

ЕСТЕТИКА І ПОЛІТИКА: ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ**Ланюк Є.***здобувач кафедри теорії та історії політичної науки**Львівського національного університету ім. Івана Франка*

В статті досліджуються основні форми взаємодії між естетикою і політикою – семантична, культурно-цивілізаційна та практична. Акцентується увага на актуальності та методологічній виправданості дослідження політики крізь призму естетики.

В статье исследуются основные формы соотношения эстетики и политики – семантическая, культурно-цивилизационная и практическая. Особое внимание акцентируется на актуальности и методологической оправданности исследования политики сквозь призму эстетики.

The article examines the main ways of interaction between politics and aesthetics – semantic, cultural and practical. A specific emphasis is laid upon actuality and methodological justification of studying politics through the prism of aesthetics.

Ключові слова: естетика, політика, вторинна семіотична система, міф, культурно-цивілізаційна парадигма, футуризм, тоталітарний реалізм.

Політика як складне і багатогранне за своєю суттю явище характеризується різними аспектами свого буття. Одним із таких аспектів, який досі залишається малодослідженим, є сфера естетики, в якій формулюються загальні закономірності чуттєвого відношення людини до світу та його осягнення за законами краси. Яким чином політика здатна впливати на мистецтво, а мистецтво – на політику? Чи може політика бути не лише належною чи неналежною, раціональною чи ірраціональною, але й прекрасною чи потворною? Зрештою, чи може політика набувати естетичного змісту, а також наскільки важливим для неї може бути цей зміст? На більшість цих питань у вітчизняній політичній науці ще немає не те що усталених відповідей, але й відповідей як таких. Це, у свою чергу, обумовлює актуальність дослідження політики у досить нестандартній для політичної науки площині – в площині творчої рефлексії митця.

Естетика по-грецьки означає «сприймання відчуттями». Хоча різноманітні проблеми, що належать до сфери естетики, порушувалися впродовж усієї історії філософської думки, дане поняття вперше ввів в науковий обіг німецький філософ доби Просвітництва Александр Готліб Баумгартен (1714-1762), який стверджував, що наука про пізнання (гносеологія) складається з двох основних складових частин – логіки, яка досліджує інтелектуальне пізнання, і естетики, яка має справу з чуттєвим пізнанням. Естетичне пізнання, однак, не є тотожним чуттєвому пізнанню в його картезіанському чи кантіанському розумінні (як сприймання предметів на основі їх емпірично доступних властивостей). Як пише Ю. Борєв, «в естетичному відношенні відсутня безпосередня практична мета. Водночас в даному відношенні є все багатство суспільної практики. ... Будучи залученими в сферу людських відносин, предмети набувають соціальних та культурних значень, які становлять основу їх естетичної цінності» [13, 35]. Природа естетичного пізнання полягає в тому, що воно є особливим видом емоційного переживання, яке постає не в безпосередній формі (як душевний стан, породжений конкретною життєвою ситуацією), а в «знятій» формі під впливом контакту із символом, що «позначає» дане переживання. Цим символом може бути картина, скульптура, літературний чи музичний твір, архітектурна споруда, театральне дійство тощо. Абстрагуючись від конкретної, емпіричної референції, мистецький твір набуває загальнолюдського значення й, отже, естетичного змісту.

Беручи підхід А.-Г. Баумгартена за основу, постає проблема співвідношення політики та естетики, адже політика – це абстрактне поняття, яке позначає діяльність осіб та інститутів, пов'язану з державною владою. Естетика ж має справу з чуттєвим, емпіричним пізнанням. Вирішити цю проблему дозволяє виокремлення трьох площин взаємодії між політикою та естетикою – семантичної, культурно-цивілізаційної та практичної. Перш ніж перейти до характеристики вказаних площин, необхідно окреслити проблему співвідношення естетичної оцінки політики з її етичною оцінкою, яка є, мабуть, найбільш універсальним мірилом людської діяльності.

Політика – це передусім система рішень, які підпадають деонтологічній оцінці. Відтак, етика може трактуватися як одна з основоположних систем координат, в якій здійснюється оцінка політики крізь призму універсальних абстрактних цінностей. Естетика ж має справу з чуттєвим пізнанням, тож естетична оцінка політики може здійснюватись лише у формі її чуттєво доступного опредметнення. Естетичному втіленню підлягають насамперед найзагальніші політичні ідеї, які легко розрізняються масовою свідомістю («друг – ворог», «батько нації» тощо) та тісно пов'язані з архетипами міфологічного мислення. Формою такого втілення виступають наочні засоби політичної пропаганди (плакати, білборди, масові свята, паради тощо).

Естетична оцінка політики, акцентуємо особливу увагу, може суперечити її етичній оцінці. У багатьох випадках відбувається пряма підміна категорій етики – «належного чи неналежного», «дозволеного чи недозволеного» - категоріями естетики («величного та нікчемного», «красивого та

потворного»), які можуть виступати емоційним виправданням загарбницької, імперіалістичної чи людиноненависницької політики. (В одному з віршів Павла Тичини естетика революційної стихії («Вітер! Не вітер – буря!») виправдовує ту дорожку ціну, яку за неї доводиться заплатити («І тільки їх мертва розплющені очі Відбили всю красу нового дня»)).

В семантичній площині, яка є первинною формою кореляції між політикою та естетикою, механізмом їх взаємодії виступає особлива смислова надбудова, яку Ролан Барт (1915-1980) називає «вторинною семіотичною системою». Завдяки вторинній семіотичній системі відбувається смислова референція чуттєво даного повідомлення до сфери політичної ідеології. Прикладом цього феномену можуть слугувати, зокрема, візуальні засоби пропаганди, які сприймаються не як образ, а як «міф» (термін Р. Барта). «В міфі, - пише Р. Барт, - присутніми є дві семіотичні системи, одна із яких частково вбудована в іншу. По-перше, це мовна система (відношення «мова»-«об'єкт»); по-друге, це сам міф, який можна назвати метамовою, оскільки це друга мова, на якій говорять про першу» [10]. Щоб зробити це твердження більш зрозумілим, наведемо приклад, який у своїй праці «Міфології» розглядає сам Р. Барт, - фотографію на обкладинці журналу «Парі-матч», на якій зображений темношкірий солдат, одягнутий у форму французької армії, що вітає глядача поглядом, спрямованим угору. За Бартом є два варіанти прочитання даного повідомлення: безпосередній (денотативний) і вторинний (конотативний). Безпосереднє прочитання (як первинної семіотичної системи) передбачає сприйняття цієї фотографії як реальної сцени – солдата, що віддає честь прапору. Вторинний же рівень – це рівень додаткового ідеологічного смислу, який несе в собі дане зображення. «Яким би я не був наївним, - пише 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 і що немає кращої відповіді критикам колоніалізму, ніж та ревність, з якою цей молодий африканець слугує своїм так званим поневолювачам» [10].

Міф в трактуванні Барта слід розглядати саме як явище естетичного порядку, адже рецепція політичної ідеології, на яку він вказує, відбувається під впливом викликаної ним емоційно-асоціативної гами. Програмні засади, що конституують ідеологію, можуть бути викладені раціонально – через апеляцію до розуму індивіда через доведення, обґрунтування, зв'язок з його інтересами тощо, однак не меншою мірою вони можуть бути подані і ірраціонально - через апеляцію до емоційно-чуттєвої сфери.

Враховуючи вищесказане, постає питання: використання яких саме сюжетів і смислових конструкцій перетворює образ у міф? На наш погляд, образ набуває ознак міфу внаслідок використання базових смислових сюжетів міфу – міфологічних архетипів. Існує, відтак, безпосередня кореляція між «міфом» як образом (значення, в якому його трактує Барт) та міфом як священною розповіддю. Ключовими архетипами (смисловими сюжетами) політичного міфу є міфологічний час («золотий вік»), рід, ворог, герой, боротьба та месія. Саме ці сюжети найчастіше використовуються у політичній естетиці для візуалізації пропаганди та легітимації правлячого режиму.

Окрім політизованого мистецтва, іншою формою чуттєво доступного опредметнення політики виступає символіка, яка містить ряд спільних рис з естетикою – чуттєво доступне опредметнення, конотація, емоційне навантаження тощо. При цьому символіка та естетика є різними за своєю суттю явищами. Естетичний бік символіки є, з одного боку, залежний від дискурсивного контексту його сприйняття, а, з іншого, - підпорядкованим денотативній функції символу.

Естетику та політику слід розуміти як феномени, наділені рядом фундаментальних спільних рис в рамках культурно-цивілізаційних парадигм. Для визначення поняття «культурно-цивілізаційна парадигма» доцільно використати підхід німецького філософа і культуролога О. Шпенглера (1880-1936), який у своїй основній праці «Сутінки Європи» тлумачив поняття «культура» та «цивілізація» як прафеномени історії – фундаментальні локалізовані в часі та просторі матриці, в яких усі види творчої, духовної та практичної діяльності людини зводяться до спільного знаменника, яким, на думку Шпенглера, є властива лише даній культурі її неповторна «душа». Під «душею» культури чи цивілізації філософ розуміє спільний світогляд її носіїв, який втілюється у всіх формах матеріального і духовного виробництва. Розглянемо взаємодію політики та естетики в рамках трьох культурно-цивілізаційних парадигм – східних цивілізацій, античної та західноєвропейської.

Естетика цивілізацій давніх Єгипту, Китаю та Межиріччя, які відомі насамперед як перші в історії централізовані бюрократичні імперії з правителями-деспотами на чолі, була цілком адекватною їх політичному устрою. Основоложимим естетичним принципом цих імперій була не категорія «прекрасного», що в «золоту епоху» Афін підкреслювала духовну красу та велич людини, а категорія «величного», що, навпаки, постулювала її нікчемність та неспроможність самотужки протистояти титанічним силам, однією із яких була влада правителя-тирана. Пірамідальна форма царських гробниць покликана була символізувати структуру тогочасного суспільства з фараоном на чолі та народом у підніжжі. Для сучасників це постійно повторювало ідею, що лише суспільство в цілому, очолюване богоподібним правителем, а не кожен індивід поодиноці, здатні бути творцями своєї долі та протистояти могутнім силам природи. З цього погляду естетична парадигма

Стародавнього Сходу елімінувала з себе будь-які вияви людської свободи та була глибоко чужою як світогляду давніх греків з їх культом вільної, духовно і фізично досконалої людини, так і середньовічному християнському світогляду, для якого лише духовний, трансцендентний, а не земний світ, міг бути естетично досконалим.

«Апполонівське» світобачення Стародавньої Греції ґрунтувалося на відмінних естетичних і творчих канолах. На думку Шпенглера, основною рисою античного світогляду, який він протиставляє сучасному, є те, що «зовнішній світ – космос – мислиться як гармонійний порядок усіх правильно оформлених та наочно доступних окремих предметів» [6, 242]. В даності предметів та явищ, які людина здатна охопити своїми органами відчуттів, а отже освоїти, «обжити», мислилось заперечення абстрактної безмежності світу, а в гармонії, узгодженості частин за принципом міри та «нічого зайвого» знаходила своє відображення досконалість штучно створеного людиною космосу на противагу ворожого їй безкінечного хаосу.

Прикладом кореляції між принципами естетики та політичною теорією у Стародавній Греції, на якому слід зупинитися докладніше, є Платонова теорія ідеальної держави, яка є особливим виявом саме естетичного бачення політики. Існує глибока тотожність між пластикою античної скульптури як прообразу ідеального людського тіла та суспільною пластикою держави в теорії Платона як тіла суспільного. На думку О. Лосєва, закони тілесної краси, що були основоположним елементом естетичного світобачення Античності, поширюючись і на такі неспоріднені з ними сфери, як, наприклад, естетика державного устрою. «Тілесність» ідеальної держави Платона виявляється не лише в її в гармонії та узгодженості її частин (паралель тут може бути проведена зі скульптурами Фідія, Праксителя чи Скопаса), але й в свідомому перенесенні на державу як суспільне тіло елементів суто людського буття: «Відповідно, Главконе, - говорить Сократ «Державі», - ми приходимо до наступного висновку, що в державі і в душі кожної окремої людини наявні одні й ті самі начала, і що число їх однакове» [9, 176]. «Тілесність» суспільного буття у Платоновій теорії є важливою складовою частиною його естетичного сприйняття, яке пов'язане як ключовою для античного світогляду максимом Протагора «людина є мірою всіх речей», так і з принципом «калокагатії» - тотожності етичного і естетичного, доброго і прекрасного. Втіленням ж останнього виступала передусім тілесна краса.

В працях іншого великого мислителя Античності Аристотеля універсальним принципом осмислення політичних, етичних та естетичних феноменів є категорія міри, «золотої середини», в якій відображається суть необхідного з погляду політики, належного з погляду етики чи прекрасного з погляду естетики. Так, найкращим з-поміж державних устроїв Аристотель вважає той, в якому влада належить середньому прошарку, який не є ні надто бідним, ні надто багатим: «Отже, зрозуміло, - пише Аристотель, - 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» [3, 116]. «Серединний» принцип, окрім політики, характеризує також Аристотелеву естетику. В «Поетиці» філософ стверджує, що ідеальний з мистецького погляду твір повинен бути за розміром ні надто малим, ні надто великим, 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» [4, 34]. Дані твердження Аристотеля стосуються різних за змістом проблем, однак яскраво передають дух античного світогляду, для найважливішим критерієм гармонії та краси є *міра*, яка однаково характеризує як політику, так і естетику.

Західноєвропейська культурно-цивілізаційна парадигма, на думку О. Шпенглера, бере свій початок у розквіті романської середньовічної архітектури X століття та, за припущеннями філософа, мала завершитися біля 2000 року, вступивши в фінальну – цивілізаційну – стадію на початку XIX століття. Її основною ідеєю є особливе відчуття простору як абстрактної порожнечі, а також безперервного руху, становлення, енергії, неспокою, яке наглядно виявляється не лише в західноєвропейській математиці (теорія функцій, обрахування безкінечно малих), але й у живописі (перспектива), архітектурі (спрямовані вгору шпиль готичних соборів), науці (жага нових відкриттів), філософії (просвітницька ідея прогресу) та політиці (експансіоністська політика метрополій).

В основі «фаустівського» світосприйняття Західної цивілізації лежать дві взаємопов'язані ідеї – ідея простору та ідея становлення. Ці ідеї не можуть існувати одна без одної, позаяк становлення (прогрес, самореалізація) стає дійсним лише у певному просторі, який окреслює рамки його утвердження. В образотворчому мистецтві, починаючи з епохи Відродження пануючою стає перспектива, яка створює враження просторової глибини. Водночас сюжетні сцени на фресках та полотнах майстрів епохи Відродження стають сповненими, динамізму, який був нехарактерний, наприклад, для мистецтва античної культури, образи якої є неначе зліпками застиглої досконалості.

«Фаустівський» світогляд Західної цивілізації виявляється і у сфері політики. Мотив безнастанного пориву на шляху до досягнення своїх цілей лежить в основі знаменитого трактату Н. Макіавеллі «Державець», від якого бере свій початок європейська політична думка Нового часу.

Флорентійський мислитель розглядає владу, не як елемент міцно зцементованої ієрархічної системи соціальних зв'язків, яку свідомо у своїй ідеальній державі конструює Платон, а як мету саму по собі. Завданням правителя, за Макіавеллі, є будь-якою ціною утриматися при владі, і навіть піклування про суспільне благо постає для нього суто утилітарною складовою збереження своєї владності. Таким чином, влада у Макіавеллі постає не у статичній, а у динамічній; будучи украй напруженою та інтенсивною, вона постійно шукає засобів для самоствердження, а суспільство постає нічим іншим як *простором*, який окреслює межі конструювання влади правителя, а не пірамідою гармонійно поєднаних елементів, кожен з яких виконує свою життєво важливу функцію.

Підсумовуючи, можемо зробити висновок, що політика та естетика є феноменами, які набувають ряду спільних рис як елементи ширшого культурного контексту.

В практичній площині, яка окреслює третій рівень взаємодії між естетикою і політикою, йдеться про безпосередній перетворюючий вплив політичного режиму на творче життя в країні. В умовах тоталітаризму естетика набуває цілого ряду характерних рис, незалежно від ідеологічної природи правлячого режиму. Її основним призначенням стає пропаганда чинної влади, відтак її значимість для влади стає принциповою. Прагнучи підпорядкувати художню творчість ідеологічним цілям, тоталітарна держава вибудовує цілу стратегію політики у галузі літератури та мистецтва. Основні моменти цієї стратегії є наступними:

- по-перше, мистецтво (як і культура загалом) оголошується знаряддям ідеології та засобом боротьби за владу;
- по-друге, усі форми та засоби художнього життя суспільства монополізуються партійно-державним апаратом;
- по-третє, створюється всеохоплюючий апарат контролю та управління мистецтвом;
- по-четверте, з усієї багатоманітності тенденцій, що існують на даний момент в мистецтві, обирається той (як правило, найконсервативніший), що найбільше відповідає державній ідеології, та оголошуються офіційним, універсальним та загальнообов'язковим;
- по-п'яте, розпочинається та доводиться до завершення боротьба з усіма стилями і тенденціями в мистецтві, які відрізняються від офіційного, та оголошується їх антинародна, антикласова чи антипартійна сутність.

Тоталітарна естетика проходить в своєму розвитку дві яскраво виражені стадії – стадію футуризму та стадію тоталітарного реалізму. З стилістичного погляду між ними немає жодного зв'язку, проте їх характеризує чіткий генетичний зв'язок, який, у свою чергу, фіксує дві стадії розвитку тоталітаризму. Ці стадії можна назвати стадіями футуристичної романтики, коли ще була жива віра в можливість побудови нового суспільства, а режим ще не набув яскраво вираженого репресивного змісту, та матеріалізації деспотії, коли влада стала всеохопною, а її репресивний характер виявився з усією очевидністю.

Футуризм – це окрема течія авангардного мистецтва та літератури, яка припадає на кінець XIX-го – 20-ті рр. XX століття та набула найбільшого поширення в Італії та Росії. Його можна розглядати як творчу рефлексію поступу індустріальної цивілізації, яка спричинила радикальні зміни у цілому ряді сфер життєдіяльності людини, в тому числі й культурній. Вважалося, що ера машин призведе до перетворення як матеріально-технічних, так і, в першу чергу, духовних основ буття. Художніми прийомами футуризму є радикальна відмова від традиційних форм, право поета чи художника на пошук власних засобів самовираження. Лейтмотивом літератури та мистецтва оголошувались швидкість, ритм (свої твори футуристи присвячували поїздам, автомобілям, літакам тощо), а також пафос боротьби, насилля та революції як засобів омолодження застарілого та віджилого світу. Саме в надрах футуризму визріли ті принципи, які згодом характеризуватимуть його наступну стадію – тоталітарний реалізм. Найважливішим з цих принципів стала ідея масовості мистецтва, яка розумілась не лише в значенні його просвітницької функції для мас, а насамперед 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» [7, 24].

Формування наступного тоталітарного стилю – тоталітарного реалізму - припадає на початок 1930-х років. Саме тоді відбувається консолідація одноосібної влади Сталіна в СРСР та прихід до влади Гітлера у Німеччині. Реформування естетики одразу стало одним з центральних положень їх політичної програми. Це було зумовлено намаганням зробити мистецтво справді «народним», а отже таким, що здатне ефективно виконувати завдання партійної пропаганди. Футуризм був далеким від подібної ролі, адже не знаходив розуміння за межами вузьких творчих кіл. Необхідною, відтак, стала така естетика, яка би, з одного боку, була зрозумілою широким народним масам, а з іншого ефективно виконувала б пропагандистську функцію. Реалізм надавався для виконання цієї ролі якнайефективніше.

Загальні принципи естетики тоталітарного реалізму є наступними:

Гранична ясність зображуваного образу. Картина, скульптура чи літературний твір не повинні викликати складних, двозначних почуттів. Їх мета – візуалізація партійної програми, тож і їх естетична мова має бути загальнозрозумілою.

Відмова від будь-яких новаторських творчих прийомів. Партійний диктат розповсюджувався не лише на зміст твору, але й не меншою мірою на його форму, з якої слід було елімінувати будь-які елементи суб'єктивного самовираження. 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 стосовно дійсності був глибоко утопічним.

Гігантomanія в архітектурі, яка наглядно демонструвала силу та велич тоталітарної влади. Пряма паралель тут простежується з естетичною парадигмою давніх східних цивілізацій, адже архітектура як найбільш затратний та трудомісткий вид мистецтва найбільше надається до ролі матеріалізації влади.

Виходячи з ідеї про принципову важливість естетики для політики, влада одразу взяла курс на повне підпорядкування творчої діяльності державі. Механізмом, який дозволяв це зробити, стало створення державної системи спілок з обов'язковим членством для усіх без винятку осіб, що займаються творчою діяльністю. В СРСР таку систему було створено спеціальним урядовим указом 1932 року, який одночасно розпустив усі попередні творчі об'єднання, а аналогічну структуру в Третьюму рейху – «Імперську палату культури» - було створено роком пізніше.

Розглянувши питання про взаємодію політики та естетики в умовах тоталітаризму, залишається відкритим питання про їх взаємодію в умовах демократії. Актуальність цієї проблеми зумовлюється тим, що саме демократія, вибудована за зразком США та країн Європи, претендує на роль взірця для наслідування для абсолютної більшості країн на планеті. В рамках естетики демократії слід говорити про її іманентний естетизм, з одного боку, та її перетворюючий вплив на естетику, з іншого.

Іманентна естетика демократії – це естетика свободи, яка розглядається як найвищий в суспільстві ідеал. Цей ідеал, у свою чергу, породжує відповідну духовну людини, яка постає вже не як гвинтик державної машини, а як автономна та самодостатня особистість, що здатна самостійно приймати рішення та нести за них відповідальність. Пафос героїзму та самопожертви є не більш чужим для естетики демократії, ніж для естетики тоталітаризму, однак принциповою відмінністю між цими двома типами естетики є те, в ім'я чого здійснюється самопожертва – держави, партії, ідеї, вождя, світлого майбутнього чи батьківщини, свободи і народу. Свобода, у свою чергу, є можливою лише там, де немає тиранії, де влада належить усім, а кожен є відповідальним як за власну долю, так і за долю своєї нації.

Важливим є питання про те, які риси набуває естетика в умовах демократії. Слід зазначити, що, на відміну від тоталітаризму, який прямо поставив естетику собі на службу, вплив демократії на естетику є опосередкованим, адже свобода виготовлення та споживання мистецької продукції тлумачиться в умовах демократії як одне із невід'ємних прав особистості. Одним із перших мислителів, який спинив свою увагу на цій проблемі, був Алексіс де Токвіль, який у своїй «Демократії в Америці» залишив опис різноманітних граней американського демократичного суспільства. Загальне спрощення й набуття естетикою ознак масовості – це ті процеси, які на думку Токвіля, характеризують демократичний режим та апріорно впливають із його суті. Висновок, який робить мислитель, звучить наступним чином: «Демократія не лише спрямовує людську свідомість до корисних видів мистецтва і ремесел, але й спонукає майстрів дуже швидко виготовляти багато недосконалих речей, а споживачів – задовольнятися якістю цієї продукції. ... Прибувши в яку-небудь країну і побачивши декілька прекрасних творів мистецтва, створених в ній, я нічого не можу сказати про її державний устрій та політичні закони. Але як тільки я бачу, що твори мистецтва тут середньої якості, що ринок рясніє від величезної кількості недорогих товарів, я впевнений, що в країні, в якій це відбувається, роль привілеїв зменшується, класові перегородки ламаються і скоро усі класи між собою змішаються» [1, 345].

Висновки Алексіса де Токвіля, сформульовані ще на початку XIX ст. звучать сьогодні, в епоху т. зв. «масового суспільства», як ніколи актуально. Естетичну продукцію масової демократії характеризує максимальна спрощеність та орієнтація на посередні смаки масового споживача. Її відмінність від тоталітарної естетики, яка за своєю суттю також є масовою, полягає в тому, що вона не несе жодного серйозного смислового навантаження. В такій продукції форма домінує над змістом, а привабливий зовнішній полиск повністю витісняє її внутрішню сутність.

В одному з номерів радянського журналу «Лівий фронт мистецтв», який виходив під редакцією В. Маяковського на початку 1920-х років, є слова, які можуть характеризувати як естетику тоталітаризму, так і естетику масової, «споживачької демократії»: «Немає більше храмів та кумирень мистецтва. Є майстерні, фабрики, заводи, училища, де в спільному святковому пориві створюються товаро-скарби» [7, 26]. Великим перебільшенням буде спроба зробити із них висновок про конвергенцію протилежних за своєю суттю політичних режимів, однак вони дуже

яскраво свідчать про актуальність та виправданість використання естетики як способу пізнання та розуміння політики.

Література:

1. А. де Токвиль «Демократия в Америке». М.: Прогресс, 1992.
2. А. Лосев «Проблема символа и реалистическое искусство». М.: Искусство, 1995.
3. Аристотель «Політика». К.: Основи, 2003.
4. Аристотель «Поэтика». СПб: Азбука-классика, 2008.
5. В. Шестаков «Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля». М.: Мысль, 1979.
6. Є. Ланюк «Феномен політичного міфу: теоретичний аспект». [електронний ресурс]. <http://zgroup.com.ua/article.php?articleid=4516>
7. И. Голомшток «Тоталитарное искусство». М.: Галарт, 1994
8. О Шпенглер «Закат Европы». М.: «Искусство», 1993
9. Платон «Диалоги». // «Государство». М.: АСТ, 2004.
10. Р. Барт «Мифологии». [електронний ресурс]. <http://culture.niv.ru/doc/poetics/bart-mythologies/011.htm>
11. Т. Возняк ««Кожен-бо ангел жахливий» або естетика contra етика». «І» (незалежний культурологічний часопис), №25/2002. С - 2-10
12. Х. Арндт «Начала тоталитаризма» // «Філософія політики» (хрестоматія). К.: Знання України, 2003.
13. Ю. Борев «Эстетика: Учебник». М.: «Высшая школа», 2002.