

Государство как произведение искусства

Аннотация

Метафора государства как произведения искусства, использованная Я.Буркхардтом для характеристики итальянского государства XV века, позволяет обнаружить взаимосвязь между эстетическим проектом и становлением европейского государства. Возможность “духу государственности свободно отдаться своим побуждениям” была связана с феноменом воли к власти, заявившем о себе в эпоху Ренессанса. Благодаря фигуре художника-творца был открыт феномен десакрализованной воли, послуживший опорой для беспрецедентного государственного строительства.

Ключевые слова: государство, власть, эстетика, воля, произведение искусства

Так немецкий историк Якоб Буркхардт назвал первую главу своей знаменитой книги “Культура Италии в эпоху Возрождения” (1860).

Неожиданная метафора. Как можно сравнивать государство и произведение искусства, даже если речь идёт об итальянском государстве XV века? Любое произведение искусства предполагает образ; оно — то, что обозримо, то, что доступно созерцанию. Доступность государства созерцанию вызывает значительные трудности. Трудно представить конкретный образ государства нам, современным людям, поскольку для нас оно выступает как мегамашина, состоящая из чиновников, уставов, законов, распоряжений, исполнительной и законодательной власти, армии, полиции, тюрем, оно характеризуется определенной территорией, которую всю целиком можно увидеть только на географической карте.

С другой стороны, произведение искусства — это не только образ, словесный или изобразительный, это не только поэмы, картины, симфонии; его

появление связано с особенной деятельностью, которая учитывает многообразные факторы, которая покоится на определенной мере схватывания чувственного. В нем воля достигает своей цели, несмотря на запутанность складывающихся обстоятельств. И не только искусство предполагает в качестве своего источника эстетическую деятельность.

Исток сравнения государства и произведения искусства следует искать не в самом его (произведения) объективном результате, не в его вещественной природе, а в особенности той деятельности, которая лежит в основе одного и другого. Ключом для такого сравнения может послужить понимание Ф.Ницше искусства как сущности всякого воления. М.Хайдеггер, комментируя Ф.Ницше, добавил, что благодаря искусству воля к власти освобождается для самой себя.

Метафора государства как произведения искусства на самом деле раскрывает связи между искусством и политикой, которые отнюдь не сводятся к расхожему выражению, что политика — это искусство возможного и др. Эта связь вырастает из определенного феномена, который определил своеобразные черты европейского Ренессанса, этот феномен можно обозначить как *“создание возможностей воли”*.

При характеристике политической деятельности возрожденческих правителей привычно употребляется понятие воля к власти. О ней пишут и Я.Буркхардт, и В.Дильтей, и А.Шастель, и А.Лосев. Почему Ренессанс создал условия для возможности воли и почему эта воля оказалась связана с эстетической деятельностью?

Воля к власти — это отнюдь не абстрактное образование, характеризующее универсальную жажду человека господствовать. Воля к власти в процессе своего осуществления стремится эстетизировать себя, она вовлекает в свою орбиту чувственность, предметный мир как форму своего проявления и самоутверждения. При дворах итальянских правителей собираются полчища художников, поэтов и музыкантов, стремящихся обнаружить в воле тирана эстетическое начало.

Художники от государства

Возможность сравнения государства с произведением искусства была подготовлена особенностью развития европейской культуры, когда после длительного периода Средневековья наступила эпоха, полная напряжения и энергии, когда промышленность и торговля были связаны с научными открытиями и изобретениями, когда художественное творчество стало искать истоки своего вдохновения и гармонии в математических закономерностях. По мнению немецкого исследователя итальянского Ренессанса Вильгельма Дильтея, эта безудержная деятельность новых сил еще не нашла упорядоченных путей, поэтому в изобретениях тех дней проявляется буйная индивидуальная сила. Она выражается в новой политике суверенных властителей и в самосознании бюргеров, в каждом противодействии давлению.

Политическая власть в Италии XIV века принадлежала фактически мелким властителям, содержащим собственные армии, заключающим союзы с одними городами и властителями против других. Многие из них были полны неуёмной воли к власти, отмечает В.Дильтей. В XV веке эти мелкие локальные властители уничтожались или переходили в качестве кондотьеров на

службу к крупным, которые расширяли свои владения. Во второй половине XV века Папская область, Венеция, Милан и Неаполь образуют систему равновесия, опирающуюся не на голую военную силу, а на политический расчёт, обусловленный равновесием этих “крупных городов” и содействием мелких. В политике итальянских государств сложилась ситуация, когда все проблемы рассматривались с точки зрения государственных интересов, для которых оценка сил и сохранение равновесия имели преимущественное значение. Наступило полное обмирщение морали и политики, Макиавелли рассматривает политические действия вне их связи с церковным или моральным значением. Как отмечает В.Дильтей, в политической деятельности итальянских правителей “возрождается могучая воля римлян, для которой цель жизни — господство, это господство — результат рассудочного расчета, а вся культура, священнослужители, храмы, знания, поэзия, чувственная жизнь — лишь средства и дополнение этой властвующей воли” [Дильтей, 2013: с. 30].

Идея политической деятельности, не связанной с церковным или моральным значением, утверждалась всей культурой Ренессанса. Благодаря беспрецедентной деятельности возрожденческих художников политические лица и члены их семей могли приобретать качества божественных персонажей, причем это не было реальным обожествлением, это была своеобразная игра, использующая ситуации священной истории для собственного прославления. Так, на известной картине Боттичелли “Поклонение Волхвов” изображены члены семьи Медичи как персонажи новозаветной истории. Козимо Медичи — это старший из иноземных волхвов-королей, рядом с ним — его старший сын, Лоренцо Великолепный и другие сыновья и внуки. Эта картина Боттичелли художественно легитимирует представление о воле к власти, когда мирские персонажи примеряют на себя божественные одежды.

Сам Я.Буркхардт в государстве как произведении искусства видел следящий смысл. Он полагал, что в итальянском Возрождении обнаруживает себя, освобождает себя к явлению сам дух государственности, который “впервые нашел возможность свободно отдаться своим побуждениям”. Понятие “дух государственности” явно взято Буркхардтом из языка немецкой философии XIX века, любившей наделять абстрактные понятия свойствами универсального субъекта. Однако можно попытаться увидеть реальную проблему, скрытую за гипостазированными философскими понятиями. “Дух государственности”, о котором говорит Буркхардт, представляет собой освобожденную от всяких религиозных и этических запретов, ничем не сдерживаемую волю к власти, которая проявилась в Италии в многообразии политических форм, когда каждый город в Италии представлял собой определенную политическую единицу и стремился самостоятельно участвовать в запутанных межгосударственных отношениях. Воля к власти оформилась в непрерывном образовании новых государств, которые, не успев продемонстрировать всю свою значимость и своеобразие, исчезали с политической карты Европы. “... Здесь часто проявлялся безграничный эгоизм в самых ужасающих своих чертах, презрение ко всякому праву, стремление уничтожить в самом зародыше всякое здоровое культурное начинание; но там, где эти тенденции так или иначе преодолевались, где являлся в чем-нибудь перевес над ними, там в историю вступала новая живая сущность: государство как сознательное, основанное на расчете творение, как произведение искусства. В городских республиках и мелких тираниях эта жизнь проявляется исклю-

чительно отчетливо, определяя как их внутреннюю структуру, так и внешнюю политику” [Буркхардт, 2001: с. 15]. Дух государственности создал себе своего субъекта, сформировав специфический облик возрожденческого человека, который способен тщательно взвешивать свои силы и для которого жестокость достойна порицания тогда, когда она бесполезна, а обман — политическая необходимость первого ранга (Макиавелли).

Из сотен итальянских государств самостоятельное значение имели только пять: Флоренция, так называемая Папская область, где папа правил как светский государь, герцогство Миланское, королевство Неаполитанское и Венеция. Допустим, идет война Флоренции с Неаполем и Римом. Как можно выиграть эту войну или добиться перемирия, если на это Флоренции не хватает ни сил, ни средств? Выиграть ее можно только путем ряда компромиссов, путем сложной системы договоров с другими государствами, путем серии уступок и обещаний. Тем самым отношения между государствами строились не на основании голой силы, поскольку сила становилась подвижной, изменчивой характеристикой, поскольку заключение нового союза могло превратить слабое государство в сильное, а сильное сделать слабым. Примером такой деятельности может послужить политическое искусство Лоренцо Медичи.

Когда неаполитанские войска уже подошли к границам флорентийских владений, когда покоренные вассалы Флоренции Пиза и Лукка были готовы встать на сторону врага, а граждане Республики были так напуганы, что помышляли только о мире, Лоренцо поехал в Неаполь к королю Неаполя Ферранте, отличавшемуся патологической жестокостью. Все полагали, что он обречен на мучительную смерть. Однако Лоренцо Медичи был слишком умным человеком, чтобы пожертвовать собой. Он предварительно списался с советником короля Ферранте, заложил свои поместья в Тоскане и привез 60 тысяч золотых флоринов (по тем временам фантастическую сумму, по величине составлявшую половину государственного дохода Флоренции). Он выкупил у мусульман сотню рабов неаполитанцев, приложил большие усилия, чтобы узнать вкусы короля Ферранте и подарил ему редких соколов и лучших охотничьих собак, которые только можно было найти во всей Италии. Переговоры тянулись и тянулись, но не приносили никакого результата. Тогда Лоренцо объявил о своем отъезде, он очень сильно рисковал, так как мог быть убитым жестоким королем, однако его догнал верховой и передал союзный договор с Неаполем [Тененбаум, 2012: с. 44–48]. Данный пример показывает умение политических вождей Ренессанса балансировать в поисках компромисса, рисковать собой, полагаться в своих начинаниях не на силу как таковую, а на знание психологии противника, на тонкий политический расчет.

Не случайно Буркхардт говорил о *Kunstwerk* (...) только применительно к тираническим государствам, которые становятся орудием в руках просвещенного деспота.

Государство как произведение искусства — это сложно сконструированный механизм. Макиавеллиева программа устройства нового государства во Флоренции, изложенная в записке Льву X, согласно наблюдениям Я. Буркхардта, представляла собой искусную постройку из компромиссов между папой, некоторыми его сторонниками и различными флорентийскими интересами и была просто неправдоподобна; ощущение такое, словно заглядываешь в часовой механизм [Буркхардт, 2001: с. 73]. “Присущее наше-

му времени ошибочное мнение, что политический уклад можно *сделать*, произвести на свет с нуля, только рассчитав баланс сил и направлений, всплывало во Флоренции в смутные времена вновь и вновь, и даже Макиавелли не был свободен от этой ошибки. Сформировался тип художников от государства, которые надеялись достичь стабильности и удовлетворить всех от мала до велика путем всяческих искусственных расположений и разделений власти, строгим введением сложных цензов на участие в выборах, созданием мнимых органов власти и т.п.” [Буркхардт, 2001: с. 72].

Чувственное (эстетическое) и расчет в конструировании государства

Как утверждает В.Дильтей, господство — результат рассудочного расчета. Однако господство всегда чувственно обусловлено, оно связано с владением, оно предполагает предметное, телесное воздействие на вещи и людей. И в этом телесном открывается возможность эстетического присвоения предметного мира.

Чувственное и расчет — основные понятия, лежавшие и в основе конструирования государства. Рациональное и чувственное не противостоят друг другу, как это можно предположить с первого взгляда. Благодаря искусству Возрождение по-своему рационализирует чувственное, создаёт геометрию чувственного, когда чувственное может быть рационально измерено и скалькулировано. Таким триумфом рационализации чувственного выступает создание учения о пропорциях и учение о перспективе. Благодаря этому учению мир становится обозримым, предстает в богатстве своих конкретных красок и свойств. Ренессанс производит эстетическую революцию благодаря утверждению конкретного Образа. На место схематичного, условного образа Средневековья приходит полновесная репрезентация мира. Художественный мир Средневековья не знает подлинной репрезентации, это мир знака, а не образа. Средневековый художник изображал эйдос вещи, ее сверхчувственную, умопостигаемую сущность. Возрождение создает образ — реальный двойник вещи. Человек, предмет, вещь благодаря репрезентативному образу становятся предметом желания, потому что само изображение строится как субъективно видимая картина мира. Законы перспективы и учение о пропорциях посредством точного рационального расчета сделали осязаемой, чувственной, зримой материальную вещь, создали видимость иллюзорного обладания. Благодаря перспективе вещь во всей своей телесности, осязаемости, зримости помещается перед хищническим зрением стремящегося к обладанию субъекта.

Как отмечает А.Ф.Лосев, эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая картина, то, что мы видим своими глазами, — это и есть на самом деле.

Глаз подчиняет себе геометрию, науку о сущности, субъективно-чувственное восприятие может быть математически оформлено, создается специальная геометрия, выходящая за пределы евклидовых воззрений, проективная геометрия. Так, Леонардо да Винчи трактует всю философию и всю философскую мудрость именно как живопись, а наука есть не что иное, как

живопись. Она узаконивает точку зрения субъекта, придает ей видимость центра мира. Расчет и вождление дополняют друг друга, открытие бухгалтерского учета делает измеримой ту массу богатства, которой стремится овладеть и которую стремится приумножить возрожденческий субъект. Субъективно-чувственной картине мира соответствует и новая философия.

Новая философия жизни отчетливо проявляется в сочинениях философа Лоренцо Валлы. В его диалоге “De voluptate” (“О наслаждении”) на высоком философском уровне стоик и эпикуреец дискутируют о высшем благе. Однако в самом начале работы резко и прямо декларируется, что высшее благо в жизни состоит в наслаждении, и всё дальнейшее изложение посвящено этому.

Подобное чувственное наслаждение жизнью составляет особую атмосферу, в которой расцветает политическая деятельность итальянских правителей.

Соответственно общество мыслится как особый механизм влечений, игра аффектов, исчисляемая с математической точностью. Принципы морали, права, религии содержатся только в интеллекте, который выводит основные законы совместной жизни из принципов благоденствия. “В таком мире существует лишь одна подлинно творческая способность, воля к господству, которая исчисляет этот допускающий исчисление мир по принципам государственной мудрости, исходя из игры аффектов в обществе, и насильственно подчиняет аффекты привнесенным более сильным аффектам” [Дильтей, 2013: с. 32–33]. Соответственно, для политики как науки остаётся только проверка исчислений политиков и обнаружение правила, лежащего в основе всех их расчетов. Возникает понятие государственного интереса. Макиавелли начинает рассматривать государство как главного субъекта политической деятельности, обладающего определенными потребностями и требующего от политика некоторого вмешательства. Чтобы государство не пришло в упадок, оно должно находиться под наблюдением, потому что, лишённое такого наблюдения, оно может прийти в негодность. Поэтому приобретают важность, вне зависимости от интересов правящего политика, такие понятия, как условия сохранения государства, прочность, увеличение, равновесие политических сил в государстве и между государствами, соотношение сил между различными партиями.

Эстетическое как открытие чувственного

Освобожденный от тайны божественного начала, мир стал прозрачным, он весь предстал как сфера господства, обладания и техники, бесконечно расширяя свою зримую телесность. Утверждение эстетического в человеке и его свободном знании о себе самом сделало возможным возвращение чувственного к человеку. Человек становится мерилем в решении о том, как надо постигать, определять и формировать чувственное. Размышление над прекрасным совершается в плоскости соотношения с чувствованием человека. “Речь идет о понимании и оценке искусства из одного только чувствования и нарастающего грубого низведения самого этого чувствования до уровня простого кипения и бурления чувства, предоставленного самому себе” [Хайдеггер, 2006: с. 90]. Такое простое кипение и бурление чувства мы наблюдаем и в политической деятельности ренессансных правителей, которое мы определяем

как волю к власти. Однако для современных интерпретаторов изучение эстетики идет в абсолютной изоляции от политических отношений, а утверждение чувственной красоты — в отрыве от ее сексуального характера.

“Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры! Ведь это тоже есть создание божие” [Лосев, 1978: с. 53]. Когда пишут так о красоте обнаженной женской фигуры, то пытаются скрыть, закамуфлировать наличный здесь чувственный элемент, стремление к обладанию. Предполагается, что тело красиво благодаря тому, что оно творение Бога, что оно совершенно, что оно гармонично, а не потому что оно еще и сексуально! Ренессанс — не столько открытие человека и мира, сколько открытие чувственных радостей, сексуального удовлетворения и вождения, выдвигание на первый план принципа наслаждения как основного для эстетики.

Лишая тело его чувственной характеристики, А.Лосев пишет: “Возрожденец всматривался в человеческое тело как таковое и погружался в него как в самостоятельную эстетическую данность”. Лосев не прав, утверждая, что возрожденец всматривался в человеческое тело как таковое; сказанное им — всего лишь идеологическая коррекция. Открытие тела было результатом определенных социальных практик, которые и зафиксировала эстетика. К определенным религиозным практикам, в которых тело не утверждалось, а было скорее предметом перманентной идеологической борьбы, в которых тело представляло собой нечто недостойное духа, добавились его утвердительные практики, тело как предмет вождения. “Эстетическая данность” — всего лишь производная от его чувственной данности.

С другой стороны, тот же Лосев приводит пример итальянского мыслителя Кастельветро (1505–1571), для которого новизна и наслаждение вообще являются основоположениями всякого искусства. Этот теоретик к тому же громит все античные авторитеты, не признает никаких теоретических канонов и вообще понимает художественное творчество как вполне независимую и самодовлеющую деятельность, не подчиненную никаким правилам, наоборот, только впервые создающую эти правила [Лосев, 1978: с. 59].

Оказывается, существует возможность законсервировать телесность, спасти ее от бега времени, вывести из процесса непрерывного увядания. Тело перестает существовать в своей сущности как плоть, сосуд скорби, как подверженное страданиям и, в отличие от души, данное человеку на время. Тело как предмет обладания стало подразделяться на определенные части, Альберти находит в человеческом теле 600, а Дюрер 1800 частей. Разделить тело на части, опираясь на законы гармонии, значит найти нечто, не подверженное разложению, порче, — его геометрическую сущность.

Уже Кант заподозрил здесь что-то неладное и с пасторской точки зрения поставил задачу отличить прекрасное от чувственного, красоту от вождения, но к красоте явно примешивается вождение, жажда обладания.

Понятие творчества как воля к господству

Одним из главных определений искусства, его бытия является рукотворность. Искусство — это то, что произведено, то, что в качестве условия своего возникновения предполагает своего мастера, творца. Христианство в догмате о сотворении мира свидетельствовало, что процесс творения нахо-

дится за пределами естественной взаимосвязи явлений, что акт сотворения нарушает каузальные взаимосвязи в природе; он является результатом божественного волевого процесса.

Возрождение возводит в принцип супранатуралистическое понятие творчества, одновременно лишая его теургического характера и абсолютизируя волевое начало. Подлинное творчество — это воля к господству.

Имея в виду, что творчество предполагает волю к господству, вероятно, следует пересмотреть оценку понятия творчества как некоего идеального состояния, к которому должен стремиться человек на протяжении всей своей жизни. Ведь благодаря наделению человека творческими способностями, функциями демиурга ему была открыта сфера обладания и власти.

Творец — это тот, кто обладает определенной волей, кто хорошо различает материал, который он способен сформировать согласно своему замыслу. В качестве материала выступают уже не только краски, камень, глина, то или иное вещество природы. Материалом становится сама сущность человека, его общественное устройство. Открывается пространство Утопии, места, в котором всё должно быть организовано на рациональных началах, где всё — от организации городов до способов заключения браков — основано на общественной выгоде и расчете. Эпоха обозначается как эпоха безудержного творчества, протекающего в различных формах. Эпоха открывает условия для возможности воли. Проекты летательных и подводных аппаратов, возникновение техники открывают дорогу различным идеям социального переустройства мира. Функция творца перешла от Бога к человеку, и человек начал изменять мир. Открытие человека происходило не благодаря тому, что была увидена его благородная (гуманная) природа, а благодаря тому, что его желание было освобождено от зависимости от трансцендентных сущностей. Оно было уравниено с желанием Бога. Не удивительно, что эта эпоха в истории европейской культуры была наполнена таким огромным количеством антицерковных сочинений и отдельных высказываний.

Согласно исследователям итальянского Возрождения, позиция итальянского гуманиста определяется его потребностями в определенной экспансии, направленной на чувственный мир. Этой потребности овладеть пространством соответствуют определенные орудия, отвечающие этому стремлению, которые относятся к технике “зримого”: образ, форма играют здесь господствующую роль (А.Шастель).

Устойчивым образом деятеля культуры Возрождения традиционно представляется образ художника. Ему соответствует и измененное представление о божестве, когда Бог называется великим архитектором или *summus artifex* (великий мастер) или *Deus artifex* (бог-мастер); это образ Великого Художника, который преобразует пространство, создавая новые формы и образы. Между человеком и Богом возникает интенсивный взаимообмен, творческими, созидательными функциями наделяется Бог, который, в свою очередь, такими функциями наделяет человека.

Человеческая личность берет на себя божественные функции и представляется творческой по преимуществу.

“С того момента, как глава художественной мастерской начинает рассматривать себя не как ремесленника-производственника, но разрешает себе определенное интеллектуальное любопытство, в его работе обнаруживается целый ряд перемен. (...) Античность научила его, что художник, этот

ремесленник, пребывающий в одной корпорации мастеровых с седельниками и переплетчиками, затерявшийся среди них, этот работник ручного труда, этот “механизм” — на самом деле он нечто совсем иное, чем невежественный и приносящий пользу ремесленник. Ибо, если он талантлив, если он может своею кистью воспроизводить жизнь, воскрешать прошлое, облекая его в живые краски настоящего, то он — один из великих мира сего, сравнившийся знатностью и благородством в глазах образованных людей и творцов с принцами и королями” [Февр, 1991: с. 327–328]. Художник должен творить так, как бог творил мир, и даже совершеннее того, — считает А.Ф.Лосев. Здесь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам [Лосев, 1978: с. 58].

Государство и творчество. Тиранин как творец

Государство как произведение искусства — это реализация одной из возможностей воли, это умение выжить в лавировании между различными противодействующими силами.

Я.Буркхардт говорит о ренессансных государствах как о некоей живой сущности. Подобно живым организмам они возникали, существовали недолгое время и умирали. Чтобы создать государство достаточно было небольшого итальянского города. “Точный расчет своих средств — о чем тогда ни один из неитальянских государей не имел и понятия, — соединенный с почти неограниченным самодержавием, создавал здесь совершенно особые характеры и условия жизни” [Буркхардт, 2001: с. 17]. Создавались определенные принципы управления государством, которые не следовало нарушать. Главная тайна сохранения власти государя: оставлять подати в том виде, как он их застал; налоги могли увеличиваться только при улучшении общественного благосостояния и торговли. На эти доходы содержался маленький двор, телохранители, вновь набранные рекруты, производились постройки, наконец, содержались шуты и талантливые люди, которые принадлежали к личной свите государя. Незаконность действий, постоянно сопряженная с опасностями отчуждала деспотов от их окружения.

Уже в XIV веке можно было видеть непродолжительность и непрочность их власти. Ложное могущество, стремление к наслаждениям, к удовлетворению собственного самолюбия — всё было незаконно, поэтому не было ни прочного наследственного права, ни законов наследования власти. Большинство царствующих домов страдало от интриг недовольных и жаждущих мщения родственников. Пышные одежды, процессии, которыми мелкие деспоты не столько потакали личному тщеславию, сколько думали повлиять на воображение толпы, возбуждают в них сарказм.

Тиранин не признавал и не допускал никаких других индивидуальностей, кроме своих собственных и ближайших слуг. “... Такая личность-титан существует не одна, их очень много, и все они хотят своего абсолютного самоутверждения, т.е. все они хотят подчинить прочих людей самим себе, над ними безгранично властвовать и даже их уничтожить. Отсюда возникают конфликт и борьба одной личности-титана с другой такой же личностью-титаном, борьба не на живот, а на смерть. Все такого рода титаны гибнут во вза-

имной борьбе в результате взаимного исключения друг друга из круга людей, имеющих право на самостоятельное существование” [Лосев, 1978: с. 61].

Вот что пишет в этом контексте Буркхардт: “Постоянно грозящие опасности развили в этих государях огромную личную искусность; в столь головоломных ситуациях только виртуоз мог действовать с успехом, и всякий из них должен был постоянно доказывать, что именно он заслужил власть. Конечно, было много темных сторон в их характерах; но каждый из них обладал и какой-нибудь из черт, составляющих идеал итальянца” [Буркхардт, 2001: с. 48]. Воля к власти, освобожденная от сдерживающих ограничений, раскрывает себя в огромном спектре возможностей, она находит себе выражение как в деятельности художника, так и в деятельности тирана.

Искусство и воля к власти

Определив государство как произведение искусства, Я. Буркхардт подошел к тому, чтобы понимать искусство как сущность всякого воления. Воля к власти освобождается от своей зависимости, связанности с божественной волей. Она освобождается от своего прикрытия, ей уже не нужно обеспечивать себя авторитетом божественной воли, в которой она находит себе оправдание. Она сравнялась с божественной волей, и в такой форме она обнаруживает себя как искусство. Искусство — вечно стимулирующее средство жизни. Почему воля, освобожденная от опеки авторитета, обнаруживает себя как искусство? Почему такая воля не должна проявить себя как страсть к наживе, к огромным финансовым средствам, к элементарному господству? Ведь стремление к захвату новых земель и территорий ей уже не нужно оправдывать ссылками на борьбу с неверными или освобождением храма Господня.

Воля проявляет себя как искусство потому, что она не обладает абсолютной мощью, а находится среди других волей, которые также претендуют на достижение определенных целей. Ее цели обнаруживаются наряду с другими целями и не являются абсолютными (конечными). Ее воление спутано с волениями других. Для осуществления добра нет необходимости в искусстве, искусство необходимо в осуществлении частной цели.

Государство отнюдь не становится стремлением к общему Благу, как это понимал Аристотель. Управление государством становится искусством, то есть достижением частного блага. Благодаря работам Макиавелли формируется новая наука — наука об управлении государством. Мишель Фуко при анализе сочинения Макиавелли подчеркивает, что Государь — единственный властитель того, чем распоряжается; при этом он экстериорен, трансцендентен по отношению к этому. Свое владение Государь Макиавелли либо получает по наследству, либо покупает, либо завоевывает, однако при этом никогда не становится его частью. Поскольку государь в отношении своего владения экстериорен, его связь с ним не может быть достаточно прочной. Поэтому цель отправления власти заключается в умении отстаивать, укреплять и усиливать владение [Фуко, 2011: с. 138–139].

Как отмечает Буркхардт, не только государство было у них хорошо продуманным, рассчитанным и организованным художественным произведением; таковым же был во всех отношениях и их двор. У Федерико он состоял из 500 человек. Итальянские тираны увлекались собиранием библиотек,

способствовали книгопечатанию, любили музыку и пение и вывозили из Фландрии лучших певцов с лучшими в Европе голосами, создавали большие оркестры и хоры. Они любили скромно вкушать трапезу в открытом зале, под чтение Тита Ливия или — во время постов — божественных книг [Буркхардт, 2001: с. 44].

Буркхардт склонен считать, что произведение искусства — это то, что рассчитано, сконструировано, это плод просвещенной воли, хитроумного замысла. На самом деле в сфере чувственного восприятия происходит процесс дифференциации перцептивного пространства, которое идет от вкуса и осязания к обонянию, слуху и зрению. Чувственное восприятие предполагает различные формы присвоения; сначала оно является аффективным, затем репрезентативным и, наконец, эстетическим.

Искусство формирует новый тип удовольствия, основываясь на чувствах зрения и слуха. Кант определил эстетическое благодаря тому, что обнаружил существование определенного типа удовольствия, которое не связано с поеданием, обладанием, насилием, борьбой и т.д.

Искусство в современном государстве

Идея государства как произведения искусства получает неожиданное продолжение в XX веке. Так возникает особая тема взаимосвязи искусства и тоталитарного государства. По мнению Филиппа Серса, нацизм видит себя проектом, сосредоточенным в сфере прекрасного, мнит себя эстетикой. Гитлер считал себя прекрасным художником и признавался своему окружению, что утомлен властью, которую после завершения своих проектов он хочет оставить ради простой жизни живописца. Особое место в нацистском проекте занимает архитектура и сценография. В Мюнхене, Нюрнберге, Берлине были созданы архитектурные комплексы агитационно-парадного назначения с их пышным убранством в виде огромных статуй, монументальных рельефов, мозаичных и фресковых росписей. Особое внимание уделялось агитационно-массовому искусству, оформлению и режиссуре праздничных манифестаций в дни ежегодных партийных съездов и одиннадцати официальных государственных праздников. После избрания Гитлера рейхсканцлером в 1933-м он — самый активный из европейских диктаторов в деле строительства официальной имперской культуры, им осуществляется масштабное финансирование государственных архитектурных проектов и зрелищных агитационных акций.

Согласно английской исследовательнице Катерине Кларк, отношения власти, которые регулировали в сталинской России культурную жизнь, официальный дискурс и публичные ритуалы, артикулировались при помощи тропов, источником которых была категория возвышенного. К.Кларк предлагает рассматривать сталинизм как своеобразный вариант эстетики возвышенного. Возвышенное служило источником репрезентации сталинской власти. В советских фильмах 1930-х годов наиболее типичным примером является сцена встречи с самим Сталиным, которая представлялась как столкновение с фигурой возвышенного; в его присутствии герои теряют дар речи и не в состоянии вымолвить ни слова при виде вождя, личность которого превосходит все возможные нормы.

Однако эстетическое как определенный режим легитимации властных отношений участвовало не только в утверждении тоталитарного государства. Оно и в настоящее время продолжает выполнять важную функцию в консолидации нации. Во время трагических событий в Киеве в начале 2014 года на Майдане каждый час исполнялся национальный гимн Украины, чтобы посредством музыкальной фразы создать чувство причастности каждого к происходящим революционным событиям.

В современных условиях, когда украинское государство находится в тяжелом политическом и экономическом кризисе, когда существует реальная возможность расчленения государства, особенно важным для политиков становится умение найти баланс интересов различных социальных групп и сохранить государство, опираясь не на голую демонстрацию силы, а на хитроумный расчет сил, участвующих в образовании государства как произведения искусства.

Источники

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Буркхардт Я. — М. : Интрада, 2001. — 544 с.

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

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

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

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

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

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

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