності, а творить нову дійсність – естетичну в найповнішому значенні цього слова. «Художник осліп для зовнішнього світу і повернув свій зір всередину, в бік внутрішніх суб'єктивних пейзажів», – писав Х. Ортега-і-Гассет³. Подібну думку висловив й художник-абстракціоніст В. Кандинський. «Художник, що не бачить своєї

¹ Поппер К. Открытое общество и его враги / К. Поппер. – М. : Феникс, 1992. – С. 331.

² Цит. за: Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930 / M. Bradbury, J. MaFarlane ed. – London : Penguin Books, 1991. – P. 20.

³ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>.

мети у наслідуванні явищ природи, – стверджував В. Кандінський, – є творцем у найповнішому значенні цього слова, що прагне і повинен виразити свій внутрішній світ»¹. Кульмінацією такого трактування мистецтва стала творчість супрематистів і, зокрема, їх центральної фігури – К. Малевича. За словами І. Куликової, «супрематисти оголосили своїм завданням зображення “чистого відчуття”, яке поривало – заради збереження своєї чистоти – з будь-якою референцією до зовнішнього світу, оперуючи винятково плоскими поверхневими фігурами»². Відхід мистецтва від репрезентації дійсності та його перетворення на сферу вияву суб'єктивної свободи митця відкрили колосальні можливості перед митцями й зумовили відчуття, що мистецтво стоїть на порозі нової епохи. Так, за словами французького художника А. Дерена, одного з основоположників авангардного стилю фовізму, «реалізм в живописі закінчився – живопис тільки починається»³.

Модернізм неможливо визначити як форму чи стиль. Натомість заперечення усталених канонів та формальних принципів художньої творчості становить його основу. «Умовою стилю, – пишуть М. Бредбері та Дж. МакФерлан, – є апріорна відсутність будь-якого стилю, і кожен твір – це чиста раз-і-назавжди-дана творчість (once-and-for-allcreation), в основу якої покладена не стільки її референційна, скільки самодостатня складова – порядок і ритм, що існують винятково в собі і для себе»⁴. На відміну від мистецтва минулих епох, в основі якого лежала єдність стилю, зумовлена світоглядним монізмом, мистецтво модернізму настільки різноманітне, що про стильову єдність не доводиться говорити навіть з погляду різних періодів творчості одного автора, не кажучи вже про епоху загалом. Художні напрями, які відносять до модернізму, – імажизм, футуризм, фовізм, сюрреалізм, дадаїзм, експресіонізм, кубізм, абстрактне мистецтво тощо – характеризують радше схожість світогляду окремих митців, ніж стильову єдність. Поняття стилю як сукупності формальних ознак і правил художньої творчості, в руслі якого розвивалося мистецтво попередніх епох, кидає виклик самій суті модернізму як «раз-і-назавжди-творчості».

Його формування пов'язане передусім із крахом соціокультурного монізму та «обезсмысленням» буття. М. Бредбері та Дж. МакФерлан пишуть, що модернізм – це мистецька відповідь на «сценарій хаосу нашого часу, на принцип невизначеності Гайзенберга, на руйнування цивілізації і розуму під час Першої світової війни, на ре-інтерпретацію світу Марксом, Фрейдом і Дарвіном, на постійне прискорення темпу життя та екзистенційне пережи-

¹ Цит. за: Куликова І. Философия и искусство модернизма. – С. 127.

² Там же. – С. 135.

³ Там же. – С. 25.

⁴ Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930. – P. 28.

вання безглуздя й абсурду»¹. «Уривками з минулого і теперішнього», «клаптями з книжок і газет» називав своїх персонажів драматург А. Стріндберг, підкреслюючи, що вони «живуть в сучасну епоху, коли усе є плінним»². Філософськими основами модернізму став екзистенціалізм, який наголошує на абсурдності світу й безсенсовості людського життя в ньому, феноменологія, яка наголошує на тому, що феномени мають психічну, а не субстанційну природу, й актуалізуються в кожній свідомості по-різному³, та «філософія життя» і фрейдизм з їх вченням про підсвідомість як вмістилище енергії творчості та людського життя.

Модерне мистецтво, однак, не обмежується лише експресією суб'єктивної свободи. Тенденцією, протилежною до плюралізації, стала уніфікація, яку також естетично відобразило мистецтво цієї епохи. Типовим її прикладом в архітектурі стали хмарочоси, які ґрунтуються на принципах функціональності, системності, простоти і примату практичних цілей перед естетичними. Ле Корбюзьє, один з найвідоміших архітекторів модернізму, трактував будівлю як «машину для життя». Це визначення, очевидно, відображає тенденцію раціоналізації, систематизації та функціональності, що втілилась не лише в політиці, але й мистецтві цієї епохи.

Узагальнюючи ці тенденції в політиці і мистецтві модерної епохи, можемо зробити такий висновок: у межах модерної свободи остаточно настала втрата зв'язку між ними. Політика оформилась як «нічний сторож» свободи в суспільстві й технологічний процес реалізації інтересів громадянського суспільства через демократичні інститути. Таке її розуміння прийшло на зміну колишньому її трактуванню як чинника привнесення в суспільство вищих метафізичних смислів (тілесності, храмовості, краси, розуму тощо). Поруч із втратою метафізичного обґрунтування вона позбулась й естетичного виміру, адже громадянське суспільство апріорі позаестетичне. Його сутнісна ознака – відкритість, динамізм та різномірність, що унеможлиблює трактування суспільства як холистичної, статичної «форми». Аналогічні трансформації відбулися і в мистецтві, яке порвало з мімізисом та перетворилось на сферу вираження суб'єктивної свободи. У такий спосіб воно позбулось зв'язку з колективними істинами, які при цьому конституювали суспільство як політичну «форму», і втратило функцію нормування суспільного порядку. Ставши різномірним та плюралістичним, воно водночас утвердилось як аполітичне «мистецтво для мистецтва». Політику, яка пе-

¹ Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930. – P. 46.

² Strindberg J.-A. Miss Julie [Electronic resource] / J.-A. Strindberg. – Mode of access : <http://www.emporia.edu/~bartruff/docs/Miss%20Julie.pdf>.

³ Уявлення про суб'єктивну свідомість як єдину достовірну реальність втілилися в художньому прийомі «потoku свідомості» – одному з ключових естетичних та літературних прийомів модернізму.

рестала бути естетичною «формою» суспільства, і мистецтво, що втратило символічний зв'язок з політикою, споріднюють хіба принципи динамізму й відсутності сталих рамок.

Важливо наголосити, що в межах демократичного плюралізму політика й мистецтво, що ґрунтуються на різних світоглядних принципах, перестали бути несумісними між собою. Демократична політика залишила за собою право заборони хіба відверто деструктивного мистецтва (такого, скажімо, як пропаганда насильства чи порнографії). При цьому в умовах плюралізму може існувати навіть те мистецтво, яке перебуває в опозиції до чинної влади й навіть політичного порядку як такого.

Єдність плюралістичних політики й мистецтва, однак, зберігається *quibus e contrario* («з погляду протилежного»). Антитезою демократії у ХХ ст. стали тоталітарні режими, у яких синтез політики й мистецтва обумовила політична ідеологія. Трагування мистецтва модернізму не просто як мистецтва, а як символу демократії призвело до його офіційної заборони в СРСР та Третьому Рейху. Аж до розпаду СРСР модерністський андерґраунд був невід'ємною частиною дисидентського руху.

Тоталітаризм – це протилежність демократії і таке ж породження модерної епохи, як і демократичний плюралізм. Його витoki варто шукати в тенденції романтизму, яка стала антитезою до утвердження негативної свободи і людської суб'єктивності, – прагненні відновити світоглядний монізм й подолати відчуженість «Я» і «не-Я». Тоталітаризм – це феномен, у якому політична ідеологія (сурогат світоглядного монізму, що обґрунтовує політичний інтерес суб'єкта) з'єдналась із всебічною регламентацією життя індивіда модерними інститутами. У такий спосіб постала система гноблення і деспотії, якій могли б позаздрити навіть обожнені своїми підданими правителі стародавніх східних цивілізацій.

Думку про те, що плюралізацію та механічну організацію життя в індустріальному суспільстві має супроводжувати якась смислова система, покликана подолати відчуження індивідів і знову об'єднати їх в єдине ціле, по-різному висловлювали майже всі політичні мислителі епохи модерну. «Коли індустріалізація набрала обертів й очевидною стала неможливість повернутись до життя в маленьких комунах, – пише Ш. Волін, – люди вперто не бажали відмовлятися від ідеї спільноти. Натомість вони перенесли її цінності на холодні, розгалужені структури гігантських організацій»¹.

Як принцип політичної організації, індустріальна епоха наново відкрила для себе релігію – теоретиків індустріалізму захоплювало поєднання влади, організації та духовності, яким володіла церква в Середньовіччі. Релігію, проте, вони тлумачили в новому – політичному – сенсі. «Інші захищали

¹ Wolin S. Politics and Vision. – P. 327.

релігію людини; я ж захищаю релігію суспільства, – писав ультраконсерватор Л. де Бональд. – У майбутньому релігію розглядатимуть з широкого погляду, а саме – стосовно суспільства загалом, чії закони вона регулюватиме, обґрунтовуючи владу і мотивуючи підкорення»¹.

Політичні ідеології, які сформувались протягом ХІХ–ХХ ст., і справді мають багато спільного з релігією. На них вказав, зокрема, Б. Рассел, порівнюючи марксизм із християнством: «Яхве – діалектичний матеріалізм; Месія – Маркс; вибраний народ – пролетаріат; церква – комуністична партія; друге пришествя – революція; пекло – кара для капіталістів; тисячолітнє царство Христа – комуністичне суспільство»². «Подібний словник, – дещо іронічно зазначає філософ, – міг бути складений і для нацистів, проте їх концепції носять радше старозавітній і менш християнський характер, а месія нацистів нагадує не стільки Христа, скільки Маккавеїв»³.

Як і релігія, ідеологія має властивість проникати в усі сфери життя, контролювати думки і почуття, породжувати власну систему цінностей та давати відповіді на всі питання світобудови. Ось, на наш погляд, основні її ознаки:

1. *Смисловий монізм*. Усі сфери буття та його рефлексії (політика, мистецтво, історія, наука, етика, філософія тощо) ідеологія зводить в єдине ціле, об'єднане єдиним принципом.
2. *Закритість*. На відміну від демократії, нормою якої є співіснування різнорідних соціокультурних елементів, ідеологія – це закрита система, яка або інкорпорує в себе, або проголошує чужим, ворожим, єретичним.
3. *Колективізм*. Ідеологія – протилежність індивідуалізму. Вона об'єднує людей в єдине «ми» – націю чи клас, протиставляючи його антагоністичному «вони».
4. *Революція*. Це – центральна смислова точка історії, яка відділяє стару еру від нової і з якої починається будівництво нового суспільства.
5. *Утопія*. У цьому сенсі утопія – це ідеалізоване майбутнє, яке потрібно досягнути через боротьбу із зовнішніми та внутрішніми ворогами⁴.
6. *Боротьба*. Суспільство мобілізується лише в боротьбі з ворогом. Якщо реальних ворогів немає, їх потрібно вигадати.
7. *Вожді, герої, еліта*. Складовою частиною ідеології, як і релігії, виступає культ видатних особистостей – вождів, пророків, святих та мучеників.

¹ Цит. за: Wolin S. Politics and Vision. – P. 327.

² Рассел Б. Історія західної філософії. – С. 313.

³ Там же.

⁴ Утопію як складову частину ідеології потрібно відрізнити від утопії як естетичної форми рефлексії політики. Утопії Ренесансу не мали на меті обґрунтувати революційну боротьбу народних мас.

Крім того, її невід'ємною частиною є еліта як авангард революційної боротьби, що є прикладом для решти населення. Як правило, це партія й наближені до неї військово-патріотичні організації.

8. *Ритуал*. У повсякденному житті ідеологія втілюється в ритуалах (масових святах, тріумфальних маршах, ритуальних вітаннях, промовах, партійних зборах, вшануванні героїв тощо). Їх мета – постійно підтримувати тонус напруги в суспільстві й контролювати свідомість мас.
9. *Пропаганда*. Простір свого буття ідеологія маркує символами-метасимволами, які артикують ідеологічний суспільний порядок та програмують суспільну свідомість.

У ХХ ст. ідеологізація відбувалась з двох основних позицій. Ідеологізація «справа» зумовила формування ідеології націоналізму та його крайньої форми – націонал-соціалізму. Ідеологізація «зліва», своєю чергою, постала довкола вчення К. Маркса та робітничого руху. Марксизм сформувався як цілісне вчення, чий метафізичні основи (діалектичний матеріалізм) лягли в основу філософії історії (історичний матеріалізм), яка обґрунтовує становище пролетаріату та його майбутню есхатологію – комуністичне суспільство.

Між свободою та ідеологією в модерний період виникли складні відносини. Їх співвідношення полягає в тому, що ідеологія в стосунку до свободи обґрунтовує її і навіть виступає її передумовою, однак взята сама собою і доведена до абсолютизації, вона заперечує свободу і породжує терор і депотію. Так, демократичні республіки формувалися пліч-о-пліч з утворенням сучасних націй. Демократичний націоналізм не лише не суперечить свободі індивіда та ідеї громадянських прав, а й виступає їх важливою передумовою. «Ідея нації, – ствержує Ю. Габермас, – припускає, що демос громадян держави мусить корінитися в етосі співвітчизників, аби він міг стабілізуватися як політична одиниця вільних і рівних носіїв прав. “Бліда”, семінарська думка про конституційний патріотизм не здатна замінити “здорову національну свідомість”. Відтак звернення до нації, до ми-свідомості, що міститься у ній і здатна пов'язувати емоційно, обійти неможливо»¹. Саме в нації громадянське суспільство перетворюється на політичну спільноту, у якій може бути реалізована демократична політика. Свобода індивіда також тісно пов'язана з лівою ідеєю. Робітничий рух з його вимогами рівності і справедливості подолав соціальні протиріччя, які впливали суто з ліберального розуміння свободи, та доповнив її ліберальний вимір соціально-економічним. Ідея солідарності і думка про те, що, окрім ліберальних прав (на життя, свободу та власність), індивід ще й повинен володіти соціально-економічними засобами забезпечення гідного життя, стала важливим доповненням свободи як

¹ Габермас Ю. Залучення іншого. Студії з політичної теорії / Ю. Габермас. – Львів : Астролябія, 2005. – С. 190.

наріжного каменя демократичних систем. А марксизм, який К. Каутський та Е. Бернштейн позбавили політичного радикалізму й перевели з революційної площини в еволюційну, став світоглядною основою європейських соціал-демократій аж донині. Утім, ідеологічна нейтральність, яку проголошують конституції більшості демократичних держав, зокрема Конституція України (ст. 15), є ключовою вимогою до політичних інститутів, наділених політичною владою. Призначення демократичної держави у громадянському суспільстві полягає передусім у створенні умов та можливостей (насамперед правових) для реалізації громадянами своєї свободи, а не нав'язуванні їм жодного загальнообов'язкового світогляду чи системи цінностей. Коли ж державні інститути й ідеологія зливаються до купи, свобода нівелюється, а держава набуває тоталітарного характеру. Це відбувається тоді, коли політичний суб'єкт – носій ідеології – відкидає засадничий етичний принцип автономії іншого й ставить собі за мету всебічне перетворення суспільного буття на ідеологічних засадах. Саме це відбулось у Третньому Рейху та СРСР (особливо в 1930–1950-ті).

Якщо свобода розмежує політику і мистецтво, то ідеологія, навпаки, відновлює їх єдність. При цьому, як ми вже не раз наголошували, ідеологічний синтез політики і мистецтва є гіперболізованим: вони перебирають взаємні функції й детермінують одне одного безпосередньо. Політика відкидає етику й натомість розглядає суспільство як матеріал для «творчості». Суб'єктивний ідеологічно-естетичний концепт – «комуністичне суспільство», «тисячолітній Рейх» тощо – дозволяє обґрунтувати свавільне, «творче» втручання політики у сферу етичного. При цьому етику, як спосіб легітимації ідеологічної політики, замінює естетика, яка піддається штучному конструюванню заради досягнення політичних цілей. «Енергія, натиск і почуття, – писав Е. Геллнер, розглядаючи естетику нацизму, – добрі не тому, що вони невіддільні від “прекрасної” народної культури, а й з тієї причини, що вони є двигуном змагання, яке сприяє виживанню найсильніших, відкриваючи тим самим дорогу до справжньої краси. Які потворні ці міські торгаші з їх в'ялим тілом і бігаючими очима, – і які прекрасні хлібороби! Які огидні мислителі і красиві воїни!»¹.

Гіперестетичний характер тоталітарної політики, на наш погляд, дозволяє обґрунтувати концепція «символу» й «алегорії» В. Беньяміна. У праці «Походження німецької барокової драми» філософ трактував символ як репрезентацію глибокої внутрішньої єдності між матеріальним (естетичним об'єктом) та трансцендентним (ідеєю, яку він репрезентує). Алегорія ж, на його думку, провадить до абстрактного поняття – «маски» колишньої ідеї. Алегорія – це немов вторинний символічний світ, який за нагромадженням

¹ Геллнер Э. Пришествие национализма. Мифы нации и класса.

естетичних засобів приховує пустоту ідеї, яку репрезентує. Пишучи про бароко, В. Беньямін розглядав його екстатичну експресивність як певну естетичну «гіперреальність», яка маскувала інтереси Церкви, що втратила єдність унаслідок Реформації і чий позиції в суспільстві похитнулися. Виходячи з концепції В. Беньяміна, «алегоричною» можемо назвати й тоталітарну політику. Нагромодженням естетичних засобів – масовими святами і парадми, факельними маршами, спаленням книг, освяченням прапорів, спорудженням новітніх храмів, ораторськими промовами, сценічними діями, спорудженням пам'ятників вождям, гігантськими спорудами тощо – вона намагалась приховати свою ідейну «пустоту», а саме факт, що «ідея» – оманлива, її втілення супроводжують масові злочини, а за обіцянками майбутнього раю насправді стоять владні амбіції моральних потвор. Коли віра в обіцяну утопію ставала дедалі ефемернішою, тоталітарна політика вдалась до двох засобів – естетики і терору. Перший маскував реальний стан справ естетичними «алегоріями» («Життя стало краще, життя стало веселіше!»), а до другого вдавалися тоді, коли не спрацьовував перший.

Синтез політики і мистецтва в тоталітарних режимах при цьому був взаємний. Як й ідеологічна політика, що переймає в мистецтва функцію творчості та переносить її в суспільство, ідеологічне мистецтво переймає в політики роль нормування суспільного порядку, яку переносить у художню сферу. Твори тоталітарного мистецтва мають бути не просто «красивими», а насамперед виконувати функцію пропаганди політичної ідеології й естетичного перетворення «суспільної матерії» заради досягнення політичних цілей.

Ідеологія, як ми вже наголосили, має багато ознак монізму домодерних епох. Щоправда, монізм минулих епох, на відміну від ідеологічного монізму ХХ ст., був органічним принципом колективного світогляду. Політична і культурна тотальність виступала немовби продовженням світогляду індивіда й тому не породжувала колізії між його свободою і політичною та соціокультурною організацією. Навіть деспотичну державу й таку ж деспотичну релігію у стародавніх східних цивілізаціях індивід сприймав як належне, адже просто не уявляв собі інших форм політичної організації суспільства. Натомість у тоталітарних режимах монізм набув штучного, нав'язаного та силового характеру, а тому неодмінно суперечив особистій свободі. Історія свідчить, що відносини між тоталітарними режимами та творчою особистістю у ХХ ст. завжди набували трагічного характеру, який засвідчила трагедія німецьких та радянських модерністів, зокрема українського «розстріляного відродження». Багато митців та літераторів у цих режимах поплатилися своєю свободою чи навіть життям, якщо не стали їх вимушеними співцями.

Будучи втіленими на практиці у своєму абсолютному вигляді, ідеології породили тоталітарні режими. У політичній сфері в цих режимах можна

виділити три основні компоненти: вождя та партію (політичний суб'єкт), масу (політичний об'єкт) та ідеологію і репресивний апарат (засоби впливу суб'єкта на об'єкт). Громадянське суспільство в них відсутнє і, як і в домодержних суспільствах, існує лише зв'язок між індивідом і державою, який сформований довкола ідеології та забезпечений масовим терором.

Зв'язок політики і мистецтва в тоталітарних режимах означав передусім повернення до ієрархічної, архітектонічно-просторової «форми», яка конститує суспільство як естетичний об'єкт. У Третньому Рейху, наприклад, за проектом А. Гітлера та його особистого архітектора А. Шпеєра, територію імперії планували оточити т. зв. «кільцями слави» – мавзолеями, храмами, обелісками та іншими об'єктами, які, будучи структурованими відповідно до його державного устрою та з дотриманням ступенів ієрархії, естетично маркували владу нацистів над світом. «Уся територія Рейху, – пише Ю. Маркін, – перетворювалась на своєрідну імперію-артефакт, зіткану із синтезу абстрактних (ідеологія) та реальних архітектурно-просторових зв'язків, що співвідносилися з розмірами планети». Ідея подібних проєктів, на його думку, «могла визріти лише у мисленні держави-художника»¹. Повертаючись до ієрархічної, монолітно-моністичної політичної системи, яка надає їй естетичної «форми», тоталітаризм став антиподом демократії, яка конститує суспільство як позаестетичну, рухливу, плюралістичну та відкриту систему.

Важливим принципом синтезу політики і мистецтва тоталітаризму стала апробована ще в епоху стародавніх східних цивілізацій гігантоманія як естетична візуалізація влади. Подібно до пірамід і зикуратів, які своїми розмірами мали пригнічувати індивідуальну волю, викликати захоплення перед владою, тоталітарні режими аналогічно прагнули вражати своєю величиною, розмірами, могутністю, силою. До задумів А. Гітлера і Й. Сталіна входило масштабне перепланування столиць світових імперій – Берліна та Москви. В їх центрі планувалось розмістити будівлі грандіозних масштабів. Наприклад, «Зал Народу» в Берліні, за проектом А. Шпеєра, мав вміщати 180 тис. людей і в 17 разів перевищувати розмір собору Св. Петра в Римі, а гранітний «Палац рад» (архітектор Б. Іофан) повинен був мати 415 м у висоту і стати найбільшою будівлею у світі.

Архітектура тоталітаризму при цьому виконувала не тільки пропагандистську, але й соціально-організаційну функцію. В її основі була ідея про симбіоз політики й архітектури, яка була апробована, зокрема, у «промовляючій архітектурі» Е.-Л. Булле і К.-Н. Леду. Завданням тоталітарної архі-

¹ Маркин Ю. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль и практика художественного синтеза / Ю. Маркин // Художественные модели мироздания. XX век. – М. : Наука, 1999. – С. 137.

текстури мало стати перепланування простору і життя на ньому з погляду ієрархічних зв'язків «влади – підпорядкування» та організації його системних зв'язків (адміністративних, транспортних тощо). При цьому проекти тоталітарних міст враховували всі потреби індустріального суспільства: на зміну хаотичній, розрізненій забудові феодального періоду мала прийти строга, уніфікована й систематизована архітектура. Із грандіозних будівель у центрі столиць, які виконували роль смислового та організаційного центру суспільства, широкими, прямими променями розходились вулиці, які утворювали гармонійну, симетричну структуру. Аналогічний принцип планували реалізувати і в провінційних містах, а також між столицею та провінцією (роль вулиць перебирали на себе автомагістралі). Як наслідок, усе суспільство перетворювалось на монолітний артефакт, об'єднаний єдиним смисловим, політичним та організаційним центром.

Коли політика стала всепроникною, а ідеологія, по суті, замінила собою релігію, роль мистецтва вийшла за межі суто естетики і, як і в минулі епохи, почала виконувати ритуальні і соціально-організаційні функції. Ось як Б. Маркін описує одне з нацистських дійств:

«Організатори масових свят в Нюрнберзі не ставили собі за мету розважати глядачів, збуджуючи їх естетичний захват, і, тим більше, не створювати таким витонченим способом подобу драматургійного сюжету. На території Партайтагу не існувало публіки і глядачів у звичайному розумінні; людська маса, утворена зі сотень тисяч близнюків-однорідців, сама була найважливішим компонентом магічного синтезу, причому найбільш керованим і надійним, який володів гігантським емоційним й енергетичним зарядом. У задум режисури входили кульмінаційні шоківі моменти вивільнення такого заряду (поява фюрера на трибуні, світлова інсценізація А. Шпеєра, гімнові хорали тощо), і в ці секунди дійство набувало повної реалізації як тотальна сублимація світоглядної ідеї»¹.

За формою і змістом тоталітарне мистецтво мало бути передусім доступне широким масам та максимально простим і зрозумілим. Модернізм з його підкреслено індивідуалістичним характером не відповідав цьому завданню. «Модерністське мистецтво має маси проти себе, – писав Х. Ортега-і-Гассет. – Воно чуже народові. Навіть більше: воно вороже народові»². Натомість для функції колективного об'єднання і передачі ідеологічних смислів ідеально підійшов романтичний стиль, який став відповіддю на крах світоглядного монізму і прагнув відновити його шляхом апеляції до

¹ Маркін Ю. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль и практика художественного синтеза. – С. 134.

² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства.

уяви і гіперболізованого відтворення об'єктивних естетичних ідеалів. Не пориваючи з мімезисом, романтичний стиль був придатний для масового сприйняття з його вимогами граничної простоти і відсутності двозначних інтерпретацій. У Третньому Рейху міністр пропаганди Й. Геббельс назвав офіційний мистецький стиль «романтичним реалізмом», а в СРСР він був відомий як «соціалістичний реалізм». Термін «реалізм» стосується лише форми цього мистецтва, яка, на відміну від модернізму, ґрунтувалась на принципах мімезису. Зміст же його був глибоко утопічним і не мав нічого спільного з дійсністю.

Незважаючи на смислову «полярність» ультралівої й ультраправої ідеології, вони породили майже ідентичний мистецький феномен, відомий під назвою «тоталітарного мистецтва». І. Голомшток, коментуючи тезу про схожість мистецтва у Третньому Рейху і СРСР за часів Й. Сталіна, наводить курйозний епізод:

«Серед інших своїх музейних обов'язків – я вів тоді (на початку 60-х років) гуртки юних мистецтвознавців – на одному із занять я взяв дивом збережений примірник журналу «Мистецтво Третього Рейху», і, прикривши німецькі назви, запропонував своїм учням встановити авторство картинок. Перед очима радянських старшокласників проходили звичні сюжети, виконані у знайомій їм реалістичній манері: димлячі домни на тлі символічного світланку і трудовий пафос заводських цехів, цілеспрямовані робітники, м'язисті юнаки та героїчні воїни, народна радість, загальне процвітання, одностайне схвалення... Завдання здалося їм легким, і вони, проявивши при цьому непогане знайомство з радянським мистецтвом останніх десятиліть, наперебій викрикували знайомі імена: Герасимов! Котов! Мухіна! Томський! Вучетич! Налбандян!

На одній з репродукції трудового сім'я в тісному домашньому колі з благоговінням слухала звуки намальованого приймача:

– Лактіонов! – Визначили майже одностайно.

– Дивіться уважно.

І тут на фізіономіях юних мистецтвознавців появилася вираз крайнього подиву: на портреті над головами слухачів – там, де йому і належало бути, – замість вусів, що приховували усмішку вождя, стовбурчилися чаплінські вусики фюрера»¹.

Серед ознак тоталітарного реалізму можемо виділити такі:

- *Гранична ясність зображуваного образу. Картина, скульптура чи літературний твір не повинні викликати складних, двозначних почуттів. Їхня мета – візуалізація партійної програми, тож і їх естетична мова*

¹ Голомшток І. Тоталітарное искусство / І. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – С. 2.

має бути загальнозрозумілою. «Здатність мас до сприйняття є дуже обмеженою і слабкою, – казав А. Гітлер. – Беручи це до уваги, будь-яка ефективна пропаганда має бути зведена до мінімуму необхідних понять, які слід виражати стереотипними формулюваннями. Найголовніше – це забарвлювати контрасти в чорне і біле»¹, а нарком Управління пропаганди і агітації ЦК ВКП(б) А. Жданов стверджував: «Не все доступне геніальне, але все істинно геніальне – доступне, і воно настільки геніальне, наскільки доступне для широких мас народу»².

- *Відмова від будь-яких новаторських творчих прийомів.* Партійний диктат поширювався не лише на зміст твору, але й на меншою мірою на його форму, з якої варто було елімінувати будь-які елементи творчого самовираження. Повернення від плюралізму до монізму, яке в політиці означало поворот від плюралізму громадянського суспільства до холистичної політичної «форми», у мистецтві втілювалось у поверненні від суб'єктивності творчої свободи до ідеалів об'єктивної естетики, які система пов'язала з політичною ідеологією. Підґрунтям для тоталітарної образотворчості стали класичний та романтичний стилі, в яких естетизація людського тіла поєднувалась із пафосом боротьби та сили.
- *Міфологізація зображуваних тем.* Реалістичною тоталітарну естетику можна назвати тільки з погляду форми, її зміст же щодо дійсності був глибоко утопічним. Як стверджував лідер радянського соцреалізму М. Горький, «міф – це вигадка. “Вигадати” означає вивести з суми реально даного його основний смисл та втілити його в образ. Так ми отримуємо реалізм»³.

Схожість тоталітарного мистецтва, яке породила ультраправа та ультраліва ідеологія, зумовлена, на наш погляд, тим, що обидві ідеології містять однаковий набір базових смислових понять, які можна назвати ідеологічними архетипами. Р. Барт стверджував, що ідеологізоване мистецтво характеризує семантичне зміщення: його зміст є не ціллю-в-собі, а лише денотатом, який вказує на істинний – ідеологічний – зміст, названий ним «вторинною семіотичною системою». Вчений, однак, не дає відповіді, які саме смислові конструкції ідеологізують мистецтво і перетворюють його на

¹ Цит. за: Андриевский В. О нацистской пропаганде [Електронний ресурс] / В. Андриевский. – Режим доступа : <https://ava.md/2016/08/30/o-nacistkoj-propagande/>.

² Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/music.htm>.

³ Горький М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года [Електронний ресурс] / М. Горький. – Режим доступа : http://fictionbook.ru/author/maksim_gorkiyi/sovetskaya_literatura/read_online.html?page=1.

«вторинну семіотичну систему». Що саме має бути зображено в мистецтві, аби його можна було сприймати як «вторинну семіотичну систему»? На нашу думку, кілька ключових смислових понять, спільних для нацистської та комуністичної ідеології, перетворюють мистецтво на пропаганду. Це – утопія («світле майбутнє»), боротьба, вождь (месія), колективне начало (народ, партія), герої та еліта. Механізмом трансляції цих архетипів у масову свідомість виступає символічне заміщення, а саме, метафора (символічне заміщення за схожістю), метонімія (заміщення частини цілим) та синекдоха (заміна цілого частиною). За допомогою цих символічних прийомів уява реципієнта сприймає мистецький твір як символ відповідного ідеологічного архетипу, що в такий спосіб програмує його свідомість відповідними ідеями у «красивій» оболонці (див. ілюстрації).

Інструментом підпорядкування мистецтва політичним цілям став масовий терор та створення спеціальної системи державних інституцій, які монополізували творче життя. У Третньому Рейху такою інституцією стала Імперська палата культури, а в СРСР – державна система спілок. Ці інституції здійснювали директивний контроль за розподілом та виконанням замовлень, контролювали форму і зміст мистецьких творів, стежачи за тим, щоб вони відповідали завданням партії. Членство у цих структурах було обов'язковим для кожного, хто займався творчою діяльністю. Мистецтво проголошувалось одним із фронтів ідеологічної боротьби. Картини і скульптури прирівнювалися до танків та кулеметів, тонн видобутого вугілля чи виплавленої сталі. «Немає більше храмів та кумирень мистецтва. Є майстерні, фабрики, заводи, училища, де в спільному святковому пориві творяться товаро-скарби», – писав В. Маяковський, акцентуючи на перетворенні ролі мистецтва в ідеологічно-пропагандистське знаряддя¹.

Щоб охарактеризувати терор, всепроникність та нагнітання ідеологічної істерії в мистецькій сфері, наведемо дві цитати з газети «Правда» за 1937 рік: «Терористично-контрреволюційна за змістом і формою картина Михайлова, зв'язок якої з троцькістсько-зінов'євськими вбивцями проступає з усією очевидністю...». «Вороги народу, троцькістсько-бухарінське охвістя, агенти фашизму, що на образотворчому фронті прагнули загальмувати розвиток радянського мистецтва, викриті та знешкоджені нашою радянською розвідкою під керівництвом вірного сталінського наркома товариша Єжова. Це оздоровило творчу атмосферу та викликало новий спалах ентузіазму серед усіх художників»².

Модель зв'язку політики і мистецтва у ХХ ст., яка протиставляє «плюралізм – демократію – модернізм – розходження політики і мистецтва», з

¹ Цит. за: Голомшток И. Тоталитарное искусство. – С. 26.

² Там же. – С. 113.

одного боку, та «ідеологічний монізм – тоталітаризм – тоталітарний реалізм – гіперболізовану єдність політики і мистецтва» – з іншого, має один прикметний виняток, який ми не можемо обійти увагою, а саме, зв'язок між авангардизмом у мистецтві й тоталітарними ідеологіями, який був характерний для 1920-х років. На думку І. Голомштока, тоталітарна естетика у ХХ ст. проходить дві основні стадії – стадію футуризму і тоталітарного реалізму. Ці стадії є естетичним віддзеркаленням двох етапів еволюції тоталітарних режимів – етапу революційної романтики, коли ще жива віра в можливість побудови нового суспільства, а режим ще не набув яскраво вираженого репресивного характеру, та етапу матеріалізації деспотії, коли влада стала всеохопною, а її репресивний характер виявився з усією очевидністю. Вододілом, який відділив ці дві стадії в СРСР, став початок 1930-х років, коли вбивство С. Кірова запустило політичні репресії, а художня творчість була підпорядкована державі через створену 1932 року урядову систему спілок. «Ці два етапи, – пише І. Голомшток, – є двома протилежними епохами, що розділені глухою стіною протистояння: свобода – рабство, динаміка – статика, розвиток – застій. Дійсно, з погляду художньої мови та стилю, між Вежею Третього Інтернаціоналу Татліна і вежею Палацу рад Іофана, між динамічними абстракціями Боччони і портретами Дуче лауреатів премії Кремона, між одухотвореною геометрією продукції Баухауза і мускульною силою суперменів Тораха і Брекера немає нічого спільного. Але існує інший вид зв'язку: із зерен, закинутих авангардом у буремні 20-ті роки, виростили не лише яскраві квіти свободи духу»¹.

Футуризм – це окрема течія авангардного мистецтва та літератури, яка припадає на кінець ХІХ – 20-ті роки ХХ ст. та набула найбільшого поширення в Італії і Росії. Його можна розглядати як творчу рефлексію поступу індустріальної цивілізації, яка спричинила радикальні зміни в житті людини. У цивілізації машин футуристи вбачали своєрідну естетику, протилежну до сентименталізму і романтики. Основоположником футуризму був італійський поет Ф. Марінетті. В опублікованому 1909 року «Маніфесті футуризму» він визначив основні завдання цього новітнього жанру:

«Ми маємо намір оспівати звичку до небезпек, любов до енергії та безстрашності. Досі література вихваляла задумливу нерухомисть, екстаз і сон. Ми ж оспівуємо агресивну дію, гарячкове безсоння, біг гонщика, смертельний стрибок, удар кулаком і ляпас. Ми будемо вихваляти війну, цю справжню гігієну миру, мілітаризм, патріотизм, руйнівні дії визволителів, прекрасні ідеї, за які варто віддати життя, а також презирство до жінок. Ми знищимо музеї, бібліотеки, навчальні заклади усіх типів; ми будемо боротися проти моралізму, фемінізму та будь-якого опортуністичного чи

¹ Цит. за: Голомшток І. Тоталітарное искусство. – С. 11.

утилітарного боягузтва. Ми оспіваємо величезні натовпи, збуджені роботою і бунтом. Ми оспіваємо багатобарвні, багатозвучні припливи революцій у сучасних столицях, тремтіння і жар арсеналів та верфей, освітлених електричними місяцями»¹.

Найвідомішими представниками футуризму в живописі були Дж. Балла, У. Боччоні, Л. Русоло, К. Карра, Дж. Северіні, а також В. Татлін, К. Малевич, О. Богомазов та ін. У літературі – В. Маяковський, В. Хлебніков, І. Северянін, ранній Б. Пастернак та ін. Лейтмотивом літератури і мистецтва футуристи проголошували швидкість, ритм, біг (свої твори футуристи присвячували поїздам, автомобілям, літакам тощо), а також пафос боротьби, насилля та революції як засобів омолодження застарілого та віджилого світу: «Наш бог – біг!», – писав В. Маяковський. Порівняно з іншими модерністськими течіями початку ХХ ст., які також можна розглядати як естетичну рефлексію індустріальної цивілізації, прикметною рисою футуризму стала його радикальна політична позиція. Його представники із захопленням зустріли Жовтневу революцію 1917 року в Росії та прихід до влади Муссоліні в Італії 1922-го. Показовими є такі приклади: у листопаді 1917 року через кілька днів після проголошення в Росії радянської влади ВЦВК запросив інтелігенцію Петрограда на нараду, на якій планували обговорити питання співробітництва нової влади і творчої інтелігенції. З усіх діячів культури на цю нараду прийшли тільки п'ятеро – лідер російського футуризму В. Маяковський, поет О. Блок, реформатор театру В. Мейерхольд та художники-футуристи – Н. Альтман та К. Петров-Водкін. У газеті російських футуристів «Мистецтво комуни», що виходила з 1918-го по 1919-й, терміни «комуніст» і «футурист» практично ототожнювалися: «Футуризм влився в Жовтневу революцію з тією ж залізною необхідністю, з якою Волга вливається в Каспійське море», – стверджувалося в одному з її номерів².

Попри те, що італійські футуристи підтримали фашизм, а російські комунізм, між ними існувала глибока спільність: естетизація бунту й індустріальної цивілізації дозволяла їм вбачати одне в одному єдинокровних братів. Як писав теоретик російського футуризму М. Левідов, «звичайно, фашизм оперує небезпечним для себе матеріалом, зокрема й футуризмом. Італійський футуризм робить ставку на сильного. Прекрасно! Сьогодні цим сильним здається фашизм. Завтра ним виявиться революція. У Росії радянська влада – вони з нею. В Італії фашистська влада – вони з нею. Маяковський був би в Італії Маринетті, а Маринетті був би в Росії Маяковським»³.

¹ Маринетти Ф. Манифест футуризма [Електронний ресурс] / Ф. Маринетти. – Режим доступу : <http://m936rea.internet.kemsu.ru/futur.html>.

² Цит. за: Голомшток І. Тоталитарное искусство. – С. 21.

³ Там же. – С. 24.

Визначаючи футуристичний авангард як першу, «романтичну» стадію тоталітарної естетики, варто зазначити, що саме в його надрах визріли ті принципи, які згодом характеризуватимуть його наступну стадію – тоталітарний реалізм. Після приходу більшовиків до влади футуризм став мистецьким каноном у СРСР майже на ціле десятиліття, а його представники отримали змогу на практиці реалізовувати свої «прогресивні» ідеї. Найважливішою із цих ідей стала ідея масовості мистецтва, яку, однак, розуміли не стільки в значенні його просвітницької функції для мас, скільки в значенні певної соціальної інженерії. «Завданням мистецтва, – пише І. Голомшток, – мала стати радикальна перебудова суспільного життя та психіки людини. Всю гаму невловимих людських почуттів віднині слід було піддати строгій математизації з метою впливу на неї за допомогою науково розрахованих коефіцієнтів “збудження”, “настрою” тощо, а усю попередню естетику слід було відкинути та замінити її “вченням про мистецтво як засіб емоційно-організуючого впливу на психіку у зв'язку з завданнями класової боротьби”»¹. Подібні концепції розробляли, зокрема, С. Третьяков, поет-футурист, що загинув у сталінських концтаборах, та режисер С. Ейзенштейн, якому належить теорія «інтелектуального кіно». Саме футуристичний авангард вперше поставив собі за мету виховання «нової людини» та почав реалізовувати її на практиці, вдаючись до політико-владних механізмів.

Наостанок наведемо опис одного з найвідоміших футуристських проєктів – Вежі Третього Інтернаціоналу В. Татліна, яка мала стати штаб-квартирою та монументом Комінтерну, але так і не була споруджена. Проєкт цієї вежі являв собою сукупність двох нахилених спіралей різної геометричної форми, які були між собою гармонійно пов'язані. Завдяки механізмам усі її споруди мали обертатися навколо власної осі. Нижня, найбільша споруда, що за задумом архітектора була призначена для конференцій та з'їздів, мала форму куба та оберталася зі швидкістю один оберт на рік. Над нею була наступна споруда у формі піраміди. Вона призначалась для виконавчих органів та робила один оборот за місяць. У циліндрі, який розміщувався на третьому ярусі вежі та робив один оберт протягом дня, повинні бути розміщені інформаційне бюро, типографія і телеграф. Над циліндром поміщалася півсфера, яка мала робити один оберт за годину і стати місцем засідання для художників. Уся вежа задумувалась як символ воз'єднання людства, роз'єданого під час будівництва Вавилонської вежі. Вона мала стати мостом між землею і небом, архітектурним втіленням світового дерева, опорою світобудови, а також оселею мудреців. Увінчували вежу гігантські радіомачти, а спеціальні прожектори мали проєктувати

¹ Голомшток І. Тоталитарное искусство. – С. 36.

світлові тексти прямо на хмари. Висота вежі – 400 м, кут нахилу до землі – 23,5 градусів. Матеріали – сталь і скло.

Зв'язок між футуризмом і тоталітарними рухами в 1920-х роках, на наш погляд, можна охарактеризувати як гібридну і тупикову форму політико-мистецького зв'язку. Між сміливими експериментами футуристів у творчості і такою ж сміливою політичною «творчістю» адептів тоталітарних режимів існує очевидна паралель. Б. Муссоліні, скажімо, зізнався, що вчився в художників-футуристів експериментувати й ламати традиційні канони. Якщо індустріальна цивілізація перетворює і політику, і мистецтво та відкриває двері у «прекрасний новий світ», то мистецька і політична революція збігаються між собою. Неможливо побудувати нове суспільство без змін культури і «визволення» мистецтва. Саме у звільненні мистецтва з-під «влади» об'єктивних естетичних норм і перетворенні його на «чисту творчість» футуристи вбачали прообраз політичного визволення суспільства з-під влади експлуататорських класів і втілення романтичної мрії про вільну людину у вільному суспільстві. Політична романтика футуризму засвідчила безмежну віру його послідовників у перетворення життя за допомогою мистецтва. Якщо політична і мистецька сфери становлять одне ціле (теза романтиків, зокрема Ф. Шіллера), то шлях до нового суспільства пролягає передусім крізь естетику: неможливо змінити суспільство, не змінивши перед тим символічних основ влади, які кореняться в мистецтві. Ще давньоєгипетський фараон Ехнатон, автор першої в історії політичної революції, це усвідомив, провівши першу в історії мистецьку реформу. Трагізм футуристів, однак, полягав у тому, що ті, хто на їх думку, є революціонерами, виявилися насправді реакціонерами в найгіршому сенсі цього слова. Революція в мистецтві і справді має аналог у сфері політики, але цим аналогом є лиш система демократичного плюралізму і держави, що захищає права людини. Саме вона є по-справжньому «революційною», адже не має аналогів у всій попередній історії. Лиш та політична система, яка ґрунтується на принципі суб'єктивної свободи, допускає її існування в мистецтві. Натомість ті, на кого футуристи зробили ставку, повели свої народи шляхом найгіршої реакції. Вони відновили єдиний, загальнообов'язковий для всіх світогляд, помноживши його на засоби всебічного контролю, надані індустріальним прогресом. Ніщо так не суперечить одне одному, як деспотичний характер тоталітаризму і принцип суб'єктивного самовираження, який лежить в основі авангардизму. Цілісна політико-естетична «форма» тоталітаризму передбачає лише один вид офіційного мистецтва, який ґрунтується на загальнообов'язкових максимах ідеологічного світогляду і повинен бути гранично доступний для масового сприйняття – тоталітарний реалізм. Загравання тоталітаризму з футуризмом, як правило, закінчилися на початку 1930-х років, на які припадає консолідація одноосібної диктаторської влади, що остаточно покінчила

з опозицією, вірною романтично-революційним ідеалам (а в нацистській Німеччині футуристичної стадії тоталітарної естетики не існувало взагалі). Доля представників цього напрямку, яких І. Голомшток називає «ідеалістами від матеріалізму» та «фанатично віруючими атеїстами», була трагічною: більшість з них були репресовані, убиті, покінчили життя самогубством (В. Маяковський, М. Хвильовий) або ж силувані перейти від авангардної творчості до тоталітарного реалізму (П. Тичина).

Отже, в епоху модерну політика і мистецтво остаточно розійшлися в рамках демократичного плюралізму й одночасно знову об'єднуються на гіперболізованих засадах (гіперестетизована політика і гіперполітизоване мистецтво) у межах ідеологічного монізму. Наступну (і останню) історичну епоху, яку ми виділяємо в історичній еволюції політики і мистецтва, – постмодерн – характеризує синтез усіх попередніх принципів (монізму і плюралізму) та способів (культурного й ідеологічного) зв'язку політики і мистецтва. Виконуючи роль загального «синтезу», вона замикає і підсумовує всі попередні «тези» й «антитези» в історії політико-мистецького зв'язку.

2.8. Бажання як основа постмодерного синкретизму політики і мистецтва

Постмодерн – стадія розвитку західного суспільства, що виникає у другій половині ХХ ст. унаслідок переходу від індустріальної до постіндустріальної економіки. З одного боку, постмодерн можна трактувати як продовження модерного процесу формування свобод. Якщо з-під влади короля, аристократії та церкви модерн визволив суспільство, надавши усім його членам рівний обсяг прав, то постмодерн пішов ще далі, довершуючи модерний процес емансипації боротьбою за свої права численних локальних груп та ідентичностей, зокрема гендерних, расових, екологічних, ЛГБТ тощо, які обійшов увагою модерн, зосереджуючись на загальніших цілях. Суб'єкти цієї боротьби не прагнуть перевлаштувати світ (тож їх важко назвати ідеологічними), а лише борються за право стати визнаними частинами політичної і соціальної спільноти. З іншого боку, постмодерний процес емансипації, який може здаватися продовженням модерної свободи, по суті, перетворився на новий різновид монізму. За аналогією з тим, як тривале множення кольорових точок на площині призводить до втрати кольору та їх злиття в безколірну масу, соціокультурне буття в постмодерну епоху стало настільки різномірним, що відмінності між його елементами почали втрачатися. Як наслідок, виникає ключовий соціально-політичний феномен постмодерну – масове споживачьке суспільство.

Парадоксом цього суспільства є те, що воно має ознаки і монізму, і плюралізму. Принципом, що породжує цей феномен і лежить в основі функціонування його елементів, зокрема політичного та мистецького, виступає бажання. Бажання – це сліпа, ірраціональна сила, прихована у підсвідомості індивіда. Бажання «мое», а отже, стаючи на його сторону, «Я» неначе діє «вільно». Але при цьому бажання – це інваріант людської природи; сила, спільна для всіх людей, а тому пов'язана з монізмом. Бажання начебто одне, однак його предметом може бути що завгодно. Система, у якій владарює бажання, відрізняється і від ієрархічної, вертикальної моделі смислів до-модерних епох та модерної ідеології, і від системи свободи й раціональних інтересів модерної демократії. Натомість влада над індивідом, породжена соціокультурною тотальністю, у ній виступає як ілюзія свободи і плюралізму. Ключовою ознакою постмодерної епохи постає масова індустрія породження і маніпуляції бажаннями. Її елементами є, зокрема, споживацька економіка, реклама, шоу-бізнес, мода, індустрія розваг, а також, як буде показано далі, політика і мистецтво. Ця індустрія перетворює суспільство на однорідну масу «бажаючих машин» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі), «одновимірних людей» (Г. Маркузе) й утверджується як новий – децентрований і плюралістичний – монізм.

Цей «плюралістичний монізм» чи «моністичний плюралізм» знову відновлює зв'язок політики і мистецтва. Політика знову набуває естетичного виміру, а мистецтво – політичного. Однак це вже єдність, породжена спільною ідеєю, а єдність, яка впливає із заперечення будь-яких ідей, як раціональних конструктів, породжена мінливими й ірраціональними бажаннями, зведеними до рангу культурної тотальності.

Важливою віхою постмодерну стала сексуальна революція 1960-х, формування поп-культури та поява нових політичних ідентичностей та рухів (гендерних, расових, екологічних тощо). «Стан постмодерну» (термін Ж.-Ф. Ліотара) із властивим йому радикальним плюралізмом і вавилонським змішанням смислів, а також відчуттям духовної кризи, вичерпаності можливостей для розвитку та «кінця» – «історії» (Ф. Фукуяма), «політики» (Ф. Анкерсміт, Д. Карсвел), «мистецтва» (А. Данто) – характеризує ситуацію, у якій світ перейшов від ХХ ст. з його пафосом новизни і масштабними політико-соціальними перетвореннями у ХХІ ст.

Найкоротше і, мабуть, найвичерпніше визначення постмодерну належить французькому філософу Ж.-Ф. Ліотару, що визначив його як «недовіру до метарозповідей»¹. Метарозповіді (метанаративи) – це великі, смислоутворювальні системи, такі як релігія чи ідеологія. Метарозповіді здатні лягати в

¹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна [Электронный ресурс] / Ж.-Ф. Лиотар. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/lyotard/postmoderne.html>.

основу соціокультурного буття, вибудовувати з нього монолітно-ієрархічну систему та регламентувати всі сфери життєдіяльності індивідів. Можемо виділити дві основні причини «недовіри до метарозповідей».

Перша причина – історична. Засудження злочинів нацизму і жахіття Другої світової війни породили установку на зрівняння смислово-ціннісних систем та проголошення їх рівноправності. Це втілилось у прагненні мінімізувати будь-які відмінності між людьми, які могли б породити нові ідеології, що виправдовують домінування однієї групи над іншою. Так, держави «загального добробуту» подолали дистанцію між багатими і бідними, фемінізм – патріархальну культуру, яка виправдовує верховенство чоловіків над жінками, мультикультуралізм кинув виклик верховенству титульної нації на її території, а рух за права ЛГБТ – культурній монополії людей з гетеросексуальною орієнтацією.

Друга причина – соціально-економічна. Починаючи з 1960-х, у країнах Заходу розпочалось формування т. зв. споживацьких суспільств, суть яких полягає у виробництві набагато більшої кількості товарів і послуг, ніж це потрібно для задоволення основних потреб суспільства. «Людина-споживач», яка постійно прагне задовольняти свої бажання, стає двигуном економіки. Причини «недовіри до метарозповідей» у цьому сенсі неважко пояснити. Християнство велить шукати «Царства Божого і правди Його» (Мт. 6: 33), а не, наприклад, iPhone 6, а ідеології концентрують усю енергію індивіда на досягненні загально-суспільних цілей (побудові комунізму чи тисячолітнього Рейху). Споживацька економіка, апелюючи до ірраціональних бажань, намагається видати iPhone 6 за найпотрібнішу в житті людини річ. Термін «ірраціональне бажання» тут ключовий, адже iPhone 6, по суті, не відрізняється від iPhone 5, тож змусити його купити лише на основі раціональних інтересів майже неможливо. Саме тому «недовіра до метарозповідей», які пригнічують бажання, їх деконструкція та всезагальний релятивізм стають першоважливою умовою споживацького суспільства. Економіка породжує відповідну культуру та систему цінностей, яка ґрунтується на постійному матеріальному і символічному задоволенні бажань. «Особливістю бажання, – пише А. Панарін, – є не лише рухливість і гнучкість, але й те, що воно відкрите до маніпуляції і “бажає”, щоб ним маніпулювали. Психології бажання заважає класична раціональність – воно містить ту двозначність, яка пов'язана із зустріччю спокусника і спокушуваного, чий бажання виникають у відповідь на провокацію спокусника»¹.

Філософські засади «недовіри до метарозповідей» ілюструє концепція деревоподібних і ризомних культур Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі. У праці

¹ Панарин А. Агенты глобализма. / Глава V. Постмодернистская политика: как появляются компрадорские режимы [Электронный ресурс] / А. Панарин. – Режим доступа : http://www.patriotica.ru/books/panar_agents/part1_5.html.

«Капіталізм та шизофренія» вчені концептуалізували «ризому» як метафору постмодерного соціокультурного буття. Ризома (фр. rhizome – кореневище) – це заплутаний корінь рослини, у якому немає центру, периферії чи будь-якої логіки. Ризомні культури вони протиставили «деревоподібним», у яких наявна центральна смислова вісь («стовбур»), з якої, наче гілки, в ієрархічному порядку розходяться бічні смисли. Релігія, ідеологія чи філософія Г. Гегеля – приклади «деревоподібних» систем.

Попередня історія західної цивілізації, на думку Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, була історією «деревоподібного мислення», а його кульмінацією стали тоталітарні ідеології ХХ ст. Своє завдання вони вбачали у «вирубці дерев» і «корчуванні пнів». «Необхідно перестати вірити в “дерева”, – стверджують філософи. – Вони принесли надто багато страждань в минулому». «Корчування пнів» при цьому призводить до визволення з підсвідомості бажання та формування його потоків між «машинами бажання, під'єднаними одна до одної» (так Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі називали суспільство). За їхніми поглядами, об'єктивно існує лише безсвідоме бажання та соціокультурні норми, спрямовані на його придушення, що їх вони порівняли з фашизмом. «Основний ворог “Анти-Едіпа,” – писав М. Фуко у передмові до цієї книги, – фашизм. І не тільки історичний фашизм Гітлера та Муссоліні, який зумів так вдало мобілізувати бажання мас, але передусім фашизм, що всередині нас, – фашизм, який змушує нас любити владу, бажати того, що панує над нами і що експлуатує нас»¹. «Анти-Едіп», на думку М. Фуко, є «вступом до життя без фашизму»².

Два процеси – утвердження замість «дерева» ризоми та визволення ірраціональних бажань – відбуваються паралельно і взаємно зумовлюють одне одного. Замість «вертикального» спрямування бажань мас у єдине русло (наприклад, на побудову комунізму чи тисячолітнього Рейху), що було завданням ідеології, «ризлома» утверджує горизонтальні, децентралізовані, «броунівські» потоки численних бажань всередині аморфної «бажаючої» маси – споживацького суспільства. Замість однієї «макроутопії» утверджуються міриади «мікроутопій», які орієнтовані на увесь спектр індивідуальних та масових бажань. Реклама, PR-технології, шоу-бізнес, індустрія розваг, мода, поп-культура, а також, щонайголовніше, політика і мистецтво, – ось перелік (ще далеко неповний) сфер, де діють такі «мікроутопії», що маніпулюють бажаннями.

Відмінність між ідеологічною (централізованою, «деревоподібною») та вертикальною й постмодерною (децентралізованою, ризомною, горизон-

¹ Делёз Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – С. 9.

² Там же.

тальною) установками щодо бажання можна проілюструвати на такому прикладі. Пропагандистське мистецтво соцреалізму повторювало звичний сюжет: щасливих робітників і селянок на тлі колосистих полів і димлячих заводів. У такий спосіб компартійна еліта естетизувала масові бажання, спрямовуючи їх у єдине русло, та маскувала свої політичні інтереси. Аналогічно діє й постмодерн. Переносючи акцент з раціонального інтересу на підсвідоме бажання, він «вдягає» його в естетичну оболонку, маскуючи у такий спосіб економічні чи політичні інтереси суб'єкта. У рекламі автомобіля, наприклад, ви не побачите ні опису його технічних характеристик, ні функціональних властивостей. Натомість у ній присутнє обігрування більш-менш підсвідомих бажань, які пов'язані з автомобілем («купи це авто, і відчуєш себе вільним і нестримним птахом!»). Соцреалістичних робітників і селянок замінила безтурботна, усміхнена молодь на екранах телевізорів. Її життя нагадує суцільне свято, і якщо ви купите газовану воду, підгузки чи пиво, ваше життя стане таким ж легким і невимушеним! Усміхнений політик на білборді закликає: проголосуй, і матимеш зарплати й пенсії по 1000 євро. Хочеш такі? Тож не гальмує – снікерсуй! Поринь у світ бажань, і хай ніщо тебе не стримує! Одну велику утопію постмодерн замінив міріадами малих. А вирубуючи «дерева» й насаджуючи на їх місці «ризоми», він розковує підсвідомі бажання й утверджує їх потоки в тотальній масі «бажаючих машин». Настання постмодерну часто пов'язують із сексуальною революцією 1960-х, яка вивільнила з-під контролю сім'ї та моралі й комерціалізувала цей найбільш базовий природний інстинкт. Своєю чергою, радикальний фемінізм та рух за права ЛГБТ поставили собі за мету зрівняти гендерні і навіть статеві¹ відмінності між людьми, аби сексуальне бажання могло вільно циркулювати всередині суспільства й не наштовхувалось на «дерева».

Перетворення з «дерева» на «ризому» заради емансипації бажання зазнали соціокультурний простір і час у постмодерні. На відміну від доомодерного та модерного простору, що ґрунтувався на ієрархічних принципах «центр – периферія», у ризомному просторі ці начала відсутні. Ф. Анкерсміт, наприклад, наводить Лос-Анджелес як типовий приклад постмодерного простору. «Лос-Анджелес, – пише вчений, – це ідеальна модель типового постмодерного міста: це гігантський урбаністичний конгломерат, який не має центру та внутрішньої логіки. Життя, здається, протікає на його периферії, у передмістях та гіпермаркетах, а не довкола міського центру; соціальна та політична складність міста вислизає від будь-яких спроб її концептуального

¹ Наприклад, у концепціях найрадикальніших феміністок, таких як Ш. Файерстоун, яка обґрунтовувала необхідність відокремлення репродуктивної функції від статі, що, на її думку, є основною причиною поневолення.

осмислення»¹. Аналогічно трансформується й ризомний час, який втрачає поділ на минуле, теперішнє і майбутнє та стає «вічним теперішнім». «Втративши сенс історії, – стверджує Ф. Джеймсон, – нинішнє суспільство крок за кроком втрачає здатність зберігати пам'ять про власне минуле. Воно починає жити у вічному теперішньому, в якому безперервні зміни стирають традиції, успадковані від попередніх соціальних формацій»².

Культура абсолютизованого бажання трансформує суспільство в масу, а індивіда – в її анонімного учасника. Вона змушує забути про смисл, раціональність, свободу чи інтерес – усе те, що раніше було підставою «серйозних» політики чи мистецтва. «Бажання, – стверджують М. Горкгаймер та Т. Адорно, – означає не думати ні про що, забути про все. Воно тотожне безпорадності. Загалом, це втеча. Проте не втеча від реальності, а від самої думки про спротив»³. Діючи шляхом анігіляції, а не заборони, культура бажань трансформує людей в масу навіть ефективніше, ніж тоталітарні режими. Подібно до головного героя фільму «Шоу Трумена», якого зіграв Дж. Керрі, індивід навіть не здогадується, що ним маніпулюють, позбавляють «Я». Він гадає, що діє добровільно, а насправді вже давно став частиною маси.

Процеси на суспільному рівні дублюють процеси на індивідуальному. Замість колишніх політичних референтів, таких як «народ», «нація» чи «клас», які є носіями колективного смислу, за словами Ж. Бодріяра, приходить новий референт, який він назвав «мовчазною більшістю». Мовчазна більшість, на думку філософа, – це «темне буття, текуча субстанція, яка існує не як соціальне, а як статичне. ... Це – дифузна, децентралізована, броунівська реальність, складена з атомів і молекулярних утворень, яка нагадує скупчення зоряного газу»⁴.

«Мовчазна більшість» утікає від сенсу, історичності чи свободи (Власне, утікає, а не заперечує їх, адже, заперечуючи, вона увійшла б у сферу артикульованого смислу й перестала бути масою). «Маса, – стверджує філософ, – не скаже ні того, де для неї – на боці лівих чи правих – істина, ні того, на що вона – на визвольну революцію чи не придушення – зорієнтована. Маса

¹ Анкерсмит Ф. Эстетическая политика / Ф. Анкерсмит. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – С. 192.

² Цит. за: Irvine M. Postmodernity vs. The Postmodern vs. Postmodernism [Electronic resource] / M. Irvine. – Mode of access : <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/pomo.html>.

³ Horkheimer M. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception [Electronic resource] / M. Horkheimer, T. Adorno. – Mode of access : http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Culture_industry_4.shtml.

⁴ Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості [Електронний ресурс] / Ж. Бодріяр. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/bodrijar1.htm>.

обходиться і без істини, і без мотиву. Вона взагалі не потребує ні свідомості, ні несвідомого»¹.

Механізми, які продукують масу, добре відомі ще з Стародавнього Риму й відображені у знаменитій формулі «хліба і видовищ!». «Хлібом» споживацького суспільства стало безпрецедентне зростання добробуту. «З чим пов'язане згасання класових баталій, під стигмою яких пройшли ХІХ – початок ХХ століть? – запитує Б. Марков. – Різниця між багатими й бідними, безперечно, знівельовалась зростанням добробуту. Демократія зблизила маси і владу, а населення занедбало політику. Але найголовнішим досягненням ХХ ст. стало те, що люди готові платити будь-яку ціну, офірувати навіть свободу заради досягнутого ними добробуту»². Однак для предмету нашого дослідження – взаємодії політики і мистецтва – набагато цікавіший другий компонент цієї формули: «видовища».

Постмодерн неможливо збагнути без домінування в ньому мас-медіа, які створили безпрецедентні можливості для тиражування і поширення інформації. Паралельно утворилися й не бачені раніше можливості маніпуляції масовими бажаннями за допомогою естетичного конструювання та символічного заміщення. Саме реальність мас-медіа, яку Ж. Бодріяр означив терміном «гіперреальність», стала основним простором конструювання «видовищ», спрямованих на масові бажання. «Замість того, щоб трансформувати масу в енергію, – пише філософ, – інформація далі продукує масу. Замість того, щоб інформувати, тобто, відповідно до її призначення, надавати форми та структури, вона ще більше ослабляє поле соціальності. Створювана нею інертна маса стає абсолютно невідконтрольною для класичних соціальних інституцій, а також абсолютно не сприймає змісту самої інформації»³. Із функції інформування, раціональності та смислотворення інформація в мас-медіа з'їжджає на ірраціональні бажання, а увагу аудиторії ненадовго привертають лише естетично-епатажні подразники. Основним критерієм успішної інформації стає видовищність, а її зміст обумовлює правило «6 С + 1 Г», тобто «скандал, сенсація, страх, секс, смерть, сміх та гроші».

Гіперреальність – це простір існування симулякрів (інший важливий термін Ж. Бодріяра). Симулякр – це знак без денотату, пуста символічна оболонка, яка не має референта в дійсності. «Симулякр, – пише В. Бичков, – це подія, пронизана духом іронії семантичної гри, в якій принципово відмовляються від будь-якої референційності і захоплені лише самими ігровими фігурами та їх ходами. Якщо традиційна естетика ґрунтувалась

¹ Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості.

² Марков Б. Після оргії [Електронний ресурс] / Б. Марков. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n21texts/markov.htm>.

³ Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості.

на фундаментальних принципах мімезису, зображення, символізму, які обов'язково відсилали реципієнта до якої-небудь реальності (духовної, символічної, матеріальної), то симулякр не відсилає ні до чого, окрім себе самого, але при цьому імітує (грає, передразнює) ситуацію трансляції смислу»¹.

На думку Бодріяра, класичним прикладом симулякрів стало висвітлення каналом CNN Війни в Перській затоці 1991 року. В есе «Війни в Затоці не було» він писав, що «вона була породжена телевизором, і в людей, які дивилися її по CNN, не було ніякої можливості дізнатись, що там відбувається насправді, чи, можливо, це просто калейдоскоп картинок і пропагандистських кліше»². Військову кампанію США в Іраці CNN перетворив на масштабне видовище, що мало на меті створити міф про непереможність Америки³.

Очевидно, що, якщо тільки не йдеться про «Брюса Всемогутнього», в реальному житті жодні бажання ніхто не реалізуватиме (зрештою, це й неможливо). Тому постмодерн зміщує їх реалізацію в символічний простір, у якому її формою стають гіперестетичні, медійні симулякри, які з легкістю можна сконструювати. Це дає змогу приховати реальний стан речей, замінивши його штучно створеним естетичним «видовищем». Наприклад, показовий арешт високопосадовців МНС України під час засідання Кабінету Міністрів 25 березня 2015 року, яких суд на наступний же день відпустив. Можливо, не бажаючи реально боротися з корупцією, уряд просто вирішив замінити цю боротьбу показовим шоу, яке спрямоване на перманентне масове бажання пошуку винних?

Концепція симулякра корелює з концепцією «алегорії» В. Беньяміна, а також інтерпретацією С. Жижекком ідеології як «маскування» дійсності. У симулякрі відбувається заміна політичних, економічних чи будь-яких інших інтересів суб'єкта штучно сконструйованою естетичною «завісою», яка орієнтується на ірраціональні бажання об'єкта. У показовому арешті перед телекамерами і прямо на засіданні уряду чимало естетики, тоді як в реальній боротьбі з корупцією жодної естетики немає.

Отже, постмодерну епоху характеризує формування нової форми соціокультурного монізму – масового споживацького суспільства, який одно-

¹ Бычков В. Эстетика : учеб. / В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – С. 491.

² Цит. за: Медведев С. «Войны в Донбассе не было»: как телевидение создало украинский конфликт [Электронный ресурс] / С. Медведев. – Режим доступа : <http://www.forbes.ru/mneniya-column/tsennosti/267585-voiny-v-donbasse-ne-bylo-kak-televidenie-sozdalo-ukrainskii-konflikt>.

³ Сучасніші приклади – шоу під назвою «Кримнаш!» і «злочини кривавої хунти», що не сходять з російських телеканалів. Орієнтуючись на імперсько-шовіністичні бажання російської телеаудиторії, які вони самі ж продукують, російські телеканали підмінюють реальність гіперестетичними симулякрами, на зразок «розп'ятого хлопчика» та виправдовують у такий спосіб російську агресію проти України.

часно має ознаки плюралізму, ґрунтуючись на безмежному спектрі масових бажань. На наш погляд, цей новий різновид монізму, що має ознаки плюралізму, відновлює єдність політики і мистецтва, за якої відбувається естетизація політики та політизація мистецтва. Однак це вже не та єдність, яку їм надає метафізична ідея, що конститує політико-соціальне буття, як естетичну «форму», і мистецтво як символічну репрезентацію цієї «форми», а динамічна і вічно рухлива єдність, що наділяє політику безмежною множиною естетичних іпостасей, а також пристосовує мистецтво до нової форми влади – влади-маніпуляції бажаннями, яке також постає в безмежжі проявів. При цьому, як і в ідеологічному контексті, політика та мистецтво знову обмінюються ролями. Політика перебирає на себе мистецьку функцію творчості, простором для якої виступає суспільство. Проте, на відміну від ідеологічної політики, вона має справу не із суспільством у колишньому сенсі, а з «мовчазною більшістю». «Мовчазна більшість», яка, за висловом Ж. Бодрієра, «існує не як соціальне, а як статичне», абсолютно податлива для маніпуляцій, однак при цьому неспроможна набути будь-яку форму. Політична творчість за таких умов здійснюється в медійному просторі у формі іміджевих проєктів, які орієнтуються на масові бажання. Своєю чергою, мистецтво перестає бути чистим «мистецтвом» і знову заходить на територію політики, відновлюючи свій нормуючий вплив на індивіда. Це означає не лише проникнення його естетики в політичну кон'юнктуру, але й її проліферацію в численні сфери соціокультурного буття, у яких реалізується новий вид влади над індивідом – влада-маніпуляція бажаннями. Вона не локалізована лише в політиці й міститься також у численних сферах постмодерної соціокультури, таких як споживацька економіка, шоу-бізнес, реклама, мода, поп-музика, індустрія розваг тощо. Отож, постмодерний зв'язок політики і мистецтва характеризує сполучення двох способів їх взаємодії – культурного та ідеологічного. Іміджеві симулякри, що естетизують політику та виражають в естетичній «оболонці» інтереси політичного суб'єкта, стосуються ідеологічного способу взаємодії цих сфер. Однак ідеологія у цьому контексті має ознаки культури, адже постає вже не як нав'язана згори ідейна сфера, а як явище, похідне від ширшої соціокультурної матриці. Ця матриця – масова культура бажань, зведених до тотальності. Постмодерна естетизована політика маніпулює суспільством, однак суспільство при цьому «бажає», щоб ним маніпулювали й охоче відгукується на провокації спокусника.

Отже, щодо постмодерну загалом і політики й мистецтва в ньому можна сказати таке: 1) постмодерн деконструє метанаративи, утверджуючи на їх місці ентропійний стан універсальної рівності, який стає простором циркуляції бажань; 2) політика і мистецтво орієнтуються на масові бажання; 3) ключову роль у цьому процесі відіграють мас-медіа, які уможливають

масштабне політико-естетичне конструювання. Розглянемо ці моменти докладніше.

Як ми вже наголосили, постмодерна політика продовжує модерний процес емансипації суспільства, але відрізняється масштабом та специфікою своїх цілей. За словами С. Беста та Д. Келлера, «основою модерної політики була артикуляція універсальних цілей, таких як свобода, рівність та справедливість, а також трансформація інституційної структури заради імплементації цих цілей». Натомість у постмодерній політиці «ліберальний проект надання усім загальних прав поступився місцем партикулярній боротьбі окремих груп, які виборюють власні права»¹. Таку політику вони називають «політикою ідентичності» (identity politics) й визначають її як «форму політичної участі, за якої індивіди конструюють свою культурну та політичну ідентичність, беручи участь у формах протесту та асоціаціях, що артикують інтереси тих груп, з якими вони себе ототожнюють»².

Ключова ознака «політики ідентичності» полягає в тому, що в ній беруть участь групи, які перебувають за межами «білої, чоловічої, гетеросексуальної, капіталістичної культури»³. Її філософським обґрунтуванням, на думку вчених, є концепція «генеалогічної політики» М. Фуко, що основним політичним завданням сучасності вважав «визволення пригноблених груп з-під влади домінуючих нарративів, які перетворюють їхні голоси на тишу»⁴. Унаслідок цього процесу відбувається визволення «емоційної, лібідинальної та творчої енергії, яку придушували метанаративи буржуазного суспільства»⁵.

У підсумку такого звільнення настає стан ентропійної рівності та смислово-ціннісного релятивізму. «Звільнення, – пише Ж. Бодріяр, – було історичною подією. Це було звільнення кріпаків і рабів, деколонізація третього світу, а в нашому суспільстві ним стало завоювання рівних прав: права на працю, права голосу, права на секс, права жінок, ув'язнених, гомосексуалістів – всіх тих прав, що визнані зараз усюди. Світ звільнено, він не має за що далі боротись»⁶. Всезагальне звільнення, на його думку, перетворило суспільство на «мовчазну більшість» – «темне буття», «текучу субстанцію», яка перебуває у всевладді миттєвих бажань. Формування «мовчазної біль-

¹ Best S. Postmodern Politics and the Battle for the Future [Electronic resource] / S. Best, S. Kellner. – Mode of access : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/postmodernpolitics.pdf>.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Бодріяр Ж. Америка. Кінець могутності [Електронний ресурс] / Ж. Бодріяр. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/bodrijar2.htm>.

шості» Ж. Бодріяр порівняв з революцією. Однак це особлива революція, яка «імплозивна і не керується жодними ідеями. Вона базується на інерції, а не на бадьорій та радісній негативності. Вона мовчазна і власне інволютивна – тобто абсолютно відкидає революційні промови та заклики до свідомості. Вона не має сенсу. Їй немає що сказати»¹. «Мовчазна більшість» не є ані політичним суб'єктом, ані об'єктом. Вона не є суб'єктом, оскільки, на відміну від нації чи класу, не має політичної свідомості, здатної артикулювати політичні смисли. При цьому вона й не об'єкт, адже не підлягає жодним структурам та опирається будь-яким спробам надати їй форму. «Маса є масою тому, що її соціальна енергія вже висякла, – стверджує філософ. – Це зона холоду, яка може нейтралізувати будь-яку активність»².

Важливим чинником, що перетворює суспільство на мовчазну більшість, виступають мас-медіа, які володіють колосальними можливостями маніпуляції масовими бажаннями за допомогою естетичного конструювання. Вони зумовлюють тенденцію відриву політики від раціональних інтересів та її зміщення у сферу ірраціональних бажань, які піддаються символічному заміщенню через естетичне конструювання. Цю тенденцію, до речі, помітили ще задовго до появи таких масових ЗМІ, як телебачення. Розглядаючи історію британської Ліберальної партії в ХІХ ст., історик Дж. Вінцент писав, що в часи проліферації друкованих видань політики почали віддавати перевагу тим проблемам, які найбільше цікавили читачів газет. Своєю чергою, питання, які неможливо звести до цікавого звіту в щоденній пресі, зійшли на маргінес³.

«Мовчазна більшість» утверджується як простір буття постмодерної влади, що ототожнюється з усією сферою маніпуляції бажаннями. Влада не локалізується лише в політиці – радше політика стає лише елементом влади. Натомість вона «розтікається» по всьому соціальному та стає такою ж анонімною, невловимою та всепроникною, як і бажання. Якщо модерн, згідно з концепцією М. Фуко, забрав владу з рук правителя й інвертував її в суспільство, то постмодерн, своєю чергою, пішов ще далі, довів владу до абсолютної децентралізації і стер усі межі між владою і не-владою. Свідченням саме такого буття влади, яку більше неможливо локалізувати, ідентифікувати чи означити, став сучасний тероризм, який не обирає своїх жертв, а цілить в анонімну масу. У модерну епоху об'єктом терактів зазвичай були політичні інститути, з усуненням яких пов'язували можливість на революційне перетворення суспільства. А постмодерний тероризм, за

¹ Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості.

² Там же.

³ Prest J. Reviewed Work: The Formation of the Liberal Party, 1857–1868 by John Vincent / J. Prest. – The English Historical Reviews. – 1967. – Oct. – Vol. 82, No. 325. – P. 802–804.

словами Ж. Бодріяра, «цілить в соціальне у відповідь на терор соціального. Причому він цілить саме у сучасне соціальне: переплетіння сфер, зв'язків, центрів та структур, сітку контролю та блокування – усе те, що огортає нас з усіх боків і завдяки чому ми стаємо мовчазною більшістю. ...Невинні люди розплачуються за злочин, який полягає у тому, що вони тепер ніхто, що у них немає власної долі, що вони позбавлені власного імені, позбавлені системою, яка сама є анонімною і яку вони, таким чином, символізують»¹. Усвідомлюючи неспроможність викликати в суспільстві будь-які зміни, тероризм має лише одну мету – шокуючу розповідь про нього у ЗМІ. Теракт – лише привід для такої розповіді. За висловом В. Ебанка та Л. Вайнберга, мас-медіа виконують для терористів ту ж роль, «що й болота та джунглі для партизан»². Так, знищення Всесвітнього торгового центру чи теракт А. Брейвіка мас-медіа перетворили на грандіозні естетично-епатажні шоу, за якими стежили мільйони телеглядачів. Важко сказати, чи мали б ці теракти сенс без специфічної глядацької культури з її установкою на видовищність. Символічно заперечуючи владу, постмодерний тероризм лише підживлює культуру «видовищ», яка є її важливим елементом. Парадокс у тому, що тероризм сам стає тією владою, проти якої бунтує.

Постмодерна влада, своєю чергою, перестає бути локалізована лише в політиці й характеризує всю систему соціального, яка маніпулює масовими бажаннями. Діючи шляхом естетико-символічного їх задоволення симулякрів, вона нагадує радше шоу, ніж колишню «серйозну» політику. У такий спосіб вона знову набуває естетичного виміру, причому настільки безпосередньо, що межа між політикою і мистецтвом, по суті, зникає, а сприйняття політики стає різновидом мистецького судження.

Перш ніж обґрунтувати цю тезу, звернімося до прикметного епізоду з історії Стародавнього Риму. У пізній римській історії, до речі, діяли ті самі процеси, що й у сучасності³. Це, зокрема, культура бажань, розклад традиційних цінностей, «вавилонське» змішання культур, масифікація суспільства й установка на видовищність. Від сучасності Рим відрізнявся лише тим, що екрани телевізорів у ньому заміняли арени амфітеатрів. Епізод, який ми маємо на увазі, – правління імператора Луція Елія Аврелія Коммода (180–192 н. е.), який, аби здобути прихильність мас, виступав на арені Колізею як гладіатор. Постать «постмодерного» імператора Коммода – яскравий приклад того, як із «серйозної політики» політика перетворюється на шоу, яке орієнтується на естетичне задоволення масових бажань. Ось як Коммода описує історик Е. Гіббон:

¹ Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості.

² Eubank W. Does Democracy Encourage Terrorism? / W. Eubank, L. Weinberg // *Terrorism and Political Violence*. – 1994. – Vol. 6, No 4. – P. 417–443.

³ У. Еко стверджував, що «кожна епоха має свій постмодерн».

«Улесливий натопи, чиє щастя цілковито залежало від пороків його пана, вітав плесканням ці ганебні захоплення. Підступний голос підлабузників нагадував йому, що такими ж подвигами – перемогою над немейським левом і вбивством ерімантського вепра – Геркулес здобув собі місце серед богів і безсмертну славу серед людей. Коммод охоче у це повірив і став називати себе Римським Геркулесом. Дубина і лезва шкури зайняли місце поряд з троном серед символів верховної влади. Були споруджені статуї, що зображували Коммода з атрибутами бога.

У день змагань в амфітеатрі збиралась незліченна кількість глядачів, і імператор виступав на сцені, зриваючи оплески своєю незвичайною майстерністю. Коммод вибрав собі одяг й озброєння секутора – бійця з мечем, чий двобій з ретіарієм – бійцем із сіткою, був одним з найяскравіших номерів кривавих змагань.

У ролі секутора імператор бився сімсот тридцять п'ять разів. Неважко здогадатись, що у цих сутичках він завжди виходив переможцем. Ім'я Павло – так звали знаменитого секутора – пестило його слух. Воно було висічено на величезних статуях Коммода та звучало дедалі голосніше у вигуках похмурого, але незмінно аплодуючого сенату»¹.

Сьогодні телеекрани щоденно збирають перед собою такі ж спрагли до видовищ натопи, як і римські амфітеатри, а дієства, що перед ними розгортаються, мають такий самий стосунок до дійсності, як Геркулесові шати Коммода. Відомий український політик замість дубини і лев'ячої шкури використовує вила і вишиванку. У постмодерну епоху політика зміщується в гіперреальну сферу симулярка, у якій існують тільки дві змінні – ірраціональні бажання й гіперестетичні засоби їх символічного задоволення. А. Панарін ілюструє цю тезу на прикладі російського політика В. Жириновського – типового зразка постмодерного політичного акторства. «З погляду класичної представницької раціональності, – стверджує А. Панарін, – Жириновський давно мав бути виключений з представницької політики: надто систематично він займав позиції, які прямо суперечать інтересам опозиційного електорату, якому він морочить голову. Що ж в такому випадку залишається його виборцям? Залишається символічне задоволення більш-менш підсвідомих бажань, які піддаються заміщенню хльостким словом й епатажною поведінкою політичного скомороха»².

Такі категорії, як ідеологія, раціональність чи інтерес відійшли в минуле. Натомість політика, опосередкована медіа, дедалі більше нагадує

¹ Гиббон Э. Упадок и разрушение Римской империи. Глава IV. Правление Коммода [Электронный ресурс] / Э. Гиббон. – Режим доступа : http://historylib.org/historybooks/Edvard--Gibbon_Upadok-i-razrushenie-Rimskoy-imperii--sokrashchennyu-variant-/6.

² Панарин А. Агенты глобализма / Глава V. Постмодернистская политика : как появляются компрадорские режимы.

акторську гру, що орієнтується лише на бажання аудиторії. Подібно до Коммода, який, щоб подобатись простолюду, розігрував зі себе Геркулеса, постмодерна політика має цілий арсенал естетичних засобів, за допомогою яких здобуває прихильність мас. Найважливіші з них – політичний імідж та політичний стиль. В обох випадках зміст політичної діяльності втрачається¹, а сама вона стає пустою гіперестетичною оболонкою («симулякром», «алегорією»), що обіграє масові бажання.

Політичний імідж, за Є. Єгоровою-Гантман і К. Плешаковим, – це «спеціально створюваний, навмисне сформований політичний образ для досягнення поставлених цілей»². Як акцентує А. Митко, імідж – це «своєрідна маска самопрезентації індивіда, яку вдягають, аби мати привабливий вигляд для своїх прихильників»³.

Термін «імідж» походить від латинського слова «imitare» (наслідувати). Етимологія цього слова вже вказує на іманентний естетизм іміджу, що впливає з розуміння мистецтва як «наслідування». Іміджева політика на перший план висуває штучно сконструйований, естетичний образ, який має одну мету – подобатись аудиторії. Образ Геркулеса, у який перевтілювався Коммод, – це, по суті, давньоримський аналог політичного іміджу⁴. Сама ж політика постає як калейдоскоп іміджів, які борються за прихильність виборців, наче актори за увагу глядачів. Зміст політичної діяльності, відображений у програмі партії, імідж відсуває на задній план. За даними Є. Перелигіної, програми партій та лідерів відомі заледве 30% виборців, а іміджевий образ ідентифікують, як мінімум, 60%⁵. Тією мірою, як імідж стає дедалі важливішим, а «зміст» важить щораз менше, політика дедалі більше стає справою рук іміджмейкерів та PR-фахівців, діяльність яких не має нічого спільного з артикуляцією інтересів виборців, натомість нагадує режисуру акторської гри, основне завдання якої – сподобатись аудиторії.

Естетика політичного іміджу зумовлює відповідний тип політичного сприйняття, який не відрізняється від мистецького судження. На відміну від ідеології, яка спонукає індивіда розділити свою позицію (аж до силового

¹ Не йдеться, звісно, про зміст, пов'язаний з інтересами закадрових «ляльководів».

² Єгорова-Гантман Е. Политическая реклама / Е. Егорова-Гантман, К. Плешаков. – М. : Николло, 1999. – С. 5.

³ Митко А. До питання наукових розробок в галузі іміджу та PR [Електронний ресурс] / А. Митко. – Режим доступу : http://vlp.com.ua/files/28_39.pdf.

⁴ Так звана «Інтернет партія України» своїм іміджем зробила героїв «Зоряних війн». Ця партія – суто постмодерний проект, який свідчить про граничне зміщення політики у сферу симулякра.

⁵ Перельгіна Е. Имидж как феномен интерсубъектного взаимодействия. Содержание и пути развития : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.05, 19.00.13 / Е. Перельгіна. – М., 2003. – С. 14.

примусу), імідж, за словами Ф. Анкерсмита, «гарантує громадянам ту автономію відносно політики, якою наділені експерти, що виносять судження про стиль мистецьких творів»¹. Перед виборцем розгортається калейдоскоп іміджів, з яких він вибирає той, який йому найбільше «подобається». Естетичне слово «подобається» стає ключовим, адже саме завдяки йому, як вказує Ф. Анкерсміт, «технічна сторона політики, якою громадяни не особливо цікавляться, адже не мають потрібних для цього знань, може бути репрезентована всього-на-всього як її “внутрішня сторона”, яка не має значення для громадян, так само як технічна сторона мистецтва неважлива для експертів»². Здійснюючи політичний вибір за критерієм «подобається», індивід віддає свій голос за барвисту «обгортку» й рідко замислюється про суть свого вибору. Цілком імовірно, що він щойно підтримав інтереси якогось олігарха, які суперечать його власним інтересам.

Навіть ідеологія в постмодерну епоху відривається від своєї суті та існує суто як іміджевий симулякр. У модерну епоху ідентифікація з однією ідеологією заперечувала ідентифікацію з іншою. Під час Громадянської війни, скажімо, людина не могла бути одночасно «ідейним» комуністом і монархістом. Сьогодні ж це можливо. У сучасній Росії, наприклад, портрети Сталіна несуть поруч з портретами Миколи II, одна з радикальних партій називається «Націонал-більшовистською», а ура-патріотичні громадяни називають себе «православними фашистами». Така еkleктика стає можливою лише внаслідок переорієнтації політики з ідеологічних смислів на репрезентацію ірраціональних бажань (у випадку Росії йдеться про бажання бачити її великою державою, поєднане з шовіністичною нетерпимістю до інших народів). Оскільки одне естетичне вподобання не суперечить іншому³, ідеологічні іміджі співіснують лише тому, що мають не смислову природу, а естетичну, й апелюють до бажань і почуттів, а не до раціональності.

На початку цього підрозділу ми висловили тезу про те, що постмодерна культура бажань децентралізує соціальний простір і час й наголосили, що така децентралізація зумовлює естетизацію політики. Унаслідок децентралізації простору ідентифікація індивіда з політикою в колишньому розумінні стає більше неможливою. Із центрального соціального начала, яким політика була в минулі епохи, постмодерна політика мігрує на периферію соціального. За аналогією з тим, як людина не в змозі ідентифікувати себе

¹ Анкерсміт Ф. Эстетическая политика. – С. 194.

² Там же.

³ Захоплення Rolling Stones, наприклад, не суперечить захопленню The Beatles, Led Zepelin і навіть Eminem і 50 Cent, хоча йдеться про музику цілком різних стилів і жанрів, тоді як смислова ідентифікація може бути лише одна: неможливо бути одночасно християнином й атеїстом.

з глобалізованим мегаполісом, який для неї є радше простором існування, аніж домівкою, неможливою стає її змістовна ідентифікація з політикою, що внаслідок розв'язання основних матеріальних проблем важить дедалі менше в її житті¹. У мегаполісі, де, за словами Ф. Анкерсмита, «життя протікає лише на периферії», кожен прагне бути лише глядачем й ніхто протагоністом. Аналогічно й політика втрачає актуальність для індивіда, чие життя протікає у вузькій приватній сфері, а свою політичну участь він зводить хіба до ритуальних відвідин виборчої дільниці. При цьому цей середньостатистичний індивід є справним телеглядачем, який вимагає від «голубого екрану» видовищ і символічного задоволення своїх бажань. Отже, і політика, яка орієнтується саме на такого виборця, змушена «трати роль» та в ієрархії його життєвих пріоритетів зайняти місце десь між голлівудськими блокбастерами та MTV, наповнюючись схожим змістом. Її форматом стає телевізійне ток-шоу, яке глядачі сприймають як театр (інколи як цирк), щось на зразок «Стати зіркою» чи «Голос країни». Перемагає в ньому той, хто ефектніше зіграє свою роль, обіллє брудом опонента чи вразить аудиторію дотепним слівцем.

Естетизацію політики зумовлює не лише децентралізація простору, але й децентралізація часу. Постмодерний час втрачає континуальність між минулим, теперішнім і майбутнім та постає як «вічне теперішнє». Бажання існує лише «зараз» і, на відміну від інтересу чи ідеології, не відсилає до минулого чи майбутнього. Наче мистецтво, яке пронизує своєю красою, захоплює, змушує забути про все, іміджева політика існує лише «зараз». За таких умов політичний процес перетворюється на сукупність фрагментованих, гіпернасичених подій, які не пов'язані жодною логікою. Зв'язок між ними стає не більший, ніж зв'язок однієї театральної вистави з іншою. Навіть вражаюча суперечність між діяннями «політичних артистів» не в змозі похитнути їх високих рейтингів. Численні приклади знаходимо в українському політикумі, який рясніє багаторазовими фракційними та ідеологічними кульбітами, які, як правило, не завдають шкоди улюбленцям телеаудиторії.

Вище ми розглянули політичний імідж як естетичний модус постмодерної політики, що орієнтована на масові бажання. Імідж потрібно відрізнити від спорідненого, але нетотожного поняття політичного стилю, який має ґрунтовніший зміст, хоча також лежить в площині симулякра. Політичний імідж та політичний стиль відрізняються передусім масштабами. Імідж –

¹ Зазначимо, що сьогодні відбувається перехід політики з макрорівня держави до мікрорівня міст, селищ, комун, провінцій тощо, де досі можлива «змістовна» політична ідентифікація й раціональна участь в політичному житті. Отже, постмодерна політика фактично повертається до свого домодерного стану, який передував формуванню в Європі централізованих національних держав.

це характеристика індивіда, стиль – системи; імідж – швидкоплинний та маніпулятивний, стиль – триваліший та менше піддається маніпуляціям, хоча також сконструйований. За Ф. Анкерсмітом, політичний стиль – це аналог мистецького стилю: «Стиль художника чи скульптора значною мірою не залежить від змісту його творів. Ми впізнаємо його за стилем, а не за тематикою його робіт. Стиль відрізняється від смислу, його місце не в семантичному центрі мистецького твору, а на його семантичній периферії або на полях»¹. Політичний стиль можемо концептуалізувати як фон, який характеризує загальні особливості іміджевої політики, що є умовою її успіху в телеаудиторії. Його можна порівняти з усталеним театральним репертуаром, у якому попитом користується комедія або трагедія, фарс чи мелодрама, трагікомедія або водевіль тощо. Він зумовлений спадщиною політичного минулого, яка за інерцією діє в «ризомному» суспільстві. Демократія та авторитаризм великою мірою стали саме факторами політичного стилю. Авторитарний режим у сучасній Росії, на наше переконання, значною мірою має стильовий характер, що походить від російського імперського минулого. Імперська спадщина зумовила такий тип масових бажань, у якому найбільшим попитом користується брутальна сила. Ключову роль у режимі В. Путіна відіграють мас-медіа, які орієнтуються на ці бажання, а також штучно їх конструюють. Сам В. Путін – це публічна особа, яка постійно з'являється перед телекамерами та ретельно працює над своїм іміджем. Те саме можна сказати і про новообраного президента США Д. Трампа, чий епатажний імідж й акторські здібності стали важливим фактором його перемоги на виборах 2016 року і який в минулому багаторазово знімався в шоу та грав епізодичні ролі в кінофільмах (зокрема, у знаменитому «Сам удома – 2») Специфічні патерни американської глядацької культури Д. Трамп зробив важливою частиною своєї виборчої кампанії, якщо не її основою.

Отже, у постмодерну епоху знову можна констатувати тенденцію естетизації політики. Естетичне судження стає основним способом її сприйняття. Наостанок залишилось з'ясувати, як з постмодерною політикою пов'язане постмодерне мистецтво. Їхній зв'язок розкривають два основні підходи – підхід М. Горкгаймера й Т. Адорно та підхід Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі.

М. Горкгаймер й Т. Адорно стверджують, що мистецтво в постмодерну епоху більше не в змозі виконувати політичні функції, адже у всюдисущому дискурсі бажань політичне й мистецьке злились до купи. Постмодерне мистецтво (наприклад, поп-культура) утвердилось як засіб задоволення масових бажань і, отже, перетворилось на частину постмодерного

¹ Анкерсмит Ф. Эстетическая политика. – С. 193–194.

«політичного». Таку ж думку висловив й Ж. Бодріяр, який стверджував, що «сучасне мистецтво перебуває в змові зі світом. Воно грається з ним та є частиною гри. Воно може пародіювати світ, ілюструвати його, симулювати його, проте воно ніколи не порушує його порядку, який є також його власним порядком»¹. У децентралізованому, ризомному світі мистецтво втратило свою фундаментальну політичну функцію, а саме – функцію трансцендування політичного status quo й артикуляції нового політичного порядку. Унаслідок децентралізації постмодерного суспільства в ньому відсутній «важіль», за допомогою якого мистецтво могло б його «перевернути». «Політизоване» мистецтво (ми свідомо беремо це слово в лапки) може лише імітувати спротив, символічно задовольняти пов'язані з ним бажання, проте воно апріорі не в змозі стати справжнім спротивом. Б. Карсон ілюструє цю тезу на прикладі сучасної поп- та рок-музики, зокрема груп Rage Against the Machine («Гнів проти машини»), MCS та Sex Pistols, рок-музики М. Менсона, гангстерського репу тощо. У своїх текстах ці групи часто виступають з гострою політичною критикою. Однак, будучи при цьому частиною комерціалізованого шоу-бізнесу, вони лише, за словами Б. Карсона, «змащують коліщатка механізму, проти якого спрямований їх позірний гнів»². У цьому сенсі постмодерне «політизоване» мистецтво стає схожим на теракти, які лише імітують заперечення влади, а насправді орієнтуються на культуру епатажного видовища, яка абсолютизує ірраціональні інстинкти та бажання, що становлять основу цієї влади.

За словами Б. Карсона, «у постмодерні політичне мистецтво неможливе через здатність капіталу кооптувати спротив та перетворювати його на товар»³. Політизованим (на цей раз без лапок) може бути лише те мистецтво, яке здатне уникнути товаризації. М. Горкгаймер та Т. Адорно визнавали цю функцію передусім за мистецтвом модернізму, яке через свою складність⁴ не може бути товаризованим і масифікованим. Заглиблення у ці твори вимагає концентрації, під час якої, за словами Т. Адорно, ми відчуваємо «істинну свободу, що розкриває шокуючу правду про наш стан»⁵. Однак якщо

¹ Baudrillard J. For a Critique of the Political Economy of the Sign / J. Baudrillard. – St. Louis : Telos, 1981. – P. 110.

² Carson B. Towards a Postmodern Political Art: Deleuze, Guattari, and the Anti-Culture Book [Electronic resource] / B. Carson. – Mode of access : <http://www.rhizomes.net/issue7/carson.htm>.

³ Ibid.

⁴ Наприклад, у музиці А. Шенберга, живописі В. Кандінського та Г. Клімта, а також літературних творах Ф. Кафки, Дж. Джойса і С. Беккета.

⁵ Carson B. Towards a Postmodern Political Art: Deleuze, Guattari, and the Anti-Culture Book.

політизоване мистецтво не може бути масифікованим, то воно приречене на маргінальність і ніколи не зможе змінити політичний лад.

З іншим підходом до політичної ролі мистецтва в постмодерному суспільстві виступили Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі. На відміну від М. Горкгаймера та Т. Адорно, вони вітали пришествя постмодерну як новий, революційний лад. Революційна політика, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, полягає у визволенні бажання з-під влади інституційних та ментальних структур. Отже, лиш мистецтво можна назвати «політизованим», яке руйнує метанаративи, які поневоюють індивіда певною системою цінностей. Завдання мистецтва – спонукати індивіда побачити культурну та історичну зумовленість категорій, за допомогою яких він мислить про світ, і порвати «ментальні ланцюги», які уярмлюють сховане всередині нього бажання. Між підходами Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі та М. Горкгаймера й Т. Адорно існує зв'язок. Це – той самий зв'язок, який на початку цього параграфу ми розглянули між «політикою ідентичності» і «мовчазною більшістю». Політизоване мистецтво деконструє владу метанаритивів доти, доки не настане інволюція влади в тотальне, всюдисуще бажання. На цьому етапі мистецтво більше не в змозі буде що-небудь заперечити і, за висловом Б. Карсона, стає «графіті на стінах тюрми».

Отже, політика й мистецтво постмодерну стають орієнтованими на бажання й утверджуються як складові його владної індустрії. З переходом від модерну до постмодерну відновлюється їх синтез, обумовлений природою бажання як нової форми монізму, який одночасно споріднений з плюралізмом. Постмодерна політика зі сфери реалізації інтересів громадянського суспільства перетворюється на засіб породження та задоволення масових бажань. Цю функцію вона здійснює за допомогою категорій «імідж» та «стиль», які мають естетичну природу та виконують функцію символічного заміщення бажання. Своєю чергою, мистецтво, породжуючи й обслуговуючи бажання мас (наприклад, у формі поп-культури), перебирає на себе політико-владні функції «нормалізації» індивідів та перетворення їх на однорідну «бажаючу» масу. При цьому, як і в ідеології, політико-мистецька зумовленість має цілеспрямований, штучний, сконструйований характер, але при цьому постає як феномен культури абсолютизованого бажання.

Отже, постмодерн – це своєрідний фінал діалогічної взаємодії політики і мистецтва. Недаремно ідея кінця – історії (Ф. Фукуяма), політики (Ф. Анкерсміт, Д. Карсвел), мистецтва (А. Данто) – усталилась серед основних атрибутів постмодерного мислення. Німецький мислитель Ф. фон Гарденберг (Новаліс), висловлюючи туту романтиків за втраченою унаслідок Французької революції тотальністю, двісті років тому мріяв про час, коли «усе стане всім». Мабуть, через два століття його мрії здійснилися: у постмодерні «усе стало всім».

Висновки

Проаналізовано теоретико-методологічні підходи до аналізу діалогічності політики і мистецтва, зокрема концепції І. Канта, Ф. Шиллера, О. Шпенглера, К. Маркса та Ф. Енгельса, А. Грамші, Г. Лукача, В. Беньяміна, Т. Адорно та Ж. Рансьєра. Окреслено тенденції, які впливають із цих підходів. Означено два погляди на зв'язок цих сфер, які можна назвати *гетерогенним* і *гомогенним*. Гетерогенний визнає окремішність політичної і мистецької сфер, їх нетотожність одна одній. Натхненником цього підходу виступив І. Кант, і він домінує в ліберальній політичній традиції. Натомість гомогенний підхід, започаткований критикою ідей І. Канта Ф. Шиллером, постулює синкретизм політичної і мистецької сфер. Іманентним атрибутом політики, за цим підходом, є естетика, тобто конституювання політичної системи здійснюється за принципом побудови художніх форм. Мистецтво ж постає як сфера символічного втілення принципів політичного буття. Гетерогенний і гомогенний підходи корелюють з різним розумінням свободи, яке полягає в тому, чи її носієм є передусім індивідуальне «Я» (негативна свобода) чи колективне «Ми» (позитивна свобода). Крім того, спільною особливістю цих підходів є те, що зв'язок між політикою і мистецтвом розглядали з погляду ширшого культурного принципу, який обумовлював історичні особливості обох цих сфер.

Окреслено діалектичну тенденцію, яка супроводжує еволюцію політики й мистецтва в межах історичної осі «домодерн – модерн – постмодерн» і полягає в поступовому русі від гомогенної політико-мистецької сфери до розмежування цих сфер і нових форм єдності в тоталітарних режимах ХХ ст. та сучасному консюмеристському суспільстві. Обґрунтовано потребу в цілісному аналізі історичної діахронії політико-мистецького зв'язку від стародавніх часів до сьогодення, а саме в контексті історико-світоглядних періодів стародавніх східних цивілізацій, Античності, Середньовіччя, епохи Відродження, «ери Розуму», романтизму, модерну і постмодерну. Запропоновано авторську модель розв'язання проблеми історичного зв'язку між політикою і мистецтвом в межах трьох історичних принципів – *монізму*, *плюралізму та їх синтезу*. Обґрунтовано *монізм* як історично первинний принцип їхнього

взаємозв'язку, що вибудовує синтез політики і мистецтва – естетизацію політики й політизованість мистецтва – у рамках метафізичної ідеї, що слугує збірним началом соціокультури. У межах монізму політика набуває естетичного виміру, пов'язаного зі сполученням індивідів в політичне ціле – державу, що здійснюється у спосіб побудови художніх форм. Мистецтво ж стає політизованим як уособлення метафізичної ідеї, покладеної в основу політичної влади. Другий історичний принцип – плюралізм – засвідчив розходження політики і мистецтва. Перехід до нього розпочинається в епоху романтизму й досягає апогею в епоху модерну. У плюралізмі політика і мистецтво постають як окремі «світи-в-собі». Політика втрачає естетичний вимір, який вона набувала як сполучення індивідів у статичну естетико-політичну форму, та трансформується в динаміку і плюралізм демократії й громадянського суспільства. Мистецтво ж позбувається політичного виміру як символічне втілення колективного світогляду, що лежав і в основі політичної влади, і перетворюється на чисте вираження суб'єктивної творчої свободи. Третій принцип ґрунтується на синтезі двох попередніх й актуалізується в постмодерну епоху. На цьому етапі суспільного розвитку виникає феномен масового споживацького суспільства, яке сполучає в собі ознаки монізму і плюралізму. Атрибутом цього суспільства є те, що воно функціонує шляхом породження та символічного заміщення індивідуальних і колективних бажань. Орієнтуючись на категорію бажання, постмодерна політика знову набуває естетичного виміру, оперуючи категоріями політичного іміджу та політичного стилю. Своєю чергою, мистецтво перестає бути чистим «мистецтвом» і відновлює нормуючий вплив на індивіда як втілення нового виду влади над індивідом – влади-маніпуляції бажаннями. Окрім принципів зв'язку політики і мистецтва, запропоновано також два способи їх взаємодії – *культурний* та *ідеологічний*. Культурний виникає тоді, коли політична і мистецька сфери органічно поєднує спільна світоглядна ідея та вони не чинять директивного, цілеспрямованого впливу одна на одну. Цей спосіб був характерний для давньоминулих епох, зокрема стародавніх східних цивілізацій, Античності, Середньовіччя, Ренесансу та «ери Розуму». Ідеологічний, своєю чергою, передбачає цілеспрямований, директивний вплив політики на мистецтво або мистецтва на політику й актуалізується та властивий політичним ідеологіям. Цей спосіб характеризував їх співвідношення, починаючи з епохи романтизму й особливо в тоталітарних режимах ХХ ст.

Сформульовано тенденцію в еволюції свободи, яка полягає в поступовій актуалізації її негативного виміру та його утвердженні як первинного під час Французької революції. Це – колективна свобода від природної необхідності в межах стародавніх східних цивілізацій; свобода від тиранічної влади в епоху Античності; примат людини перед державою в часи Середньовіччя;

свобода суб'єктивного самовияву особистості в епоху Відродження; екстраполяція цієї свободи на усе суспільство й обґрунтування ролі держави як апарату її забезпечення в «еру Розуму»; визнання особистості найвищою цінністю політичної системи, починаючи з епохи романтизму й насамперед в епоху модерну. Обґрунтовано цю тенденцію як історичний рушій діалектичного переходу від принципу монізму до плюралізму. Водночас вказано й на історичні перешкоди у прогресі свободи, зокрема сформульовано погляд на тоталітаризм та масове суспільство постмодерну як феномен поглинання особистої свободи політичною та соціокультурною тотальністю.

Проаналізовано форми зв'язку між політикою і мистецтвом в історичні епохи від стародавніх східних цивілізацій до постмодерну та обґрунтовано ідейні принципи, що лежали в його основі. Обґрунтовано владу як історичну ідею політики й мистецтва в епоху стародавніх східних цивілізацій. Обумовлюючи і політику, і мистецтво, ця ідея зумовила їхню перехресну дифузю, за якої політика набувала естетизованого виміру, а мистецтво – політизованого. Зокрема, естетика політики в цю епоху ґрунтувалась на началах монументальної архітектури – величі, масштабності, гігантоманії, а мистецтво в цю епоху, особливо монументальна архітектура, символічно опредметнило примат влади в житті людини. Своєю чергою, ця діалогічність пов'язана з первинним виміром свободи, а саме, колективної свободи людства від природної необхідності в державній організації.

На достеменно інших засадах ґрунтувалось співвідношення політики і мистецтва в епоху Античності. Матрицею античної політики був космос – матеріально-чуттєвий світ, іманентним атрибутом якого була краса. Артикулюючись у цьому космосі, антична політика сама формувалась за принципами краси, наче мистецький твір. Співвідношення політики й мистецтва в поемах Гомера свідчить про первинність мистецтва. В епоху високої класики, у якому, зокрема, творили Платон та Аристотель, краса отримала конкретне втілення – її еталоном стало людське тіло. Поеднуючись з давнішим, ще гомерівським принципом абсолютизації краси, антична пластика зумовила тілесне розуміння держави як соціальної скульптури.

Діалогічність політики й мистецтва в епоху Середньовіччя ґрунтувалась на принципі трансцендентного духовного буття. Цей принцип зумовив такі спільні особливості політики й мистецтва: примат духовного над земним, символізм (земні форми розглядали як символи небесних) та універсальна архітектоніка (гармонійне сполучення частин, яке було частиною й водночас символом цілого вищого порядку). Ця ідея обумовила метафоричне сприйняття держави як політичного храму, а також сприйняття храмової архітектури як моделі держави.

Концептуалізовано антропоцентричну красу як принцип взаємодії політики і мистецтва в епоху Відродження, що становив антитезу до се-

редньовічної духовності. Ключова ознака світогляду Ренесансу – відхід від концентрації на духовному бутті й зосередження на земному, що втілилось в обоженні краси. Найповніше цей ідеал проявився в мистецтві, однак він виявився і в політиці, у яку його екстраполював Н. Макіавеллі та автори утопій. І для Н. Макіавеллі, і для авторів утопій політика поставала як творчий акт, основною метою якої було розкрити красу на суспільному «матеріалі».

Доведено, що в основі співвідношення політики і мистецтва у XVII–XVIII ст., які називають «ерою Розуму», лежав принцип розуму, який зумовив особливості і політики, і мистецтва та їх взаємну дифузію. Однакові начала, які увиразнювали цей принцип – геометризм, лаконічність, ясність, симетрія тощо, лежали в основі і політики, і мистецтва. За таких умов політика набувала естетизованого виміру, постаючи неначе суспільний «кристал», а мистецтво ставало політизованим, артикуючи розумність влади, що була ключовою підставою її легітимності. Колізією цього принципу було те, що він обумовив два діаметрально протилежні способи її політико-інституційного забезпечення – абсолютистський та республіканський. Як наслідок, у цю епоху постає феномен політичної ідеології – часткового метафізичного світогляду, що обґрунтовує політичні інтереси суб'єкта. Адепти і абсолютистської, і республіканської ідеологій стали використовувати мистецтво в політичних цілях. Тож констатовано появу ідеологічного способу діалогічності цих начал, який полягав у цілеспрямованому, директивному впливі політики на мистецтво й мистецтва на політику.

Вказано на колізію монізму і плюралізму у зв'язку політики й мистецтва в епоху романтизму та розглянуто трансформацію в історичній еволюції свободи, яка полягала в утвердженні її негативного виміру як первинного. Зв'язок політики і мистецтва у цей період обумовлювали дві тенденції – формування індивідуального начала та прагнення відновити монізм соціокультурного буття у формі ідеології. Ця особливість дала змогу трактувати романтизм як перехідну епоху між двома принципами співвідношення політики і мистецтва – монізму і плюралізму. Формування негативного виміру свободи як первинного, що, однак, відбувалось паралельно з прагненням відновити монізм соціокультурного буття, знявши колізію між «Я» і «не-Я», становить основну прикмету цієї епохи. З одного боку, у межах плюралізму, політика і мистецтво почали втрачати перехресну дифузію, яку конституював метафізичний монізм. Але при цьому в ідеологічній площині дифузія політики і мистецтва набула гіперболізованого характеру. Ця трансформація зумовила перехід від принципу монізму до плюралізму в політиці і мистецтві. Починаючи з епохи романтизму, розпочалось розходження політики й мистецтва, яке втілилось у втраті політикою естетичного виміру, а мистецтвом політичного. Це розходження, однак, супроводжувала протилежна тенденція повернення до політико-мистецької цілісності

на ідеологічній основі. Поруч із формуванням позаестетичної політики й аполітичного мистецтва в епоху романтизму констатуємо формування гіперестетизованої політики і гіперполітизованого мистецтва.

Тенденція до розмежування політики і мистецтва, яка парадоксально не відокремлювалась від спроб знову їх синтезувати на ідеологічній основі, дає змогу трактувати романтизм як предтечу водночас демократії і тоталітаризму в епоху модерну. У цю епоху ми виокремили дві форми співвідношення політики і мистецтва – демократію і тоталітаризм. Політика й мистецтво в межах демократії належить до нерозривних, але відокремлених одна від одної сфер негативної свободи – нормативно-інституційної та суб'єктивної. Політика утвердилась як «нічний сторож» свободи у громадянському суспільстві, а мистецтво перетворилось на найповніший вияв особистої свободи, яку не обмежують жодні правила чи рамки. Отже, демократія, ґрунтуючись на негативній свободі, розмежовує ці сфери й остаточно дезавує синкретизм політики і мистецтва.

Натомість тоталітаризм, повертаючись до взаємної дифузії політики і мистецтва, характерної для принципу монізму, водночас конституював її на гіперболізованих засадах. Тоталітарна політика і тоталітарне мистецтво неначе міняються місцями: політика перебирає на себе мистецьку функцію творчості, матеріалом для якої стає суспільство, а мистецтво – політичну функцію нормування суспільного порядку. Тож у тоталітарних режимах відновлюється логіка зв'язку політики і мистецтва, характерна для домодерного монізму, однак ключова відмінність між ними полягає в тому, що у другому випадку політико-мистецький монізм був споріднений зі свободою – свободою в позитивному вимірі, і тому не породжував колізії між людиною і політичним буттям, тоді як в першому випадку він суперечив свободі і мав суто зовнішній, штучний, нав'язаний характер.

Постмодерн продовжив модерний процес емансипації суспільства, однак довів його до граничної межі, що зумовило перетворення суспільства на «мовчазну більшість» (термін Ж. Бодріяра), яка перебуває у всевладді індустрії бажань. Нав'язування бажань та маніпуляція ними утвердилися в ньому як нова форма влади над індивідом. У цьому контексті політика знову стає естетичною, у символічній формі задовольняючи масові бажання (її іпостасями стають концепти політичного іміджу та стилю), а мистецтво політизованим, здійснюючи нормуючий вплив на індивіда. Цей період в історії політики і мистецтва характеризує поєднання всіх попередніх форм їх зв'язку, що символічно замикає історичну діалектику їх розвитку.

Використані джерела

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки / Т. Адорно. – М. : Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Адорно Т. Диалектика просвещения / Т. Адорно, М. Хоркхаймер. – М. : Медиум, 1997. – 310 с.
3. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
4. Андерсон П. Размышления о западном марксизме / П. Андерсон. – М. : Интер-Версо, 1991. – 272 с.
5. Андриевский В. О нацистской пропаганде [Электронный ресурс] / В. Андриевский. – Режим доступа : <https://ava.md/2016/08/30/o-nacistkoj-propagande/>.
6. Анкерсмит Ф. Эстетическая политика / Ф. Анкерсмит. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 432 с.
7. Аристотель. Політика / Аристотель. – К. : Основи, 2000. – 239 с.
8. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 447 с.
9. Барт Р. Мифологии [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа : <http://culture.niv.ru/doc/poetics/bart-mythologies/011.htm>.
10. Баткин Л. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. Баткин. – М. : РГГУ, 1995. – 448 с.
11. Беньямин В. Произведение искусство в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс] / В. Беньямин. – Режим доступа : http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm.
12. Берлин И. Две концепции свободы [Электронный ресурс] / И. Берлин. – Режим доступа : <http://kant.narod.ru/berlin.htm>.
13. Бодрияр Ж. Америка. Кінець могутності [Електронний ресурс] / Ж. Бодрияр. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/bodrijar2.htm>.
14. Бодрияр Ж. В тіні мовчазної більшості [Електронний ресурс] / Ж. Бодрияр. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/bodrijar1.htm>.
15. Буркгардт Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркгардт. – М. : Юристь, 1996. – 596 с.

16. Бычков В. Эстетика : учеб. / В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
17. Валлон А. Рабство в античном мире / А. Валлон. – М. : Гос. соц.-эконом. изд., 1936. – 312 с.
18. Возняк Т. «Кожен-бо ангел – жахливий», або Естетика contra етика [Електронний ресурс] / Т. Возняк. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/estetyka.htm>.
19. Габермас Ю. Залучення іншого. Студії з політичної теорії / Ю. Габермас. – Львів : Астролябія, 2005. – 416 с.
20. Гамалія К. Монументи вічності: піраміди Давнього Єгипту [Електронний ресурс] / К. Гамалія. – Режим доступу : <http://www.stationline.org.ua/iskystvo/97/16807-monumenti-vichnosti-piramidi-davnogo-yegiptu.html>.
21. Гвардини Р. Конец нового времени [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://krotov.info/libr_min/04_g/gva/rdini.htm.
22. Гегель Г. Философия права / Г. Гегель. – М. : Мысль, 1990.
23. Геллнер Э. Прешествие национализма. Мифы нации и класса [Електронний ресурс] / Э. Геллнер. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/gellner/puti.htm>.
24. Гиббон Э. Упадок и разрушение Римской империи. Глава IV. Правление Коммода [Електронний ресурс] / Э. Гиббон. – Режим доступу : http://historylib.org/historybooks/Edvard--Gibbon_Upadok-i-razrushenie-Rimskoy-imperii--sokrashchennyu-variant-/6.
25. Голомшток И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.
26. Гомер. Іліада / Гомер. – Х. : Фоліо, 2006. – 416 с.
27. Гомер. Одиссея / Гомер. – Х. : Фоліо, 2001. – 547 с.
28. Горький М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года [Електронний ресурс] / М. Горький. – Режим доступу : http://fictionbook.ru/author/maksim_gorkiyi/sovetskaya_literatura/read_online.html?page=1.
29. Грамши А. Искусство и политика / А. Грамши. – М. : Искусство, 1991. – 1007 с.
30. Грицак Я. Історики і час [Електронний ресурс] / Я. Грицак. – Режим доступу : <http://ucu.edu.ua/library/9077/>.
31. Гурьянов Г. Классическое и постклассическое градостроительство [Електронний ресурс] / Г. Гурьянов, М. Туркатенко. – Режим доступу : <http://archvestnik.ru/new/files/2041%20Turkatenko.pdf>.
32. Делёз Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с.
33. Денисенко В. Проблеми раціоналізму та ірраціоналізму в політичних теоріях Нового часу європейської історії / В. Денисенко. – Львів : ПАІС, 1997. – 274 с.

34. Дионисий Ареопагит. О божественных именах / Дионисий Ареопагит. – СПб. : Глаголь, 1995. – 370 с.
35. Дулуман Е. Философия эпохи Возрождения [Электронный ресурс] / Е. Дулуман. – Режим доступа : <http://sotref.com/utchoba-samoobrazovaniye/591-url-stati.html>.
36. Евлампиев И. Николло Макиавелли: pro et contra / И. Евлампиев. – СПб. : Изд-во РХГА, 2002. – 689 с.
37. Егорова-Гантман Е. Политическая реклама / Е. Егорова-Гантман, К. Плешаков. – М. : Николло, 1999. – 240 с.
38. Есхіл. Перси / Есхіл // Трагедії. – К. : Дніпро, 1990. – 320 с.
39. Жиркова И. Проблема свободы личности в античной культуре [Электронный ресурс] / И. Жиркова, Ю. Пустовойт. – Режим доступа : <http://www.rae.ru/forum2011/161/1961>.
40. Зубова М. Синтез искусств в романскую эпоху / М. Зубова // Художественные модели мироздания: взаимодействие искусств в истории мировой культуры : в 2 кн. / отв. ред. В. П. Толстой, Д. О. Швидковский. – М. : НИИ РАХ, 1997. – Кн. 1. – 400 с.
41. Искусство Древнего Египта [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://arthic.ru/eg/7.htm>.
42. История Древнего Востока [Электронный ресурс] / под ред. В. И. Кузищина // Введение. – 3-е изд., перераб. и доп. – Режим доступа : <http://www.hist.msu.ru/Departments/Ancient/01.htm>.
43. Каменка Ю. Політичний націоналізм: еволюція ідей / Ю. Каменка. – Націоналізм: антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 2000. – 872 с.
44. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Мысль, 1999. – 1470 с.
45. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант. – К. : Юніверс, 2000. – 500 с.
46. Каптерева Т. Изобразительное искусство Франции 17 в. / Т. Каптерева // Всеобщая энциклопедия искусств : в 6 т. Т. 4 «Искусство 17–18 веков» / под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. – М. : Искусство, 1963. – 478 с.
47. Карась А. Філософія громадянського суспільства в класичних теоріях і некласичних інтерпретаціях / А. Карась. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 520 с.
48. Класики політичної думки від Платона до Макса Вебера. – К. : Тандем, 2002. – 584 с.
49. Короткий енциклопедичний словник з культури. – К. : Україна, 2003. – 384 с.
50. Куликова И. Философия и искусство модернизма / И. Куликова. – М. : Политиздат, 1980. – 271 с.

51. Ле Гофф Ж. Цивілізація Середньовікового Запада / Ж. Ле Гофф. – М. : Прогрес, 1992. – 376 с.
52. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М. : Худож. лит., 1953. – 640 с.
53. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна [Электронный ресурс] / Ж.-Ф. Лиотар. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/lyotard/postmoderne.html>.
54. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под общ. ред. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
55. Лосев А. Двенадцать тезисов об античной культуре [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://psylib.org.ua/books/_losev02.htm.
56. Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_HistEst/Est1_1_4.php.
57. Лосев А. История античной эстетики. Эстетика Гомера [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_HistEst/Est1_2_1.php.
58. Лосев А. Общая характеристика эстетики Возрождения [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/lose010/txt02.htm>.
59. Лукач Д. Теория романа. Часть II : Опыт типологии романной формы [Электронный ресурс] / Д. Лукач. – Режим доступа : <http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-2.htm>.
60. Любимов Я. Искусство Западной Европы [Электронный ресурс] / Л. Любимов. – Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/iskusstvo-euro/10.htm>.
61. Макиавелли Н. Государь / Н. Макиавелли. – М. : Планета, 1990. – 80 с.
62. Макиавелли Н. Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. Глава XXVII [Электронный ресурс] / Н. Макиавелли. – Режим доступа : http://www.e-reading.club/chapter.php/36574/20/Makiavelli_-_Sochineniya.html.
63. Маклін Дж. Громадянське суспільство: свобода у новому тисячолітті / Дж. Маклін // Громадянське суспільство як здійснення свободи: центральноевропейський досвід / за ред. А. Карася. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 1999.
64. Малышев И. Адорно между модерном и постмодерном [Электронный ресурс] / И. Малышев. – Режим доступа : <https://www.proza.ru/2012/09/01/1052>.
65. Мангейм К. Идеология и утопия [Электронный ресурс] / К. Мангейм. – Режим доступа : http://krotov.info/libr_min/13_m/an/heim6.html.
66. Маринетти Ф. Манифест футуризма [Электронный ресурс] / Ф. Маринетти. – Режим доступа : <http://m936rea.internet.kemsu.ru/futur.html>.

67. Маркин Ю. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль и практика художественного синтеза / Ю. Маркин // Художественные модели мироздания. XX век. – М. : Наука, 1999. – 480 с.
68. Марков Б. Після оргії [Електронний ресурс] / Б. Марков. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n21texts/markov.htm>.
69. Маркс К. Критика политической экономии (черновой набросок 1857–1858 годов) / К. Маркс, Ф. Энгельс // Сочинения : в 50 т. – М. : Политиздат, 1969. – Т. 46. – 585 с.
70. Маркс К. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1955. – Т. 2. – 630 с.
71. Маркс К. Теория прибавочной стоимости : в 3 т. / К. Маркс. – М. : Госполитиздат, 1954. – Т. 1. – 439 с.
72. Медведев С. «Войны в Донбассе не было»: как телевидение создало украинский конфликт [Электронный ресурс] / С. Медведев. – Режим доступа: <http://www.forbes.ru/mneniya-column/tsennosti/267585-voiny-v-donbasse-ne-bylo-kak-televidenie-sozdalo-ukrainskii-konflikt>.
73. Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения / Е. П. Львова, Е. П. Кабкова, Л. М. Некрасова и др. – СПб. : Питер, 2006. – 464 с.
74. Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – 588 с.
75. Митко А. До питання наукових розробок в галузі іміджу та PR [Електронний ресурс] / А. Митко. – Режим доступу : http://vlp.com.ua/files/28_39.pdf.
76. Мифология и религия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://abc.vvsu.ru/Books/filosofia/page0003.asp>.
77. Мовчан В. Эстетика Канта [Электронный ресурс] / В. Мовчан. – Режим доступа : http://pidruchniki.com/16850303/etika_ta_estetika/estetika_kanta#44.
78. Новалис. Христианство или Европа [Электронный ресурс] / Новалис. – Режим доступа : <http://www.alt-srn.ru/story/1-latests-news/1031-hristianstvo-ili-evropa.html>.
79. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>.
80. Ортега-и-Гассет Х. Бунт мас [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет. – Режим доступа : http://www.ae-lib.org.ua/texts/ortega-y-gaset__masa__ua.htm#1.
81. Панарин А. Агенты глобализма. / Глава V. Постмодернистская политика: как появляются компрадорские режимы [Электронный ресурс] / А. Панарин. – Режим доступа : http://www.patriotica.ru/books/panar_agents/part1_5.html.

82. Пархоменко Р. Генезис идеи свободы в западноевропейской философии [Электронный ресурс] / Р. Пархоменко. – Режим доступа : http://enotabene.ru/fr/article_146.html.
83. Перельгина Е. Имидж как феномен интерсубъектного взаимодействия. Содержание и пути развития : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.05, 19.00.13 / Е. Перельгина. – М., 2003. – 697 с.
84. Петрушевский Д. Общество и государство у Гомера: опыт исторической характеристики / Д. Петрушевский. – М. : Книжный дом «Либроком», 2011. – 64 с.
85. Петрушенко В. Западноевропейская философия Средневековья [Электронный ресурс] / В. Петрушенко. – Режим доступа : http://uchebnikonline.com/filosofia/filosofiya_-_petrushenko_vl/zahidnoyevropeyska_filosofiya_serednovichchya.htm#968.
86. Плавская Е. Культурология: учеб.-метод. комплекс / Е. Плавская. – Новосибирск : НГТУ, 2011. – 188 с.
87. Платон. Держава / Платон. – К. : Основи, 2000. – 355 с.
88. Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н. Померанцева. – М. : Искусство, 1985. – 255 с.
89. Поппер К. Открытое общество и его враги / К. Поппер. – М. : Феникс, 1992. – 448 с.
90. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/music.htm>.
91. Пьер Бурдьё [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://socio.rin.ru/cgi-bin/article.pl?id=272>.
92. Рагозин Н. «Философия практики» А. Грамши как теоретическая предпосылка концепции духовного производства / Н. Рагозин // Вісник Донецького національного університету. Сер. : Гуманітарні науки. – 2013. – № 1/2. – С. 70–77.
93. Рассел Б. Історія західної філософії / Б. Рассел. – К. : Основи, 1995. – 759 с.
94. Самин Д. 100 великих архитекторов / Д. Самин. – М. : Вече, 2011. – 334 с.
95. Самохін І. Лукач проти модернізму [Електронний ресурс] / І. Самохін. – Режим доступу : <http://commons.com.ua/lukach-proti-modernizmu/>.
96. Словник політологічних термінів [Електронний ресурс] / за ред. В. Л. Логвина. – Режим доступу : <http://westudents.com.ua/glavy/53062-slovník-poltologichnih-termnv.html>.
97. Смігунова О. Естетика І. Канта: продуктивна уява і принцип доцільності : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / О. Смігунова. – К. : [Б. в.], 2007. – 16 с.
98. Соколов В. Философия эпохи Возрождения [Электронный ресурс] / В. Соколов. – Режим доступа : <http://abuss.narod.ru/Biblio/sokolov.htm>.

99. Софокл. Антігона / Софокл // Трагедії. – К. : Дніпро, 1989. – 303 с.
100. Торсон Т. Історія політичної думки / Т. Торсон, Дж. Себайн. – К. : Основи, 1997. – 838 с.
101. Трусова П. «Action française»: критика революційного класицизму / П. Трусова // Известия РГТПУ ім. А. І. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 336–342.
102. Українська Біблія. Переклад І. Огієнка 1962 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bible.ubf.org.ua/ukr/?scr=1%20%B2%E2%E0%ED%E0%204%3A13-21>.
103. Фромм Э. Иметь или быть [Электронный ресурс] / Э. Фромм. – Режим доступа : <http://psylib.ukrweb.net/books/fromm02/txt07.htm>.
104. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М. : Весь мир, 2003. – 416 с.
105. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
106. Чечетов про опозицію: «Ми їх развели, как котят» [Електронний ресурс] // Тиждень. – 2012. – 3 черв. – Режим доступу : <http://tyzhden.ua/News/54407>.
107. Шевчук Д. Идеология и ее роль в общественной жизни [Электронный ресурс] / Д. Шевчук. – Режим доступа : http://www.e-reading.club/chapter.php/103872/79/Shevchuk__Filosofiya__konspekt_lekciii.html.
108. Шевчук К. Естетичне як політичне: аналіз основних ідей концепції Жака Рансьєра / К. Шевчук // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філософія. - 2010. - Вип. 7. - С. 86-94.
109. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
110. Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес [Электронный ресурс] / Л. Шестов. – Режим доступа : http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_shestov.txt.
111. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека [Электронный ресурс] / Ф. Шиллер. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/cultur/shiller=letters.htm#_Тoc73352325.
112. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск : ВО «Наука», 1993. – 592 с.
113. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.
114. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М. : Инвест-ППП, 1996. – 240 с.
115. Энгельс Ф. Письмо Маргарет Гаркнесс в Лондоне / Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1965. – Т. 37. – 599 с.
116. Энгельс Ф. Письмо Минне Каутской в Вену / Ф. Энгельс // Маркс К. Сочинения : в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Политиздат, 1964. – Т. 36. – 805 с.

117. Этический поворот в эстетике и политике. Жан Рансьер об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html>.
118. Яворская Н. Искусство Франции от Великой Французской буржуазной революции до Парижской коммуны (1789–1871) [Электронный ресурс] / Н. Яворская. – Режим доступа : <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000019/st003.shtml>.
119. Adorno T. *The Complete Correspondence 1929–1940* / T. Adorno, W. Benjamin. – Cambridge : Harvard University Press, 2001. – 383 p.
120. Baines J. *Religion in Ancient Egypt: Gods, Myths, and Personal Practice* / J. Baines. – Ithaca : Cornell University Press, 1991. – 272 p.
121. Baker K. *Inventing the French Revolution* / K. Baker. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 372 p.
122. Baudrillard J. *For a Critique of the Political Economy of the Sign* / J. Baudrillard. – St. Louis : Telos, 1981. – 217 p.
123. Beetham D. *Marxists in Face of Fascism* / D. Beetham. – Manchester : Manchester University Press, 1983. – 387 p.
124. Benjamin W. *Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death* : in 4 vol. / W. Benjamin. – Selected Writings. – Cambridge : Belknap Press, 2006. – Vol. 2. – 880 p.
125. Benjamin W. *Little History of Photography* : in 4 vol. / W. Benjamin. – Selected Writings. – Cambridge : Belknap Press, 2006. – Vol. 4. – 496 p.
126. Benjamin W. *The Origin of German Tragic Drama* / W. Benjamin. – London : Verso, 1998. – 256 p.
127. Berlin I. *Political Ideas in the Romantic Age: Their Rise and Influence on Modern Thought* / I. Berlin. – Princeton : Princeton University Press, 2006. – 295 p.
128. Berlin I. *The Crooked Timber of Humanity* / I. Berlin. – London : John Murray, 1990. – 278 p.
129. Berlin I. *The Roots of Romanticism* / I. Berlin. – Princeton : Princeton University Press, 1999. – 175 p.
130. Best S. *Postmodern Politics and the Battle for the Future* [Electronic resource] / S. Best, S. Kellner. – Mode of access : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/postmodernpolitics.pdf>.
131. Bristow W. *Enlightenment* [Electronic resource] / W. Bristow // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/entries/enlightenment>.
132. Burke E. *Reflections on the Revolution in France* [Electronic resource] / E. Burke. – Mode of access : http://www.constitution.org/eb/rev_fran.htm.
133. Carson B. *Towards a Postmodern Political Art: Deleuze, Guattari, and the Anti-Culture Book* [Electronic resource] / B. Carson. – Mode of access : <http://www.rhizomes.net/issue7/carson.htm>.

134. Cassirer E. *The Philosophy of the Enlightenment* / E. Cassirer. – Princeton : Princeton University Press, 1968. – 367 p.
135. Chartier R. *The Cultural Origins of French Revolution* / R. Chartier. – Durham : Duke University Press, 1991. – 238 p.
136. Chester G. Starr. *A History of the Ancient World* / Chester G. Starr. – New York-Oxford: Oxford University Press, 1991. – 742 p.
137. Dowd D. Art as National Propaganda and the French Revolution / D. Dowd // *The Public Opinion Quarterly*. – 1951. – № 3. – P. 532–546.
138. Edelman M. *From Art to Politics* / M. Edelman. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – 152 p.
139. Enlightenment and neoclassicism [Electronic resource]. – Mode of access : <http://legacy.owensboro.kctcs.edu/crunyon/Eng262/01-neoclassicism/01-intro/Enlightart.htm>.
140. Eubank W. Does Democracy Encourage Terrorism? / W. Eubank, L. Weinberg // *Terrorism and Political Violence*. – 1994. – Vol. 6, No 4. – P. 417–443.
141. Gjesdal K. Georg Friedrich Philipp von Hardenberg [Electronic resource] / K. Gjesdal // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/novalis/>.
142. Guyer P. 18th Century German Aesthetics [Electronic resource] / P. Guyer // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/aesthetics-18th-german/>.
143. Hansen M. Benjamin's Aura / M. Hansen // *Critical Inquiry*. – 2008. – № 34. – P. 336–375.
144. Harding A. Political Liberty in the Middle Ages / A. Harding // *Speculum*. – 1980. – Vol. 55, № 3. – P. 423–443.
145. Hegel G. *Aesthetics: Lectures on Fine Art* / H. Hegel. – Oxford : Clarendon Press, 1975. – Vol. 1. – 611 p.
146. Horkheimer M. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception [Electronic resource] / M. Horkheimer, T. Adorno. – Mode of access : http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Culture_industry_4.shtml.
147. Hoyt R. *Europe in the Middle Ages* / R. Hoyt. – New York : Harcourt, 1957. – 654 p.
148. Hunt L. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution* / L. Hunt. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 251 p.
149. Hunter M. "To Play as if from the Soul of the Composer": the Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics / M. Hunter // *Journal of the American Musicological Society*. – 2005. – Vol. 58, № 2. – P. 357–398.
150. Irvine M. Postmodernity vs. The Postmodern vs. Postmodernism [Electronic resource] / M. Irvine. – Mode of access : <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/pomo.html>.
151. Khan Y. The Political Aesthetics in the Works of Adorno and Benjamin / Y. Khan [Electronic resource]. – Mode of access : <http://radicalnotes>.

- com/2012/03/02/the-political-aesthetic-in-the-works-of-adorno-and-benjamin/.
152. Koenigberg R. Nazism As Bodily Fantasy / R. Koenigberg [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.libraryofsocialscience.com/essays/koenigsberg-nazism/index.html>
 153. Kraye J. Tommaso Campanella [Electronic resource] / J. Kraye // The Stanford Encyclopedia of Philosophy – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/entries/campanella>.
 154. Krylov B. Marx and Engels On Literature and Art [Electronic resource] / B. Krylov. – Mode of access : <https://www.marxists.org/archive/marx/works/subject/art/preface.htm>.
 155. Lampert M. Beyond the politics of reception: Jacques Rancière and the politics of art / M. Lampert // *Continental Philosophy Review*. – 2016. – P. 1–20
 156. Lougee R. German Romanticism and Political Thought / R. Lougee // *The Review of Politics*. – 1959. – Oct. – Vol. 21, No 4. – P. 631–645.
 157. Löwy M. Marxism and Revolutionary Romanticism / M. Löwy // *TELOS (Critical Theory of the Contemporary)*. – 1981. – № 49. – P. 83–95.
 158. Lukács G. Franz Kafka or Thomas Mann [Electronic resource] / G. Lukács. – Mode of access : <http://users.clas.ufl.edu/burt/UnReadingDisaster/LukacsonKafkaMann.pdf>.
 159. Lukács G. The Ideology of Modernism [Electronic resource] / G. Lukács. – Mode of access : <http://courseweb.stthomas.edu/ajscheiber/engl%20380/Georg%20Lukacs.pdf>.
 160. Marx K. Foundations of the Critique of Political Economy [Electronic resource] / K. Marx // *Marxist Internet Archive*. – Mode of access : <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/grundrisse.pdf>.
 161. Meyer Abrams H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* / H. Meyer Abrams. – New York : Oxford University Press, 1953. – 406 p.
 162. *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930* / M. Bradbury, J. MaFarlane ed. – London : Penguin Books, 1991. – 688 p.
 163. Morawski S. The Aesthetic Views of Marx and Engels [Electronic resource] / S. Morawski. – Mode of access : https://monoskop.org/images/2/26/Morawski_Stefan_1970_The_Aesthetic_Views_of_Marx_and_Engels.pdf.
 164. Mullins W. On the Concept of Ideology in Political Science / W. Mullins // *The American Political Science Review*. – 1972. – Vol. 66, № 2. – P. 498–510.
 165. Munro D. *The Concept of Man in Early China* / D. Munro. – Stanford : Stanford University Press, 1969. – 256 p.
 166. Novalis. *Fichte Studies* / Novalis. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 282 p.

167. Okon E. Religion and Politics in Ancient Egypt [Electronic resource] / E. Okon. – Mode of access : <http://www.scihub.org/AJSMS/PDF/2012/3/AJSMS-3-3-93-98.pdf>.
168. Orend B. Human rights: concept and context / B. Orend. – Toronto : Broadview Press, 2002. – 279 p.
169. Osborne P. Walter Benjamin [Electronic resource] / P. Osborne // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/entries/benjamin/>.
170. Plato. Laws [Electronic resource] / Plato. – Mode of access : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0166%3Abook%3D2%3Asection%3D659d>.
171. Plato. Laws [Electronic resource] / Plato. – Mode of access : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0166%3Abook%3D7%3Asection%3D800a>.
172. Prest J. Reviewed Work: The Formation of the Liberal Party, 1857–1868 by John Vincent / J. Prest. – The English Historical Reviews. – 1967. – Oct. – Vol. 82, No. 325. – P. 802–804.
173. Priestland D. The Red Flag: A History of Communism / D. Priestland. – New York : Grove Press, 2009. – 624 p.
174. Proudhon P.-J. The Philosophy of Progress [Electronic resource] / P.-J. Proudhon. – Mode of access : http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/proudhon/philprog.pdf.
175. Pyle F. The Ideology of Imagination / F. Pyle. – Stanford : Stanford University Press, 1995. – 219 p.
176. Rancière J. Dissensus: On Politics and Aesthetics / J. Rancière. – London : Continuum, 2010. – 230 p.
177. Rancière J. Estetyka jako polityka / J. Rancière. – Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007. – 208 s.
178. Rancière J. The Emancipated Spectator [Electronic resource] / J. Rancière. – Mode of access : http://www.aaronvandyke.net/summer_readings/Ranciere-Problems%20and%20Transformations%20of%20Critical%20Art.pdf.
179. Rancière J. The Politics of Aesthetics / J. Rancière. – London : Continuum, 2004. – 116 p.
180. Romantic Art Style [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/romanticism.htm>.
181. Schiller F. On Naïve and Sentimental Poetry [Electronic resource] / F. Schiller. – Mode of access : https://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-1.html.
182. Stimely K. Oswald Spengler: An Introduction to his Life and Ideas / K. Stimely // The Journal of Historical Review. – 1998. – № 2.
183. Strindberg J.-A. Miss Julie [Electronic resource] / J.-A. Strindberg. – Mode

- of access : <http://www.emporia.edu/~bartruff/docs/Miss%20Julie.pdf>.
184. Tavor E. Art and Alienation: Lukács' Late Aesthetic / E. Tavor // *Orbis Litterarum*. – 1982. – № 31. – P. 109–121.
185. Weber J. E. P. Thompson's Romantic Marxism [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.jacobinmag.com/2015/07/making-english-working-class-luddites-romanticism/>.
186. Weber M. *The Theory of Social and Economic Organization* / M. Weber. – New York : Oxford University Press, 1947. – 448 p.
187. Werckmeister O. Marx on Ideology and Art / O. Werckmeister // *New Literary History*. – 1973. – № 3. – P. 501–519.
188. Wolin S. *Politics and Vision* / S. Wolin. – Princeton : Princeton University Press, 2004. – 761 p.

Наукове видання

ЛАНЮК Євген Юрійович

**ПОЛІТИКА
І МИСТЕЦТВО**
Історичний взаємозв'язок

Монографія

Редактор *О. Б. Панчишин*
Технічний редактор *С. З. Сенік*
Комп'ютерне верстання *Н. В. Якимів, Н. М. Лобач*
Дизайн обкладинки *В. О. Рогана*

Формат 70×100/16. Умовн. друк. арк. 19,6+1,8.
Тираж 150 прим. Зам.

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Видруковано у книжковій друкарні "Коло",
вул. Бориславська, 8, м. Дрогобич, Львівська обл., 82100

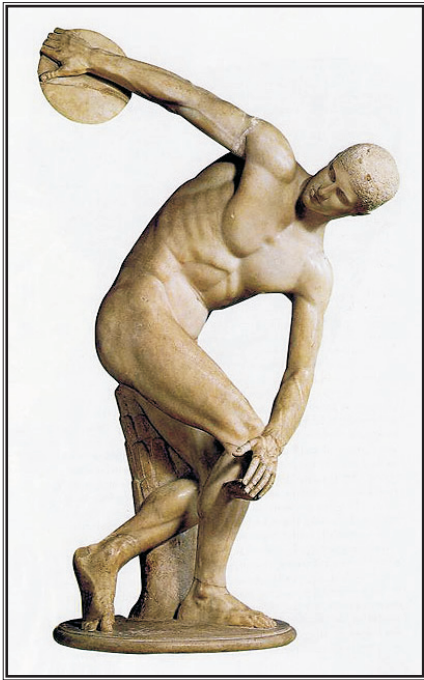
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК № 498 від 20.06.2001 р.



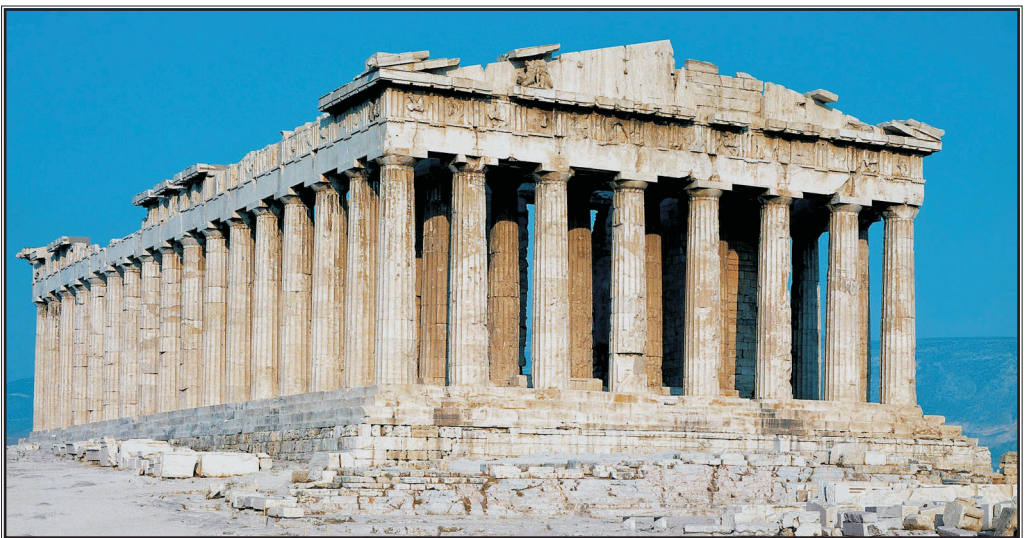
Піраміда фараона Джосера (2635—2611 до н. е). Ступінчаста форма піраміда та її гігантські розміри символізували ієрархічний та деспотичний характер давньоєгипетської держави.



Сім'я фараона Ехнатона (1375-1336 до н. е.). Фараон Аменхотеп IV (Ехнатон) провів масштабну політико-релігійну реформу, усунувши від влади жерців і проголосивши культ бога Сонця Атона. Політичну реформу супроводжувала реформа мистецтва, яка увійшла в історію під назвою мистецтва Амарнського періоду.



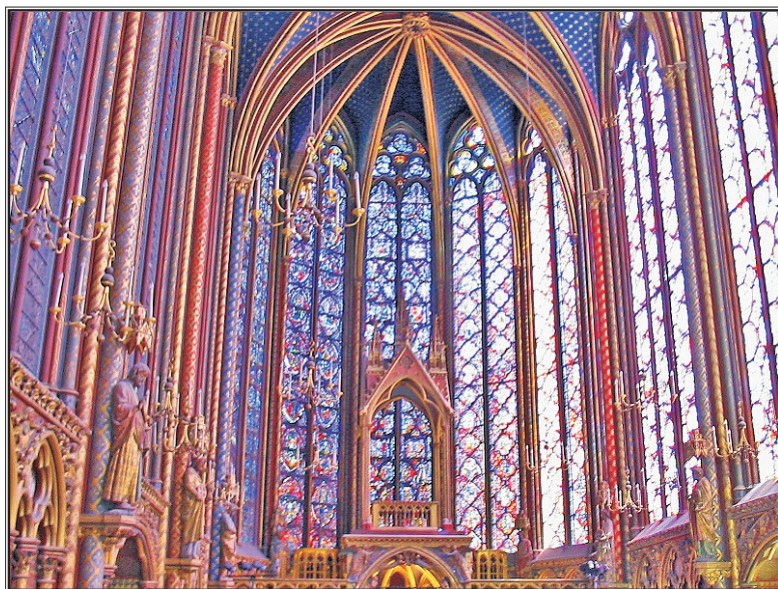
Скульптура Мирона «Дискобол» (римська копія з давньогрецького оригіналу, бл. 120-140 рр.). Античність породила пластику – світогляд, згідно з яким еталоном розуміння буття, зокрема культурного і суспільно-політичного, проголошувалось досконале людське тіло.



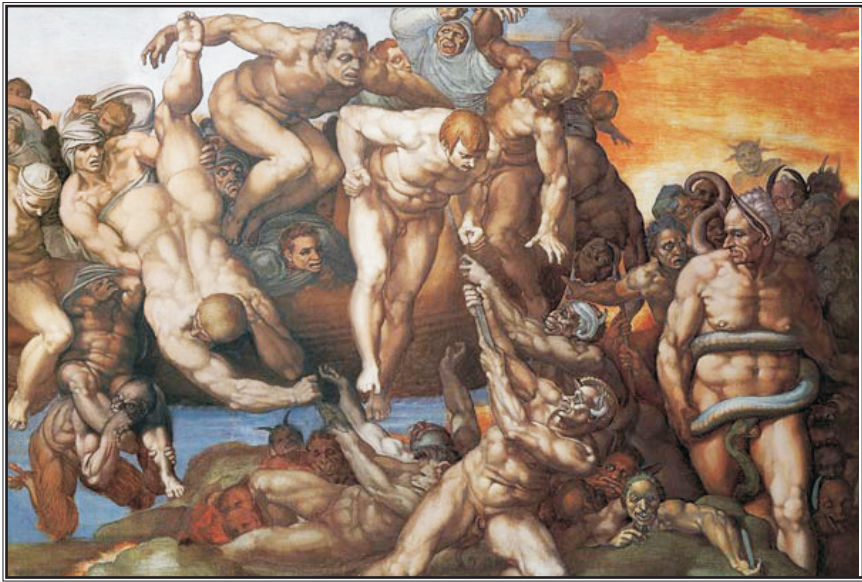
Афінський Парфенон (V ст. до н. е.). В основі архітектури Парфенону лежали тілесні пропорції, зокрема «золотий перетин». На однакових естетичних принципах – симетрії, гармонії, красі – ґрунтувалось античне розуміння держави, яку Освальд Шпенглер назвав «корелятом доричного храму», «суто евклідовим тілом».



В образі гігантського ідола, який приснився вавилонському царю Навуходоносору, Біблія розглядає нечестиву і деспотичну державу, яка вимагає поклоніння лише собі. «Аж ось один великий бовван, бовван цей величезний, а блиск його дуже сильний; він стояв перед тобою, а вигляд його був страшний» (Даниїл 2: 31).



Інтер'єр каплиці Сен-Шапель в Парижі (XIII ст.). Держава в епоху Середньовіччя уподібнювалась храму: ієрархія, співвідношення феодальних верств та примат духовного начала нагадували естетику храмової архітектури.



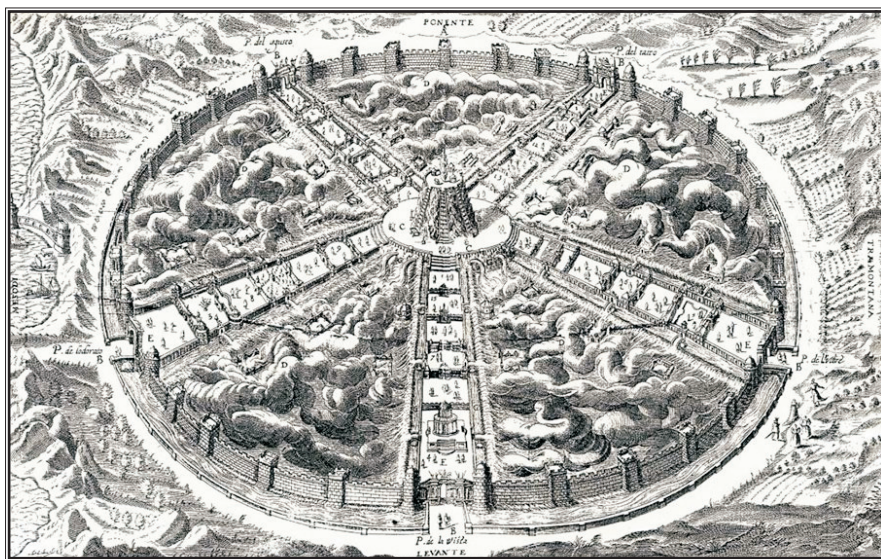
Мікеланджело Буонаротті «Страшний суд» (фрагмент) (1537-1541). Епоха Відродження принесла світогляд антропоцентризму – захоплення естетикою людини, яка сповнена внутрішньої правди і яку не сковують жодні обмеження. Цей світогляд вплинув на політичні вчення цієї епохи, зокрема Н. Макіавеллі та авторів утопій.



Гюстав Доре Ілюстрація до Дантового «Пекла» (1890): Данте і Вергілій зустрічають Фарінату деї Уберті. Постать Фарінати, який «по крижі в домовині й не схитнувся» (X, 33), хвилювала поета більше, ніж те, що Фаріната – грішник, який достойний своєї участі.



Мікеланджело Буонаротті «Мойсей» (1513-1515). Фігура титанічного політика, який перетворює суспільство заради його більшої досконалості, наче митець, що творить з мармуру свої шедеври, займає одне з ключових місць в політичному мисленні Ренесансу.



Ілюстрація до «Міста Сонця» Томмазо Кампанелли. Ренесансне розуміння суспільства як «матеріалу» для творчості безпосередньо втілювалось в утопіях – моделях неіснуючого ідеального суспільства. Фантазія автора наділяла таке суспільство просторовою формою, що дозволяє мислити про нього в категоріях естетики.



Паоло де Маттеїс «Тріумф непорочного зачаття Діви Марії» (1710-1715). Мистецтво епохи бароко характеризував надмір образних засобів. Католицька Церква, позиції якої похитнулися унаслідок Реформації, розвитку науки і раціоналістичного світогляду, вдалася до естетики як засобу впливу на вірян заради досягнення своїх цілей. У ХХ ст. засоби естетичного впливу активно використовуватимуть політичні сили.



На відміну від епохи Відродження, яка віддавала першість людині, в «еру Розуму» основною світоглядною категорією стало безособове начало – розум. Строгий геометризм Версалью став ідеальним уособленням раціоналістичних засад влади над суспільством Людовика XIV.

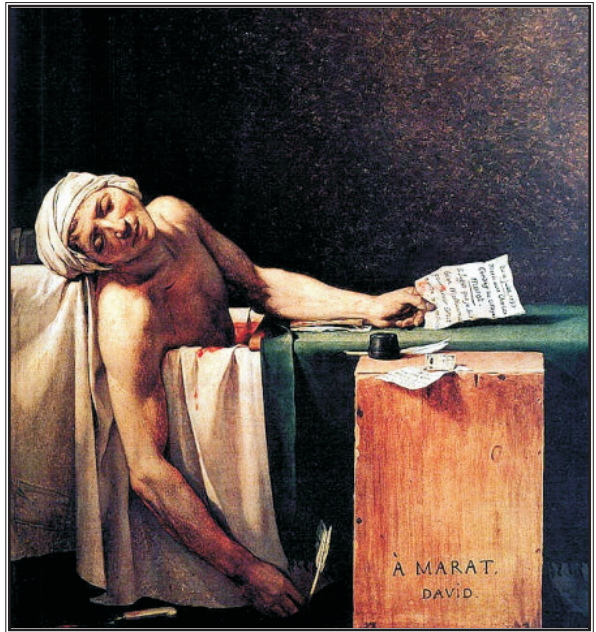


Ніколя Пуссен «Щедрість Сціпіона» (1640). Зображення ідеального світу, в якому ніщо не порушує законів розуму, тріумф обов'язку над почуттями, інтелекту над емоціями, відданість державі як «розумному» началу, – усі ці ідеї лягли в основу мистецтва класицизму, яке стало офіційним мистецьким стилем французької монархії, що вбачала у ньому засіб виховання громадян в дусі патріотизму і відданості короні.



Жак-Луї Давид «Клятва Гораційїв» (1787). Картини Ж.-Л. Давида, активного учасника Французької революції 1789-1799, були сповнені гостроактуальним політичним змістом. Картина «Клятва Гораційїв», на якій брати Горації з Риму присягають битися на смерть проти братів Куріаційїв з м. Альба-Лонга, гучно закликає до звершення громадянського подвигу.

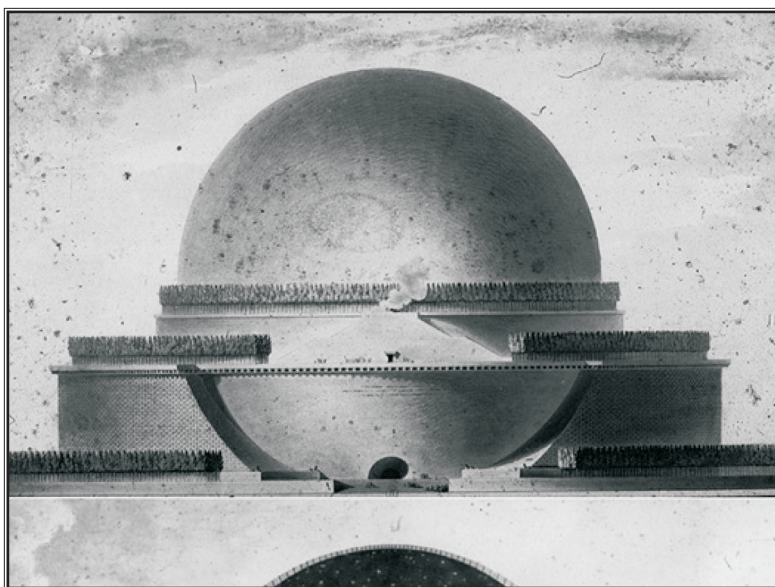
Жак-Луї Давид «Смерть Марата» (1793). Зміст картини був зрозумілий для сучасників: на місці Марата може бути кожен, тому борись або загинеш! Бездиханне тіло героя та ванна, що нагадує склеп, наводять на паралелі зі Страстями Христовими, що символізує безсмертя та майбутнє воскресіння революційних ідеалів.



Жак-Луї Давид «Сабінянки зупиняють битву між римлянами та сабінянами» (1795-1799). Ця картина художника є своєрідною антитезою до «Клятви Гораційів». Замість заклик до боротьби, у ній звучить заклик до громадянського миру після десятиліття кропролитних воєн.



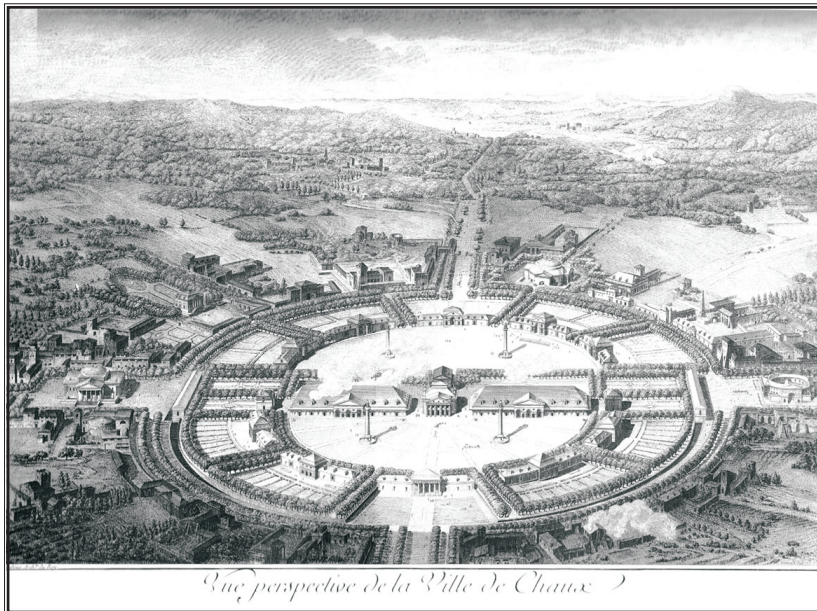
Жак-Луї Давид «Наполеон на перевалі Сен-Бернар» (1801). Після приходу до влади Наполеона художник почав підтримувати його не менш віддано, ніж раніше республіку. Його завданням стало увічнення героїчного образу імператора. Творчість Ж.-Л. Давида подає один з найвідоміших прикладів політичної ролі мистецтва.



Етьєн-Луї Булле «Кенотаф Ньютона» (проект) (1784). «Кенотаф Ньютона» Е.-Л. Булле замислив як храм Розуму – нової раціоналістичної релігії майбутнього, з якою наприкінці XVIII ст. пов'язували надії на революційне перетворення суспільства.



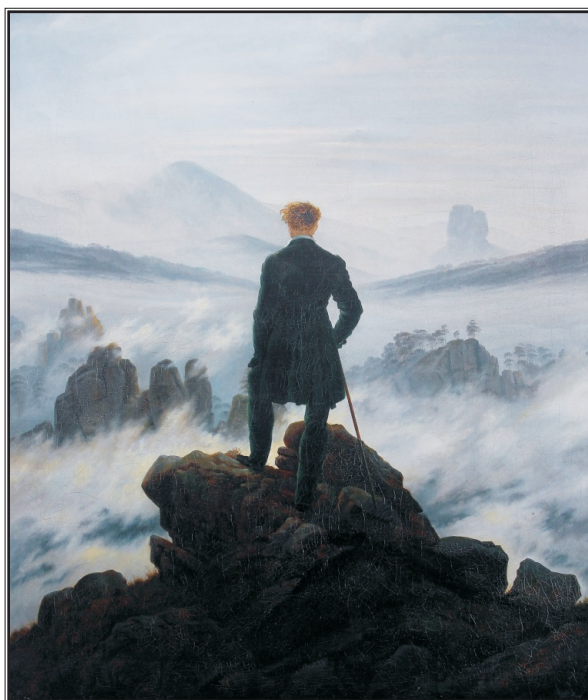
Клод-Ніколя Леду, Ротонда де ла Віллетт (1784-1788), одна із митних застав Парижа. В строгих і лаконічних геометричних формах К.-Н. Леду яacobініці вбачали прообраз нової республіканської архітектури.



Клод-Ніколя Леду, Проект ідеального міста майбутнього Шо (1774). У цьому проекті архітектор виступив одночасно як соціальний інженер, намагаючись впорядкувати життя людей на основі наукових законів.



Іван Айвазовський «Буря на морі вночі» (1849). На відміну від просвітницької віри в розум, епоха романтизму захоплювалась ірраціональним, містичним, нереальним та трансцендентним.



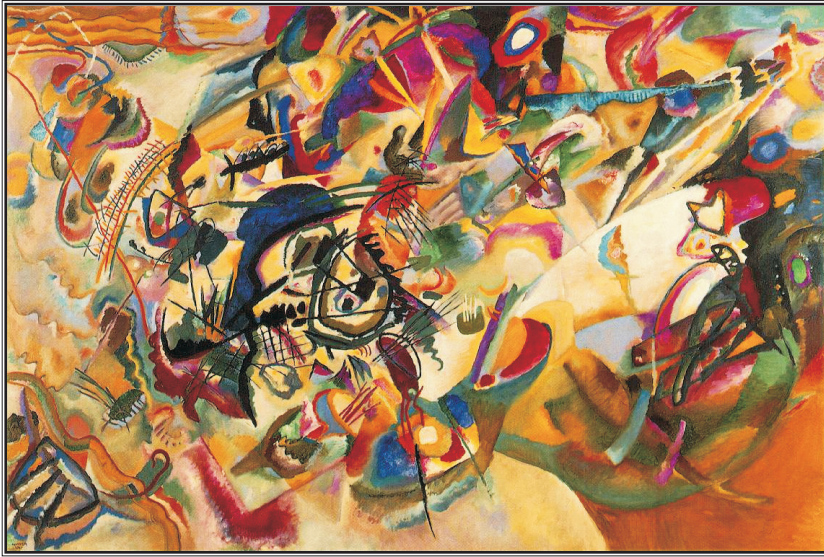
Каспар Давид Фрідріх «Мандрівник над морем хмар» (1818). Найважливішим надбанням романтизму стала ідея людини як унікальної особистості. Починаючи від цієї епохи, фундаментом політичної системи стає особистість, а не об'єктивна метафізична ідея (космос, Бог, розум тощо).



Ежен Делакруа «Свобода, яка веде народ на барикади» (1830). Важливим у цьому полотні є не лише його зміст (метафоричне зображення свободи як жінки, що тримає республіканський триколор), але й форма: розмитість кольорів і примат кольору над рисунком свідчить про поступовий відхід живопису від «мімезису» на користь суб'єктивної творчої свободи. Два виміри свободи – мистецький і політичний – утверджувались пліч-о-пліч.



Жан-Огюст-Домінік Енгр «Обітниця Людовика XIII» (1820-1824). Палкий монархіст, художник на цьому полотні естетизує монархію. Як і на полотні Делакруа, важливий не лише зміст, але й форма: строге дотримання правил класичного живопису, примат рисунку над кольором свідчать про переконання художника у верховенстві розумного, об'єктивного начала, яке його сучасники ототожнювали з монархією.



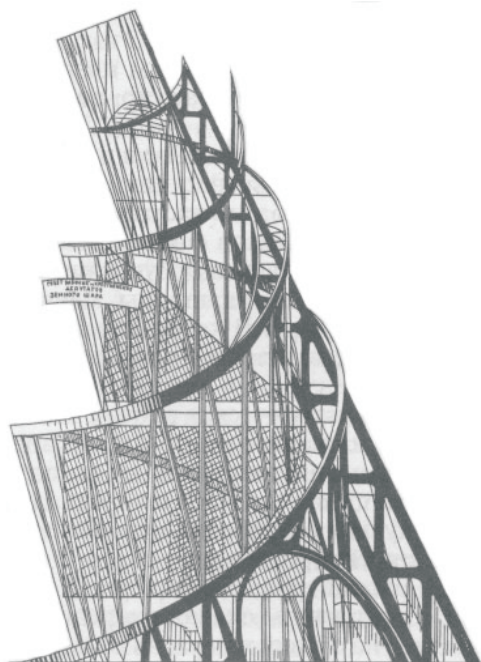
Василь Кандінський «Композиція VII» (1913). Поглиблення творчої свободи, яке розпочалось в епоху романтизму, досягнуло апогею в добу модерну. Мистецтво у цю епоху остаточно відійшло від зображення об'єктивної дійсності і стало самобутньою – естетичною – дійсністю, а демократичні інститути і громадянське суспільство – політичною основою світоглядної та творчої свободи.



Харківський «Держпром» (архітектори Сергій Серафимов, Самуїл Кравець, Марк Фельгер, 1925-1928). Тяга до системності, уніфікації, функціоналізму в добу модерну однаково втілилась і в політиці (раціональна бюрократія, всебічна нормативна регламентація життя), і в естетиці (конструктивізм, мінімалізм, архітектура «Баухаусу» тощо).



Ель Лисицький «Червоним клином бий білих» (1920). У 1920-ті чимало митців-авангардистів симпатизували новим політичним рухам, зокрема більшовикам та фашистам в Італії. Політиків і художників споріднювала революційна романтика, пафос боротьби і сили, розрив з минулим, установка на новизну і творчість.



Володимир Татлін «Вежа III Інтернаціоналу» (1919) (проект). Один із найвідоміших футуристичних проєктів. Грандіозна споруда зі сталі і бетону була задумана як штаб-квартира Комінтерну і центр світової комуністичної утопії.



Фотографія темношкірого солдата на обкладинці журналу «Парі-Матч» (1955), якою Р. Барт ілюструє концепцію «вторинної семіотичної системи». За Р. Бартом, ключовим у цьому зображенні є не первинний (денонотативний) семіотичний рівень (зображення людини), а вторинний (конотативний) – асоціації з ідеологією колоніалізму. Концепція Р. Барта ілюструє найзагальніші семіотичні механізми пропаганди.



Федір Антонов «Щастя юності» (1952). Антитезою демократії та плюралізму в модерну епоху стали тоталітарні режими, у яких відбулось відновлення домодерного соціокультурного та політичного монізму, однак вже не на засадах релігії чи філософської віри в розум, а на принципах політичної ідеології. Завданням мистецтва стала передусім її пропаганда.



Вернер Пайнер «Німецький ґрунт» (1933).



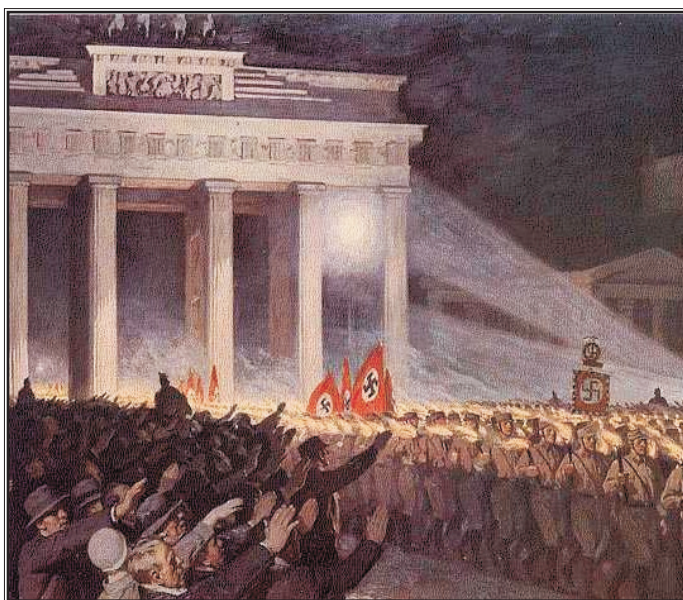
Юрій Піменов «Нова Москва» (1937). Пропагандистське мистецтво тоталітарних ідеологій ХХ ст. – комунізму і націонал-соціалізму – має багато спільних рис, які випливають із символізації ідеологічних архетипів (основних структур політичної ідеології). Обидві наведені картини символізують архетип утопії («світлого майбутнього»). Селянин, що мирно оре поле, і жінка за кермом автомобіля символізують прищестя майбутнього раю під началом НСДАП чи ВКП(б).



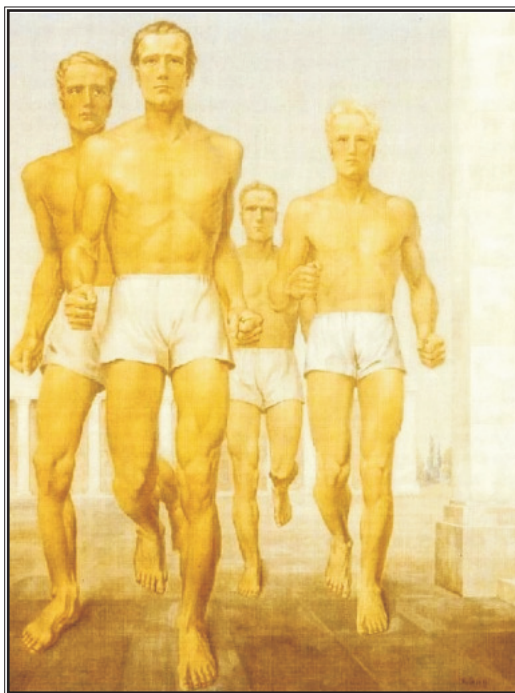
Оскар Мартін «Женці» (1937).



Арно Бреккер «Грация» (1937). Обидва твори мистецтва Третього Рейху символізують архетип народу (колективного начала). Женці є образом його колективного духу в щоденних трудових буднях, а нордичний профіль жінки, що символізує націю, вказує на її вищість та расову чистоту.



Артур Кампф «30 січня 1933 року» (1939).



Герхард Кейль «Біг» (1938). Ці картини символізують архетип партії / еліти. Перше полотно уособлює тріумф нацистської партії, а друге – нестримність, з якою вона веде націю до мети.



Артур Кампф «Сталеварний завод» (1939).



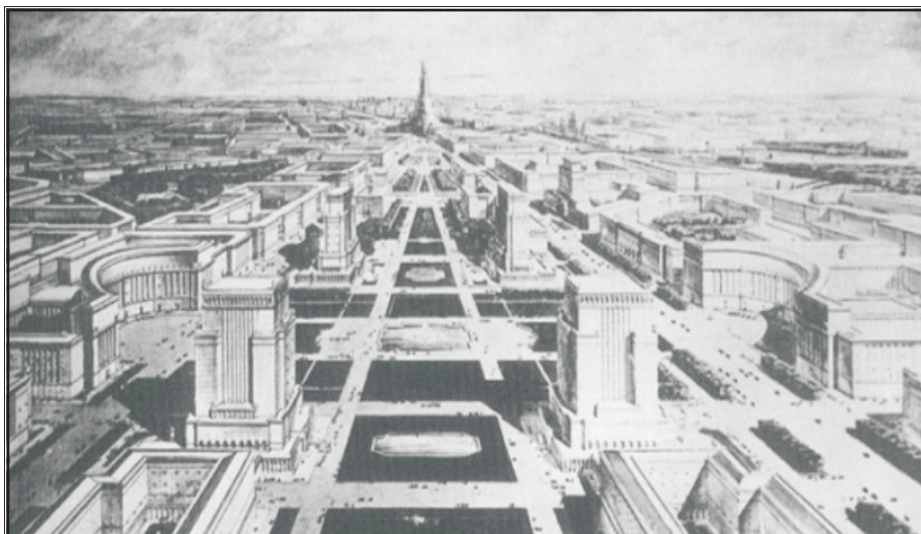
Олександр Дейнека «Оборона Севастополя» (1942). Ці твори пропагандистського мистецтва символізують архетип боротьби. Боротьба на трудовому фронті зображена з не меншим пафосом, ніж, власне, воєнні дії.



Аркадій Рилов «Ленін у 1917 році» (1934).



Хуберт Ланцінгер «Гітлер-прапороносець» (1934). Важливий архетип ідеології – вождь. Ці полотна – не просто портрети вождів. Криваво-червоний захід сонця та тривожний погляд Леніна, спрямований удалину, символізують революцію, яка от-от почнеться. А Гітлер в образі середньовічного лицаря є символом залізної волі, з якою він наближає ідеали націонал-соціалізму.

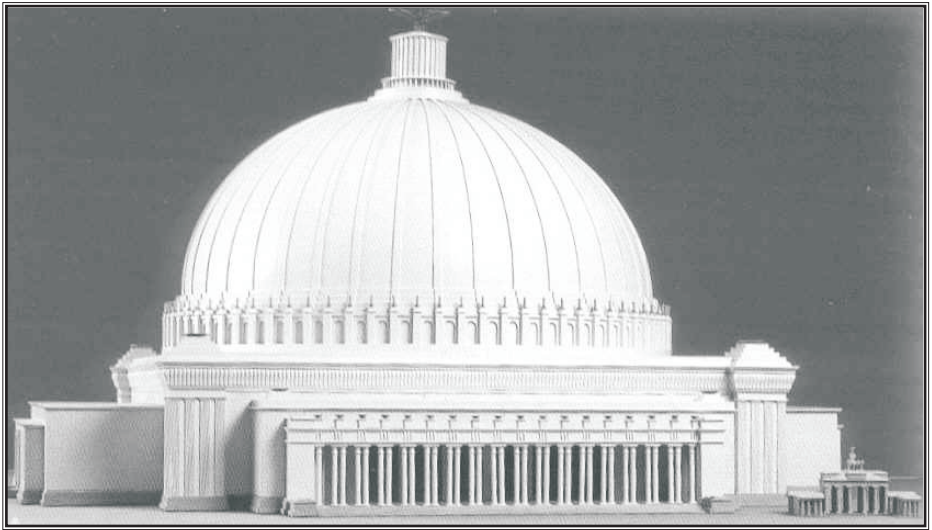


Проект сталінської реконструкції Москви (архітектори Володимир Семенов та Сергій Чернишов, 1935). Планувалось перейменувати Москву на честь Й. Сталіна в Сталінодар.



Проект перепланування Берліна провідного архітектора Третього Рейху Альберта Шпеєра (після реконструкції столиця Рейху мала одержати назву «Германія»).

І Й. Сталін, і А. Гітлер планували здійснити масштабне перепланування своїх столиць. Метою цих проектів була не лише пропаганда офіційної ідеології, але й упорядкування простору відповідно до ієрархічних рівнів влади та системних зв'язків індустріального суспільства.



Альберт Шпеер «Зал Народу» (1939) (проект).



Борис Іофан «Палац Рад» (1931) (проект). А. Гітлер та Й. Сталін замислили спорудити у центрі своїх оновлених столиць грандіозні будівлі. «Зал Народу» в Берліні повинен був вміщати 180 тис. людей, а 415-метровий «Палац Рад» мав стати найвищою спорудою в світі.



У другій половині ХХ століття виникає новий соціокультурний феномен – масове споживацьке суспільство. Модерна тенденція плюралізації виродилася у свою власну антитезу, якою став новий різновид монізму.



Маніпуляція індивідуальними та масовими бажаннями, зокрема за допомогою реклами, моди, шоу-бізнесу, індустрії розваг і т. д., утверджується (надто після сексуальної революції 1960-х) як новий різновид влади над індивідом. Відбувається визволення і товаризація підсвідомої енергії, яку придушували традиційні норми ієрархічної культури.



Співак Томас Нойвірт («Кончіта Вурст») деконструє традиційні уявлення про гендерні ролі та ідентичність. Замість «деревоподібних» (смыслових, ієрархічних) нормативних систем Нойвірт утверджує «ризомні» (децентралізовані, деієрархізовані), в яких смислово-ціннісні координати вирівняні між собою. У цьому він приєднується до постмодерного «повстання проти метанаративів».



Римський імператор Коммод (180-192 н. е.), щоб подобатись простолюду, виступав на арені Колізею як гладіатор. Атрибути Геракла – дубина і ледова шкура – стали складовою частиною його впізнаваного «іміджу». Український політик Олег Ляшко для цих цілей використовує вила і вишиванку. В обох випадках політика відривається від своєї раціональної основи та зміщується у сферу симулятивного обігрування масових бажань.