

Сергій Кримський

КУЛЬТУРА РОЗКРИВАЄ ВНУТРІШНЮ БЕЗМЕЖНІСТЬ ЛЮДИНИ

Анотація. *Культура розглядається як короткий виклад досягнень нації як історичної особи, яка духовно трансформує речі в “оспівування” в контексті чуттєвого та життєвого світу людського буття. Тут фактичне походження феноменів як результат людської діяльності приймається як культура в унормований спосіб, що співвідноситься з ідеями, цінностями та парадигмами конкретної історичної епохи.*

Ключові слова: *культура, творчість, нормативні та фактичні аспекти культури та її стилі.*

Аннотация. *Культура рассматривается как краткое изложение достижений нации как исторического лица, духовно трансформирующего вещи в “воспевание” в контексте чувственного и жизненного миров человеческого бытия. Здесь фактическое происхождение феноменов как результата человеческой деятельности принимается как культура способом, соотносимым с идеями, ценностями и парадигмами конкретной исторической эпохи.*

Ключевые слова: *культура, творчество, нормативные и фактические аспекты культуры и ее стили.*

Summary. *Culture is observed as a summary of achievements of nation as a historical person, who spiritually transforms things into “singing” in the context of the sensual and the vital world of human being. Here the factual origin of a certain phenomenon as a result of human activity is adopted as a culture in a normative way, which refers to the ideas, values and paradigms of a concrete historical epoch.*

Key words: *culture, creativity, regulatory and factual aspects of culture and its styles.*

Прагнучи втілити повноту суцього, людина виступає медіатором між матеріальним та ідеальним, потенційним та актуальним, між реччю та словом, символом та бездонною семантикою його референції. З цього погляду світ відбивається в історії та життєдіяльності людини як наявне буття його дарувань, тобто як світ культури. Ось чому культура сама в собі має своє виправдання, “як дороги, якщо вони куди-небудь ведуть”, адже набутий у культурі досвід “відкриває людині її внутрішню безмежність”¹.

Культура, однак, не вичерпує виявлення всіх творчих обдарувань людини, її здатностей, оскільки вони можуть бути по-різному орієнтованими, в тому числі і проти самої людини. Людські здатності можуть виступати і як рафіноване за майстерністю та обробкою мистецтво вбивати собі подібних або морально калічити їх. Утім, культура за призначенням оптимізує людський чинник, цінності добра та краси, істини та свободи. З нею не можна ототожнювати контркультуру душогубок і концтаборів, ідеології катівництва та соціальних інститутів рабства. За своїм походженням, завданням і функціонуванням

культура конституюється в досвіді європейської історії як альтернатива варварству, звісно, у його конкретному, відповідному часові розумінні.

Історична природа такої альтернативи й визначає подвійність культури, що виступає і як продукт життєдіяльності, і як результат ціннісного освоєння цього продукту, нормативного встановлення тих чи інших звершень людини. Відповідно виявляється доцільним дворівневий поділ культури – з дескриптивної та нормативної позицій. Так, дескриптивно, тобто в контексті опису можливостей класифікації об'єктів відповідно до опозиції “наука – культура” або стосунку до продуктів природи чи історії, до культурної сфери належить усе, що вироблене людиною. Але з нормативного погляду, тобто в контексті того, що кваліфіковано як досягнення культури тих чи інших епох, як те, що може бути мірою людяності, творчого саморозвитку та свободи, далеко не всі продукти людської діяльності конституюються в складі культури.

Інакше кажучи, існують певні соціальні норми входження в культуру. І часто, наприклад, результати наукової діяльності (за всієї культурологічної значущості науки) можуть випадати з культури (подібно до варварських експериментів над людьми, що здійснювалися нацистськими лікарями у концтаборах). Альтернативною культурі є жадлива своїм антигуманізмом спроба деяких учених звести людину до машинного первістка кібернетичних систем самоорганізації, а все те, що не вкладається в регулярність електронної поведінки, винести за дужки як непотрібну лірику.

Культура, таким чином, не може бути задана списком, якимось переліком незмінних підсистем. Місце, яке в культурі займає мистецтво, наука чи мораль, не може автоматично бути заповнене певними продуктами художньої чи наукової творчості.

Таке наповнення здійснюється історично, згідно з визначеними нормами та вимогами конкретних епох, які ті ставлять до духовного виробництва. Так виникає розрив між історично актуальною культурою (культурою на рівні норми) та масивом людської діяльності, що залишається і чийі продукти належать до куль-

тури номінально, за походженням, але не за фактичним використанням відповідними епохами. Наприклад, виникнення джазу не одразу було усвідомлене в його культурному значенні. Томас Манн сприйняв джаз як помсту чорної Африки західному світові, а Максим Горький убачав у джазових композиціях музику “жовтого диявола”. І тільки в результаті художньої практики, коли, скажімо, О. Глазунов написав концерт для саксофона з оркестром, а С. Рахманінов розкрив у своїх “Симфонічних танках” творчі можливості негритянських ритмів, коли ці ритми і тембри стали широко використовуватися в музичних процесах, джаз увійшов у культурний арсенал людства. Нині далекою від завершення є суперечка про те, що у шоу-бізнесі належить власне бізнесу, а що – культурі.

Зіставлення нормативного та дескриптивного рівнів аналізу культурологічних явищ дозволяє розглядати їх у розвитку, відповідно до перманентного історичного вибору (матеріальних та духовних цінностей) в межах мінливого змісту культури, контркультури та паракультури. Так, в античності до культури зараховували тільки таке мистецтво, предметом якого було зображення людини. Мистецтво ж кочових народів, що характеризувалося так званим “тваринним стилем” (зображення хижих істот та тваринних орнаментів), кваліфікували як варварство. Культуру вважали вираженням духовної трійці: істина – добро – краса, а варварство втілювало культ сили, роду, авторитету.

Історія, звісно, переосмислила вказану опозицію культури та варварства, і те, що було для греків (наприклад, у скіфському мистецтві) предметом зневажливого ставлення чи навіть повного заперечення, у наш час оцінено як значне досягнення світової культури. Нині межа між культурою та варварством у мистецтві пролягає не через предмет зображення, а через якість естетичних переживань (їхню здатність стимулювати духовність та високі вчинки чи, навпаки, культивувати примітивні інстинкти), висоту ідеалів, соціальної моралі та совісті, формування духовного здоров'я народу, формування ідіосинкразії до підлості та жорстокості.

Сепарація культури та варварства – не справа особистого смаку чи групових, партійних інтересів. Вона потребує, як, скажімо, для легітимації нових слів у розвитку мови, історичного досвіду, своєрідного суду історії. А цей історичний механізм аналогічний не роботі судової колегії, а об'єктивному процесові збагачення літературних мов шляхом добору нових слів. Тут вердикт виносить не посадовець, а час, у процесі, часто стихійному, виживання, закріпачення та використання одних слів і відсіювання інших.

Культура, таким чином, є історичною системою і за походженням, і за суттю. Як сфера опрідметнення людських сутнісних сил, вона стає причетною до того материнського первістка історії, який породжує і людину, і людський зміст культурологічних процесів. Стихія людськості та стихія культури суміщуються в історичному досвіді суспільного розвитку. Все те, що характеризує людину, є свідченням її історії, і все те, що конститується в культуру, виражає в ціннісному аспекті досвід цієї історії.

Не випадково у суспільствознавстві ефективним виявляється використання фактора прилучення до традиції як емпіричного покажчика оцінки культурних феноменів. Уважається, що певний феномен діяльності (якою б сміливою та новаторською вона не була) можна кваліфікувати як явище культури, якщо він уписується в певний історичний ряд попереднього досвіду, що його готує той феномен. Такий досвід, звісно, може трансформуватись у це явище згідно з прототипними чи оригінальними схемами, але обов'язково повинна зберігатися можливість фіксувати певні цінності традиції.

У такому сенсі дух та цінність культури конститууються у феномен національної культури як вираження історичного досвіду в його індивідуально-неповторному, етнічно своєрідному відображенні. Звісно, нація – це не просто традиція. Національне завжди існує у формі історичної творчості. Але її історія – це не тільки те, що минуло, вона пробуджує інваріантні, наскрізні, вічно живі цінності, які задаються у вигляді культури і як культура.

В.Й.Ключевський розпочинає свій курс

російської історії таким епізодом. Уявіть собі, пише він, що вулицею галопом летить трійка. Та якщо на її шляху опиниться дитина, візник, ризикуючи власним життям і своїми кіннями, не може не збочити з дороги. Тут бачимо ту культуру вчинку, спосіб життя та дії, що виражає досвід сотень поколінь людей, досвід усієї світової історії.

Про будь-яке явище культури можна говорити лише в контексті вираження та використання живого досвіду історії та його можливостей з погляду перетворення цього досвіду на цінності сучасного ладу життя. Але культура – це не просто вираження чогось. Бо тоді вона перетворилася б на виражальні засоби, на мову історії. Культура – це система перенесення цінностей сучасності в буття людини, у смисл її життєдіяльності з урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього. Це спосіб побудови життя людини коштом досвіду сотень минулих поколінь, коштом реалізованих і – що особливо важливо – ще нереалізованих можливостей історичної дійсності.

Культура – процесуальна. Вона не зводиться до статичної побудови з ідей та речей, матерії та духу. Перенесення досвіду минулого на цінності сучасності означає в культурі також і реалізацію нереалізованого, актуально можливого і в цьому сенсі – продовження історії за мірками свободи і творчості.

Культура може бути визначена як актуалізація смислового потенціалу творчої діяльності, що характеризується перетворенням речей на речення (формуванням текстів) і відтворенням історичного досвіду в його перспективних можливостях. Культура не зводиться до історичних фактів, вона також причетна до сфери можливого. Культура не повторює пройдене, бо реалізує історичний досвід у формах творчості, що надають сенс індивідуальності. Ось чому Сократ, Будда, пророки, Магомет і Володимир Святий – це не тільки історичні особистості, а й втілення відповідних культур. Культура не замінює історію, оскільки має особистісну структуру переживання, відтворення й трансляції історії в норми та цінності конкретних людей, дає змогу перетворювати цю історію на біографію індивіду-

ального життя. Перефразовуючи Гайдеггера, можна сказати, що в аксіологічному аспекті культура – це реалізація найвищих цінностей з погляду культивування найвищих чеснот.

Формою поєднання особистості та історії в культурі є стиль. Відомо, що засадничі характеристики стилю як епохи (Вінкельман) і як вираження особистості, людини (Бюффон) за всієї своєї зовнішньої альтернативності можуть бути суміщені. В узагальненій формі стиль (не тільки в мистецтві, а й у контексті наукового мислення) – це маніфестація вибраних цінностей, що виражають епоху через особистість творця. Таким стилем був, наприклад, класицизм з його парадигмою регулярної поведінки, ворожий до будь-яких відхилень персонажа, детермінованого в кожній точці життєвої траєкторії (це було характерно для зображення героїв у французькій класичній трагедії), та непорушний закон механічного руху тіла у фізиці Декарта (а на ділі й Лапласа). Подібно можна говорити і про загальну парадигму “пропорціонування” в ренесансному стилі кватроченто, про колізії матерії та сили у стилі бароко, загальні для ньютоніанства й органної музики Баха та Генделя.

Розмаїття стилів у культурі виражає не так багатовекторність історії та її досвіду, як загальну для культури та історії невичерпаність сфери потенційного як передумови самої стихії творчості. Але якщо в історії цю потенційність можна виявити через дослідження минулого, то культура відкриває неозорі простори можливого, модального, нездійсненого тепер чи нездійсненого в майбутньому. Центальною тут є проблема людини, а людина, за влучним зауваженням С. Л. Рубінштейна, ніколи не зводиться до емпіричного заданого суб'єкта, натомість є єдністю того, що вона може, хоче та робить. Людина відкрита майбутньому і виступає свого роду особистісним проектом, що потребує здійснення, самореалізації.

Урахування фундаментальності цієї сфери потенційного підводить під компетенцію культури найвищі ранги реальності та розкриває дійсність не тільки в емпіричних, а й у модальних аспектах, не тільки у формах сущого, а й можливого, актуального та евентуального, логосу подій і хаосу шансів, лінійності

причин і химерності фортуни. Така співвіднесеність зі здійсненою та можливою (тобто здатність до репрезентації повноти сущого в його кінцевих і варіантних формах, хистких контурах буття) характеризує універсалізм зображальних засобів культури, притаманній символічній структурі прозоріння найбільш неочікуваної реальності.

Проблема символу причетна до сутності культурної діяльності, якщо символ не розглядати як елементарний знак. Символ є особливим випадком знакового заміщення речей та подій. На відміну від звичайного знака він не просто іменує речі, а й припускає їхній смисловий образ, у гуманітарних науках зазвичай алегоричний. Символ не вичерпується, подібно до терміна, одним конкретним значенням, а допускає можливість нескінченного значущого. Це й зумовлює його особливу місію у пізнанні, здатність повідомляти про потенційне, неостаточне, про дискурсивно недоступну сферу інтуїтивного чи навіть про невідому компоненту відомого.

Людина інколи навіть свідомо звертається до символу як до особливого, вторинного, навіть свого роду псевдожиття свідомості для того, щоб наблизитися до буттєво недосяжного чи, навпаки, захистити себе від того, що табуйоване інстинктом. З цього погляду не можна не погодитися з К. Г. Юнгом, що людина ставить між собою та світом захисний мур символів. Смерть, наприклад, не можна пережити й описати в межах індивідуального досвіду. Для особистісного досвіду факту смерті необхідно бути живим, а це неможливо за рамками її клінічної фази (якої й стосуються всі індивідуальні враження кінця життя). Ось чому, як зауважує М. К. Мамардашвілі, для людини її власна смерть не факт самосвідомості, а символ закону існування.

Символізм, таким чином, не лише мова культури, а й стан життєдіяльності людини та її свідомості. У цьому ракурсі культура є сферою опредметнення та розпредметнення символічного досвіду людства. Конституючись як процес і наслідок переведення стихійності долюдського існування у світ людського буття, культура перетворює об'єкти на знаки людської діяльності, на символи входження

людини в Універсум. Вона пов'язана тим самим із символізацією речей і подій, у формах якої розкривається смисловий та ціннісний потенціал об'єктів людського світу. Щойно річ стає сигналом великих людських смислів, вона дістає статус культурного об'єкта. З цього погляду світ культури є софійним, а його об'єкти мають інформаційне навантаження, подібне до смислових функцій знакових систем.

Над нами картина зоряного неба, впорядкованого у сузір'я відповідно до семантики античних міфів, а простір, у якому ми живемо, соціально організований у структури поселень різних типів, де перехрестя – місця зустрічей, ходи та виходи кодують особливості комунікацій, а житлові інтер'єри – культуру побуту. Свого роду невербальною мовою є предмети моди, що інформують про вік, стать, смак, соціальний статус, стиль життя, а іноді навіть про професію власника. Знакові системи утворюються грішми та грошовим обігом, стереотипами соціальної поведінки (обрядовості та ритуалів), емблематикою нагород і посадових відзнак, національною специфікою побуту й традиційними сферами виробництва, не говорячи вже про мистецькі цінності та феномен книжності як форми опредметнення соціальної пам'яті.

Отже, перелік символічних форм культури не можна обмежити лише вербалізованими знаками, засобами розмовної чи писемної мови. Підкреслюючи це, Г. Вейль покликається, наприклад, на відзнаки, прапори, алегоричні атрибути, символіку сновидінь, твори мистецтва, магичні й релігійно-церковні символи, а також числа й інші поняттєві символи точних наук.

Кожній культурі притаманна символіка, що її ж і виражає. Так, можна говорити про коло, колесо та мумії як символи вічності в архаїчних культурах; про емблематику загальних стихій (води, землі, повітря, вогню) в античній культурі, про роль в її знаковому ладі статуї (як символу ейдосу, у втіленій ідеї, форми, єдності тіла та жесту), про алегоризм давньогрецьких гімнів сонцю й математичну мову Евкліда як вираження геометричної інтуїції реальності; про собор і літургію як символи абсолютного у середньовічній культурі

та характерні для неї мову теології та знакові системи хоралу, алгебри, каббали та хімії.

Під сигнатурою образів мадонни та лютневої музики в мистецтві, алегорій пантеїстичного сприйняття світу та парадигми годинника в науці розкривається напружений пошук виходу з вічності в час у культурі Ренесансу. Емблематика мадонни, за інтерпретацією О. Шпенглера, виражала єдність теперішнього (матері) та майбутнього (немовля), а мова пантеїзму дозволяла непорушність духовного поєднувати з тлінністю буденного. Новоевропейська культура характеризується вже багатоманіттям знакових структур динамічного бачення світу – від мови змінних у математиці до рухомих образів фуги і сонати, від метаморфоз і фетишів товарного обігу до приладової символіки діяльності: циркуля та терезів (як знаків проектування та виміру), телескопа й мікроскопа (як емблематики долання меж).

Об'єкти культури не лише виражають смислову інформацію про людську діяльність і спосіб життя, а й самі здатні породжувати смисли та символи. У цьому також проявляється одна з найвагоміших відмінностей об'єктів культури від об'єктів природи. Прикладами подібного смислотворення є інтерпретації художніх творів, їхнє сценічне розкриття та інші демонстраційні форми, пов'язані з уведенням культурних об'єктів у людське спілкування. Культура постає як смислотвірна система. У ній долається розрив між буттям і значенням, фактом і смислом². Реальність постає як втілення сподівань та цінностей багатьох людських поколінь.

Освоєння потенційного в предметному (символічному) ладі культури дозволяє в її образах виразити ту "можливість – буття", що М. Кузанський зараховував до атрибутів Універсуму. Оскільки можливість не втискується в рамки хронологічного відліку (вона позаемпірична), культура як шлях до розкриття потенційного в бутті здатна виходити за обрії емпіричного часу, створювати різноманітні фігури часових процесів (хронотопи), набувати підйомної сили абсолютного.

В історії культури реалізуються різноманітні системи відліку часу. Прикладом такої системи відліку часових актів, відмінної від

лінійного часу, може бути давньоруська культура, у якій минуле оголошувалося “переднім часом”. “На відміну від наших уявлень про час, який майбутнє розташовує попереду нас, а минуле – позаду, – пише Д. С. Лихачов, – середньовічні руські уявлення про час називали події минулі „передніми” та розташовували час не егоцентрично (стосовно нас), а в єдиному, кожного разу своєму ряді – від їх початку до теперішнього, „останнього” часу”³.

У середньовічній культурі європейських народів існували також різноманітні провіденційні системи часовідліку, у яких теперішнє розглядалось як “стоншення” майбутнього, “силові лінії” якого живлять епічний розмах традиції. Тут, як свідчать саги, час рухається від передбаченого, фаталістично окресленого майбутнього до теперішнього⁴.

В історії культури реального звучання набувають і різноманітні часові масштаби. Так, аграрним цивілізаціям було притаманне предметне розкриття циклічного часу, а прообразами їм слугували кругообіги землеробства, періодика пір року, цикли сонячного та місячного календарів, ритм зоряного неба. То був замкнений час, що не описувався рухом від минулого до теперішнього та майбутнього, а достоту збігався з вічністю.

Зміна станів мала відносний характер, адже була пов’язана зі зміною конкретних циклів подій у нескінченному повторенні. На перший план тут виступав загальний кругообіг сущого, що містить душі людей та ритми зоряних сфер. Тому теза Еврипіда: “Можливо, життя – це смерть, а смерть – це життя” долає межі лише поетичної метафори. Час виступав вічністю в тому несумірному з конкретними відрізками теперішнього, минулого та майбутнього масштабі, який греки іменували еон. У пізньоелліністичному періоді поряд із формуванням християнства та його світоглядною моделлю реальності актуалізується інший часовий масштаб – есхатон, коли час локалізовано в інтервалі між початком і кінцем світу в дусі римської надгробної епітафії “Не був, був, ніколи не буде”.

Із розвитком цивілізації набуває предметного смислу часовий масштаб часового відрізка теперішнього – мить, яку можливо на-

звати хрононом. Його репрезентує, наприклад, блискуча формула Гете: “Спинися, мить, – прекрасна ти”.

Згідно із зазначеними часовими перетвореннями видів систем відліку часу та його різних масштабів, в історії культури реалізуються різноманітні типи часу, а також часу, спроектованого на вічність (еон) та мить (хронон); в історико-культурних системах трапляється так званий “острівний час”.

“Острівний час” був пов’язаний з абсолютизацією окремої ділянки часового процесу (зазвичай минулого) як ідеального, епічного світу “давнини”, билинного “часу курганів” чи то епохи бур і вовків, саг про “мечі та сокири”, з абсолютизацією доведеного до повної автономії та замкненості епічно телескопованого часу. Саме тому, підкреслює М. М. Бахтін, що він відмежований від усіх наступних часів, епічне минуле досконале й доконане. Воно замкнене колом, і в ньому все готове й цілковито завершене. Будь-які незавершеність, нерозв’язаність, проблематичність позбавлені місця в епічному світі. У ньому відсутні шпаринки в майбутнє; цей час самодостатній. Часові й ціннісні визначення тут змонтовані в єдине й нерозривне ціле (так само вони злиті в давніх семантичних пластах мови). Усе долучене до минулого долучено тим самим до справжньої сутності та значущості, але водночас воно набуває завершеності та закінченості, позбавляється усіх прав і можливостей для реального продовження. Абсолютна завершеність і замкнутість – прикметна риса ціннісно-часового епічного минулого⁵.

Означені типи часу, масштаби та системи його відліку не пов’язані міцно з якимись певними стадіями розвитку цивілізації (хоча генетично пов’язані з певними її періодами), а можуть опредметнюватись у найрізноманітніших її ситуаціях залежно від специфіки завдань культурно-історичного процесу. Інакше кажучи, в процесі функціонування культури можливі різноманітні композиції, поєднання та суміщення різних типів, масштабів, систем виміру та перетворення часу – поліфонія різноманітних ліній часового процесу.

Схожа поліфонія часу була характерна, наприклад, для Ренесансу, коли майбутнє не ві-

докремлювалося часовою дистанцією від сучасно даного, а сприймалось як впорядковане, розумно спроектоване за зразками античного минулого теперішнє. І саме ця часова наповненість теперішнього надавала йому рис вічності. Живучи в сьогоденні, гостро переживаючи його новизну, людина Відродження ще на Землі відчувала себе долученою до вічності⁶.

Ці особливості “рози часів” у розвитку культури дають можливість говорити про особливий часовий атрибут історії цивілізації – метачас культури, в якому можливе процесуальне розкриття абсолютних аспектів людської творчості. Адже метачас культури не вичерпується лінійним перебігом часового процесу, а дозволяє йому утворювати певний “острів” у річці швидкоплинного буття, в яку можна ввійти багато разів і евентуально нескінченно.

Звідси, звичайно, не випливає, що метачас культури суперечить поділу часового потоку на сьогодення, минуле і майбутнє. Навпаки, він розкриває розмаїття фігур їхнього зв'язку, що не вичерпуються “стрілою часу”, а уможливають різноманітні конфігурації часових станів. Саме завдяки таким конфігураціям у метачасі культури можливі ті стани світу, про які писав Гете у вірші “Заповіт”:

Минуле ми змінить не в змозі,
Бо вже майбутнє на порозі,
І мить і вічність рівні є⁷.

У культурі хоч трохи значний крок у майбутнє можна зробити тільки з певною мірою освоєння минулого та відкриття тих його потенцій, що підсилюють імпульси руху вперед, розширюють культурний потенціал прогресу. Це означає, що у векторному вираженні метачас культури нібито двоскерований – і вперед, і назад; і до центру, і від центру часового потоку. Ось чому в культурі є “вічні образи”, своєрідні інваріанти історичного процесу її розвитку, що, перефразовуючи Герцена, як земна вісь пронизують весь масив людської цивілізації.

Функціонування в історії культури наскрізних образів свідчить про можливість особливого типу культурного опредметнювання, за якого розвиток повертає історично відчужену форму до неї самої, коли вона стає власністю

свого істинного вмісту, а не зовнішніх, випадкових, кон'юнктурних обставин. Це вивільнення зовнішнього, минушого демонструє свого роду замикання часу порівняно великих, центральних, аксіологічно значущих форм.

Тут, звісно, діє не метафізичний кругообіг з його повтореннями явищ у незмінному вигляді, а проявляється діалектична закономірність, згідно з якою найвища фаза розвитку розкриває у конкретному вигляді стосунки, властиві всім попереднім фазам як загальні моменти їхнього прогресу. Ця закономірність передбачає розгляд вузлових культурних явищ сьогодення як відтворення умов розвитку фундаментальних принципів попередньої культури.

З погляду розкриття загальних моментів розвитку “часообіги” культурно-історичних форм можливі як актуалізація “золотого фонду” культури. Інакше кажучи, коло тут виникає не в хронологічній послідовності історичних подій, а в їх метачасі, тобто ширшому просторово-часовому контексті культури, в якому вона (подібно до афінського роду Евмолідів, що оберігали Елевзінські містерії) постає хранителькою “священного вогню” найкращих звершень людського генія. Ця перспектива вічності й відкриває ті культурно-історичні варіанти, довкола яких замикається зв'язок часів. Ось чому, хоча історія культури і є історією, ми не маємо в ній справу з тим, що було і зникло. Прогрес тут постає як утвердження нового, як “подвиг пробудження” (Гегель) неминущої спонуки істинно цінного, навіть якщо воно належить минулому.

В останньому випадку йдеться про те, що драматургія історичного розвитку є разом з тим прилученням до символів вічності, тобто виявляє, крім часової зміни, метачас своєї хронологічної структури. Справжній поступ, як зазначав Гегель, не відчуває часу, адже він користується всім необмеженим потенціалом метачасу, тобто орієнтується на вічне, невідчужуване.

“Зв'язок часів” у всіх його варіантах (із циклічним часом і часообігом), які виявляють історичний поступ, уможливує для системи культури подорож у часі, зустріч різних епох. Типовим вираженням такого зв'язку часів

і зустрічі епох може бути творчість Й. С. Баха. Він не лише жив у перехідну епоху зміни культурно-історичних систем у художньому розвитку людства, а й здійснював своєю творчістю ту суперпозицію сьогодення, минулого й майбутнього, через яку нове проступає у своїх класичних і продуктивних контурах. В епоху різнобічного розкриття можливостей поліфонії, конструктивної ролі в музичному формотворенні принципу тотожності, коли, здавалося б, Бах повинен був мислити, як Пелестрина, він драматургічно прозрів принцип контрасту, властивий мисленню Бетховена, що розвивався в новій, гомофонногармонічній музиці.

Досягнувши висот досконалості у своїх органних композиціях, Бах врешті-решт віддає перевагу перед “океаном звуків” солодкозвучному клавесину, адже через нього було легше перескочити у ті творчі простори багатющого нюансування звучань, які відкриває сучасне фортепіано. Бах писав для клавесина в дусі фортепіанних фантазій, тобто таким чином, що фортепіанне розкриття його клавесинної музики можливе на молоточних клавірах. Це був уже той інструмент, для якого Бетховен свої останні сонати позначав приміткою “für das Hammerklavier”, підкреслюючи цим завдання, актуалізоване Бахом.

Для натуральних труб свого часу Бах писав так, ніби його музика призначалася для сучасних вентильних труб, а у своїй гармонічній мові він досягав ефектів, характерних для музики романтиків, що з’явилася більш як на сто років пізніше (густа хроматизація ладу, використання ланцюгів септакордів, де один септакорд переходить в інший, але отримує розділення тощо).

Феномен Баха розкриває, таким чином, ту сучасність майбуття та історичність сучасності, яка є посередником у справі великих звершень людського духу, через які світова історія віддзеркалюється не лише як те, що вже давно минуло, а й продовжує поліфонію часу в усій численності його голосів. Такий зв’язок часів у культурі і є індикатором її нетлінних цінностей.

В історії культури ці цінності сприймалися як щось причетне до найвищого буття, як те,

що не просто підвладне “косі часу” (смерті), а утверджує життя в його вічному оновленні. Ось чому справжня культура альтернативна до всього позірного, ілюзорного, випадкового, всього ентропійного (що призводить до смерті, мертвої нерухомості). Культура асоціює та відтворює не просто реальність, а її найвищі ранги, на яких аксіологічно заперечується будь-яка людино-буттєва спустошеність.

Якщо в тезі “природа боїться порожнечі” є присмак культурно-історичної метафори, то в культурно-історичному світі страх пустки – позірності та яловості (безплідності) – стає природою творчості. Тут діє інтенція на абсолютність, освоєнню елементів якої відповідає особливе явище голографічності культурно-історичних подій. Це явище виявляється у такій гармонізації культурно-історичних процесів, завдяки якій справжня культурна цінність має відповідати закономірностям, принципам духу та ідеалам культурного розвитку в масштабі всесвітньої історії. Така “вписаність” у світовий процес (у цьому разі – в універсум культури) створює специфічний ефект “щільності” культурних цінностей.

Особливим проявом означеної “щільності” є та безперервність (континуальність) культурно-історичного розвитку, завдяки якій між двома справжніми культурними подіями можна втиснути (методом історичної реконструкції) третю подію. Так, усі спроби компаративістів шляхом зіставного аналізу розкрити типологію літературно-фольклорних подій спричинилися до концепції “мандрівного сюжету”, за якою кількість розповідей, котрі неможливо звести одна до одної, мізерно мала (близько дванадцяти сюжетів). Ось чому в культурно-історичному сенсі фундаментальності ідеї осмислення світу (на зразок атомізму, ідеї космосу та хаосу, софійності буття та його динамічних метаморфоз, єдності істини, добра та краси тощо) анонімні у тому сенсі, що не обмежені авторством однієї людини.

Аналогічним чином від архаїчного синкретизму об’єктів у міфологічному мисленні до сучасної теорії “розмитих множин”, так само, як від “восьмирічного шляху” індійської філософії до восьмичастинної класифікації мікрочастинок, у теорії унітарної симетрії існує

безперервний ланцюг культурно-історичних опосередкувань. Подібна концептуальність і надшільність буття великих культурних цінностей не може бути схарактеризована відомим афоризмом М. Булгакова “рукописи не горять”.

У культурі є цілеспрямованість цілого, завдяки якій знищення предметної частини великого культурного явища створює підризву “закликальну” порожнечу “дірки” в цьому цілому, за контекстом, середовищем і характером якої можна тією чи іншою мірою реконструювати дух зниклої цінності. Щоправда, шрами від таких “дір” на тілі цивілізації не загоюються, а залишаються надовго, як стигмати великих смислів. Та надшільність культурного явища означає, що їхнє предметне знищення не виключає можливості семіотичного існування того, що може постраждати від зіткнення з варварством. Ось чому для здійсненого над Римом меча Аларіха непідвладними залишилися символи античної культури. Предметне буття цих символів було відроджене Ренесансом, канонізоване класицизмом та долучене до світових традицій дальшим культурно-історичним поступом.

Міць культури не така тендітна, як міць папірусу, порцеляни, мармуру. Вона втілюється в нетлінності святинь високих культурних традицій, буття яких є стійкішим супроти натиску часу, ніж матеріал їхнього конкретно-предметного втілення. А це означає, що визнання “золотого фонду” культури робить неадекватним у ній використання категорій “старе” і “нове”.

Звісно, “золотий фонд” культури не варто ототожнювати із нерухомістю скарбниці, сакрального хранилища. Цей фонд визначає не процес тезеверції (перетворення на скарб), а постійне функціонування та обмін культурних цінностей, їхню постійну бойову готовність до функціонування, діалогу.

Інваріантність і збережуваність культурних цінностей не означає їхньої незалежності від

реального історичного часу. Здатність справжніх культурних цінностей до перебування в метачасових станах символізує не їхню непідвладність реальному часові, а лише те, що влада часу історична. Культурологічна цінність набуває аспекту збережуваності не раз і назавжди, а через перспективу необмеженого розкриття її ідейно-проблемного змісту, у якому кожна епоха відкриває в інваріантно-му культурному явищі нові й нові смисли.

Прикладом таких збережуваних, “наскрізних” культурних цінностей може бути народний епос різних країн, антична традиція в історії культури, мистецтво давніх цивілізацій (від єгипетських пірамід до печерних храмів Аджанти), європейська поліфонія та малярство Ренесансу, культурні канони класичного природознавства (з його ідеєю гармонії та безкорисливого служіння істині), теоретико-множинна математика та інші явища. Вони й свідчать про долученість культури до найвищих рангів реальності.

¹ *Де Сент-Екзюпері А.* Южный почтовый. Ночной полет. Планета людей. – М., 1983. – С. 292.

² В античності, наприклад, усі предмети людського вжитку використовувалися не лише споживацьки, а й у комунікаційних контекстах. На глеках і чашах давньої Пантікапеї, розкопаних археологами, є такі написи: “Софілос розписав мене”, “Я глек Мінаїди”, “Випивши з мене, Полікетет радітиме” і т. ін.

³ *Лихачов Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 215.

⁴ Відповідно, якщо герой має померти, то це реально, предметно виражено на його обличчі та у його поведінці (майже до можливості доторкнутися до тих місць, де згодом будуть рани). Тут майбутня смерть немовби існує в теперішньому. Див.: *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. – Л., 1971.

⁵ Див.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 447–483.

⁶ Див.: *Данилова И. Е.* О категории в живописи средних веков и раннего Возрождения // Из истории средних веков и Возрождения. – М., 1976. – С. 165–166.

⁷ Пер. з нім. Віталія Редька.