

of the development of French historiography, which lies at the heart of cultural history, and cultural studies, is associated with increased attention to social knowledge. This stage is characterized by the deployment of a "critical turn", which proceeds from the following principles: the interdisciplinary approach, the significance of cultural expertise, the severity of publications and the multiplicity of their forms, multidisciplinary. The "critical turn" affects the following spheres of knowledge: la Culturologie, les Études culturelles, les Sciences de la Culture. The article substantiates the relevance of the use of the concept of "culture-based studies" to the definition of processes that are unfolding within the framework of French humanities and are associated exclusively with the theoretical formations in the context of the social sciences. The purpose of the article is to outline a map of culture-based studies in the field of French humanistics. The methodology of the article is based on the application of interdisciplinary and multidisciplinary approaches to research in the field of culturology. Also, methodological developments in the field of "critical turn" and the achievements of the sociological circle and the interdisciplinary discussion club "Eranos" were applied. The scientific novelty of the article is to substantiate the appropriateness of the use of the concept of "culture-based studies" on the definition of processes that are unfolding within the framework of French humanistics and relate exclusively to theoretical formations in the context of social sciences. This concept to the field of Ukrainian culturology is introduced for the first time. Also, for the first time, the place and forms of culturology in French humanities were clarified. Conclusions. Working with a source base and methodology is one of the points that are compulsory on the way to the solution of the tasks, the main of which is the formation of the body of fundamental works for French history (including the history of culture) and historiography of the period since 1975 year to the present day. On the basis of this building, there is the prospect of building an alternative national cultural history project addressed to the vector of the French historiographical, historical-anthropological and cultural-related issues in the field of social knowledge. The article presents the arguments why it is appropriate to use the concept of "culture-based studies" in the context of conducting research in relation to French humanistics, in particular, the modern period of its development.

Key words: "culture-based studies", history of culture, "critical turn", "new history", interdisciplinarity, social knowledge, "cultural history".

УДК 72.01+001.18

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук., проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
invinover19@gmail.com

СЕМАНТИЧНИЙ ЗСУВ СИМВОЛІЧНОЇ АРХІТЕКТУРИ (ЧАСТИНА 1)

У статті здійснюється аналіз способу сигніфікації символічної архітектури. Виконується спроба виявлення відмінності між символічною формою ритуалу та символічної архітектури, а також того семантичного зсуву, що ця відмінність організації символів породжує. Застосування стратегій семантичного аналізу до матеріалу естетики Г. Гегеля дозволяє не лише розширити горизонти самої прикладної семантики, але й зрозуміти закономірності формування художньої культури та естетичного процесу в цілому.

Ключові слова: символ, символічна архітектура, семантика, семантичний зсув, спосіб означування, Г. Гегель.

Постановка проблеми. Чому такі гігантські розміри та циклопічні кладки мають мегаліти та інші архаїчні будівлі? Чому така велика, майже ірраціональна чисельність дисфункціональних споруд? Лише на Сардинії нурегів нараховують майже вісім тисяч. Чому символ є адекватним способом означення монументальної архітектури давнини? Ці та багато інших запитань не вміщуються в рамки модернізованого стилю мислення, проте стають предметом розмислу сучасних мислителів.

Аналіз досліджень і публікацій. Ми зупинимося на позиції Г. Гегеля, а також інтерпретатора його естетичної концепції британця С. Леша, які, на нашу думку, зробили найбільш значний внесок у відповіді на ці запитання. Крім того, важливими у цьому контексті ритуальних засад символізму є роботи О. Фрейденберг та В. Проппа, С. Стоян [7].

Метою статті є визначення специфіки способу означення символічної архітектури та соціокультурних засад, що породжують такий семантичний зсув.

Виклад основного матеріалу дослідження. Спосіб сигніфікації, тобто співвідношення сигніфіката, сигніфіканта та референта, в різних культурно-історичних парадигмах (або режимах сигніфікації, в термінології С. Леша) не є сталим станом речей, а має власну історичну динаміку. Його структурні елементи можуть займати різні позиції по відношенню один до одного, доходять до суперечки в окремих випадках та перебувають у семантичному зсуві. Під останнім ми розуміємо таку зміну означення, що потребує нового способу організації означників (тобто нетотожність попередньому їх порядку), а також нового способу їхнього співвідношення з означуванним.

Логіка семантичного зсуву може бути, на нашу думку, проясненою лише в логіці трансформації культурних парадигм. Саме тому С. Леш правомірно, на нашу думку, визначає останній також як "режим сигніфікації". Крім "способу сигніфікації" він визначає й інші елементи "режиму сигніфікації" [3, с. 59]. Проте для нашого ракурсу дослідження ми будемо говорити лише про співвід-

ношення концептів "режиму сигніфікації" та "способу сигніфікації", а також семантичні зсуви, що породжує їхня динаміка. І навіть більш вузько – про специфіку семантичного зсуву в процесі виникнення символічної архітектури буде, власне, йтися далі.

Подальший рух у межах зазначеної перспективи дослідження потребує уточнення нашої аплікації базових термінів, в першу чергу символу, образу та знаку. Звернення до них і є способом конкретизації змісту способів сигніфікації. Наприклад, широковідома класифікація Ч. Пірса редукувала символ та образ до різновидів знаку. Безумовно, в логіці семіозису є підстави для цього. Але для того, щоб не вдаватися в дискусію з цього приводу, ми звертаємося до естетичної концепції Г. Гегеля та її інтерпретатора – українського британця С. Леша. Між їхніми позиціями є значимі кореляції, хоча розбіжності та суперечки ми теж будемо відзначати. Ще раз підкреслимо, що в цьому контексті дуже важливою є думка останнього дослідника, яка постулює зв'язок способу та режиму сигніфікації в логіці диференціації та де-диференціації культури.

Чому архітектура як самодостатній вид мистецтва є символічною? Тобто здійснюється як символ? Адже художня культура завжди зорієнтована на виробництво образу. Більш точно – художнього образу. Проте Г. Гегель починає визначення художньої специфіки архітектури та мистецтва взагалі з порівняння символу навіть не з образом, а зі знаком. "В мові засіб спілкування є лише знаком, а тому має зовсім випадковий зовнішній характер. Мистецтво не може користуватися лише цим знаком, воно, навпаки, має надати сенсу відповідне чуттєве існування" [2, с. 30]. З твердження Г. Гегеля можна дійти висновку, що знак має менший ступінь обумовленості порядку означників змістом зображення, а отже, ступінь свободи його зовнішнього оформлення більший, ніж у символу. З ним можна погодитися в цьому моменті, адже специфіка знакового оформлення спирається на логіку та динаміку диференціації означника та означуваного. Адже порядок

означників в знаку має не обмежувати його полісемантичність, а отже, знак може нагадувати багато що інше (особливо при зміні контексту). Але тут також має бути очевидним зв'язок із третім членом семіотичного трикутника – референтом.

Г. Гегель наполягає на відсутності тісного зв'язку між зовнішнім оформленням речі, що функціонує як знак, та тим, на що він вказує. Фундатор абсолютного ідеалізму наводить приклад з могильним каменем, означники якого організовані іншим чином, ніж в символічній архітектурі. Адже остання "схоплює в середині себе абстрактне, матеріальне як таке, що має масу та вагу, може, щоправда, прийняти певний образ, проте не конкретний і істинно духовний... Споруда, що має виразити для інших всезагальний сенс, підноситься тут лише для того, щоб виразити у собі це вище, вона є самостійним символом безумовно істотної, загальнозначимої думки – певної для самої себе існуючої, хоча беззвучної мови духів. Твори такої архітектури покликані змусити замислитися, пробудити всезагальні уявлення, проте не є лише оболонкою або оточенням сформованого для себе сенсу. Тому форма, через яку висвітлюється зміст, не може бути визнана знаком, подібно до надгробних хрестів, що споруджуються на могилах, або до груді каменів, що споруджуються на місці битви. Хоча подібні знаки і можуть викликати уявлення, все ж хрест та груді каменів не вказують самі по собі на ті уявлення, які мають викликати; вони також можуть нагадувати і про багато чого іншого. Це складає всезагальний принцип даного ступеня" [2, с. 31].

Зовнішньо могильний камінь нічим не нагадує поховання, яке позначає. "Випадковий та зовнішній характер" такого порядку означників тут є очевидним. Знак як спосіб "висвітлення змісту" має лише "будити уявлення" (Г. Гегель). Таке уявлення повинне мати перспективу полісемантизму (адже камінь може позначати перехрестя доріг, джерело, місце великої події тощо), що досягається вільним зв'язком означуваного з означниками.

Варто також підкреслити, що "пробудження уявлення" в прикладі з могильним каменем здійснюється як візуальна практика споглядання. Адже знак задля здійснення дискретності потребує певної відстороненості, встановлення диспозиції поглядом, що досягається власне технікою споглядання.

Знак містить всі три елементи семіотичного трикутника, а отже, є найбільш повною формою розгортання семіозиса. У цьому контексті можна визначити його проміжний статус між символом (де лише намічається диференціація означника та означуваного) та крайньою формою протистояння означника та референта в художньому образі (аж до ідеалу отождення означника та означуваного) за рівнем свободи зв'язку між всіма елементами семіотичного трикутника. Художній образ також має достатньо жорстко детермінований логікою естетичного ідеалу порядок означників для вирішення протиріччя конкретно-історичної форми мистецтва на відміну від знаку, але у зворотній формі порівняно зі знаком. Тому символ може "прийняти певний образ", зазначає Г. Гегель, але не "конкретний" і не "істинно духовний". Можна сказати, що цей образ власне не-художній. Він пише, що сам по собі образ як втілення ідеї на рівні мистецтва є результатом "задоволення закінченого у собі духу, що обмежує себе у своїй творчості". Тоді як "символічний художній твір завжди є більш чи менш безмірним" [2, с. 41]. Тому символ теж не є співмірним чомусь певному, навіть більше, ніж знак, на противагу образу.

Художнє оформлення предмета в логіці естетичного ідеалу є одним із очевидних (в різноманітних смислах цього слова) способів відриву духовної культури від

матеріальної. Художній твір характеризується підкоренням споживчої вартості (і на цьому етапі він ще зовсім художній), в першу чергу, а потім і мінової вартості предмета цінності. Остання нібито виходить на поверхню речі, моделюючи її форму за власною логікою. Отже, створюється інший порядок організації означників у процесі відокремлення мистецтва як форми духовної культури, що ніколи до кінця не відривається від свого матеріального втілення навіть у найефемерніших своїх формах. Царина Аполлона ніколи не може обмежитися "чистим блиском розуму" і по-справжньому тяжіє "назад, до речей" навіть в найбільш фантазійних своїх проявах. У цьому парадокс мистецької сфери – втілювати всезагальне в чуттєвій формі. Але, з іншого боку, мистецтво є симптомом зменшення статусу самої речі від персонажа до оточення і пізніше самої ознаки [8] (О. Фрейденберг) та, врешті-решт, предмета (М. Гайдеггер) в світі профанного.

Художній образ є різновидом репрезентації, що передбачає наявність більше ніж однієї реальності (як мінімум означника та референта), зв'язок між якими є жорстко визначеним. Він є крайньою формою протиставлення ідеалізації спотвореній реальності. І навіть конкретно-історична форма вирішення протиріччя в естетичному ідеалі задає видову специфіку мистецтва, як доводить А. Канарський. Саме тому образ досягає повноти свого здійснення в способі означення реалізму (в термінах С. Леша) та модерних видах мистецтва, таких як живопис, музика та література (Г. Гегель, А. Канарський). Особливо в живописі, де "картина світу" (М. Гайдеггер) досягає повноти свого здійснення через крайній ступінь протиставлення суб'єкта та об'єкта, означника та референта. Саме в цьому виді мистецтва найбільш повно здійснюються модерні принципи організації означників задля автономії художньої культури Модерну (зокрема "ефект рамки" (Г. Зіммер), композиція, лінійна перспектива, що "цілком вибудована математично точно" [5, с. 82] тощо). І не випадково, що архітектура як символічна форма мистецтва набирає значимості саме при послабленні автономії мистецтва. Тобто в культурах Давнього Сходу, Середньовіччя та Постмодерна (зводити її роль лише до мистецтва Середньовіччя – це значно обмежувати її). Щоб більш докладно пояснити специфіку організації символічних форм культури, треба прояснити зв'язок символу з метафорою.

Зв'язок метафор в ранніх культурних практиках має не зовнішній, а генетичний характер, що є продукуванням, гіперболізацією спільного сенсу, але за різновекторним спрямуванням різноманітних означників. Метафоризація тут і є способом накопичення відмінностей в порядках означників у межах семантичної тотожності. Що означає ритуал бенкетування? процес поїдання? розпивання? пияцтво? спів пісень? зібрання разом? святкування? навіть давньогрецьку конотацію філософування? При всіх цих відтінках семантика тут буде спільна, але представлена різним порядком означників, які перетікають один в інший у вільній, ігровій формі.

Дослідниця сюжету та жанру О. Фрейденберг яскраво показує, що тема смерті може продукувати різні означники: жалю (фіксація констатування смерті та страждання) та сміху (фіксація моменту відродження та навіть розмноження). Сміховий елемент може реалізуватися через піднесену радість від краси новонародженого та гіперболізацію комедійного як обжерливості та жадібності взагалі. Тобто отримувати в подальшому риси високого і низького жанру. Жаль також може бути реалізований через диференціацію високого та низького: через епічний героїзм протистояння і боротьби, непорочність жертви, що гине, або нечистоту та людськість іншого (раба, що часто в архаїчних мовах

означає "живий вбитий", трупа, упря). Сама смерть в синкретизмі міфу отримує значення не біологічного факту, який має бути запротокольований представником медицини та закону, а лише метафоричний сенс. Тобто виступає метафорою зникнення (і навіть появи взагалі), як це відзначає О. Фрейденберг. У цьому контексті варто згадати також дуже дотепне зауваження Г. Гегеля про те, що виникнення службової архітектури є симптомом усталення уявлень про смерть. Про що йтиметься далі.

Варто ще раз підкреслити, що безпосередність людського почуття (тобто відсутність спеціально організованих медіумів) і є вихідним способом самоздійснення людини в родовій спільноті. Тому єдність культурної практики має єдиний сенс людського способу виживання (а отже, перемоги над смертю), хоча і отримує різні діяльнісні проєкції (а отже, структури означників): вироблення речей, взаємодії між членами спільноти, промовляння. Адже вигук мисливця під час полювання не має іншого сенсу, ніж дія розрубання /розчленування знаряддям/зброєю та об'єднання зусиль членів спільноти в процесі розривання на шматки здобичі. Успішність та регулярність полювання може бути показником того, що той самий вигук під час вбивства тварини припинив бути висловом жаху (за О. Лосевим), а став сигналом для спрямування спільних зусиль в техніці культурної практики полювання. Тобто відбувається певний семантичний зсув при дублюванні дії. Проте всі різновекторні прагнення спрямовані в процесі антропогенезу на вироблення культури як специфічно людського способу виживання в природі, стратегій впливу на неї. Якою мірою культура є практикою виживання людини в природі, такою мірою створення та відтворення самої культурної практики як міметичного відновлення єдності людини та речі, людини та людини носить творчий, магічний характер (у сенсі, сформульованому Дж. Коллінгвудом).

При різноманітності означників сенс їх залишається спільним у процесі ієрофанії (М. Еліаде). Спільність значення багатьох означників в символі може реалізуватися лише через метафору, доводить О. Фрейденберг в роботі "Поетика сюжету та жанру". Так, атрибути архаїчного ритуалу (ритміко-мовленнєві, дійові, персоніфіковані та речовинні, за О. Фрейденберг) можуть бути розкладені на різні ряди означників лише раціоналізованою свідомістю модерного науковця. Насправді це гібриди, у сенсі терміну, запропонованому Б. Латуром, що не знають поділу не лише суб'єкт-об'єктної опозиції, але й означник та означуване тут розмежувати дуже важко. Оскільки весь сенс такої синкретичної культурної практики є принципово єдиним, тому всі означники корелюють зі спільним означуваним. Навіть мова не функціонує тут як знакова система, не претендує на "суверенність слововикористання" (Г. Гадамер) [1, с. 41], оскільки вона здійснюється як магічна сила творення не-природного, культурного/людського. Тому й мовленнєві магічні формули не мають значення не просто за давністю років, фрагментарністю збереження та загубленістю сенсу, а, так би мовити, за функцією свого здійснення (про що свідчить також достатність лише емоційно забарвлених вигуків у видовищних відео постмодернізму). Не-диференційованість культури проявляється в тому, що всі її елементи (матеріальний, духовний і соціальний, в подальшому окремі) не мають значення, навіть більш точно буде сказати, не здійснюються один без одного, не мають організаційної автономії.

Так, О. Фрейденберг визначає три сюжетні елементи первісного ритуалу: ходу, боротьбу та поїдання. В. Пропп всю різноманітність сюжетів та мотивів чарівної казки виводить з сенсоутворювальної вісі ініціатич-

ного ритуалу, що в подальшому може бути затьмарена інституалізаціями та інтерпретаціями. Поліморфізм ініціатичної "драми пожирання" як раз доводить не лише сюжетну та мотивну спільність різних означників, але й їх взаємне "перевертничество" (термін О. Лосєва), принципову "подібність" (термін В. Бен'яміна, М. Фуко). Можна тут відслідкувати в ретроспективній дослідницькій перспективі наявність метафор боротьби та ходи. Але в міфі переважає семантика пожирання (адже мужність боротьби полягає в тому, щоб з'їсти самому або навіть бути з'їденим). Тому логіка знаку не може охопити тотальність ієрофанії, адже тут відсутня обов'язкова для нього дискретність, як чітко сформулював Р. Барт. Саме тому С. Леш перший історичний тип способу сигніфікації називає "символізмом", спираючись на базову ідею Г. Гегеля. Адже даний спосіб сигніфікації не передбачає розрізнення реальностей, а отже, можливості полісемантичності.

Кожна лінія диференціації в розкладі міфу тоне в різноманітті означників і прагненні знов повернутися до вихідного стану не-диференційованості. Але міра такої не-диференційованості поступово буде меншою (отже, збільшується міра свободи співвідношення означника та означуваного). Поки реальність залишається єдиною, не-розщепленою, тотально священною, зберігається спосіб означення символізму, навіть при можливості певних семантичних зсувів. Вони є показниками наростання диференціації не лише між порядками означників, означником та означуваним, а й в перспективі між означником та референтом. Поява референта є симптомом розщеплення єдиної онтологічної основи. До того рівень свободи співвідношення між означником та означуваним розгортався в шлейф метафор.

Міра диференційованості самих метафор до та після певного семантичного зсуву (і навіть, можливо, замість нього) залежить не від їхньої чисельності або ясності оформлення, а від ступеня диференційованості самої культурної практики, тобто режиму сигніфікації. Набір усталених метафор є мережею готових відповідей на повсякденні запитання життя і навіть перспективою та заготовками відповідей на семантичні зсуви. Саме тому фольклор залишається джерелом творчості в усіх режимах сигніфікації.

Отже, спосіб сигніфікації символізму здійснюється через подібність означників, але при можливості певного семантичного зсуву. Онтологічна єдність культурної практики (виробництва – споживання – насолоди) не може в процесі власної диференціації здійснюватися безпосередньо, а тому потребує нового медіума та реорганізації порядку означників у нових культурних практиках за логікою самого медіума.

Висновок. Символічний порядок є подібним не зовнішньо протиставленому референту, а виражає себе сам. Самодостатність символічної архітектури проявляється в тому, що зовнішня форма споруди не прагне відбити, а є технологією вироблення нової культурної єдності. Лише монументальність споруди в цілому через створення почуття "неспівмірності" (описаного І. Кантом в аналітиці піднесеного), "абстрактність матеріальної маси" (Г. Гегель), пригнічення окремої людини демонструє, що відтепер людина безпосередньо з суспільно цілим не співвідноситься. Наразі "неясне почуття урочистої величч" (Р. Отто) [4], але також і співбуттєвості є головним сенсом, що задає символічна архітектура. Саме логіку цього опосередкування і виражає монументальна споруда від простих менгирів до храмових комплексів Давнього Сходу. В медіальному характері проявляється реорганізація означників і зміна акцентів означуваного. Трансформується статус священного в новому культурно-історичному контексті неоліту.

Всесвітньовідомий релігієзнавець М. Еліаде відрізняє ієрофанію від теофанії через міру диференціації сакрального та профанного. У першому випадку – їхня принципова не-диференційованість, у другому – при безумовній очевидності священного воно певною мірою виокремлене і навіть "локалізоване". Мегаліти, на думку феноменолога релігії Р. Отто, мали "магічну мету локалізувати нумінозне, збирати його як "силу" в великій масі і тим самим охороняти його" [4]. Саме локалізація священного робить його просторове оформлення домінуючим.

Підтвердження цієї думки ми знаходимо у дослідника чарівної казки В. Проппа. Він писав, що уявлення про простір не є вихідним і природним. "Композиція казки будується на просторовому переміщенні героя. Ця композиція властива не лише чарівній казці, а й епопеї (Одіссея) і роману; так побудований, наприклад, Дон-Кіхот" [5]. Проте сама казка є результатом розкладу міфу, а тому простір додається на більш пізніх етапах функціонування нарративу зовнішньо до його вихідної структури. Тому "казка перескакує через момент руху. Рух ніколи не намальовано докладно, він завжди згадується тільки двома-трьома словами" [5]. Так, простір формально згадується при пересуванні головного героя в "тридцять чарівне царство" (домівку Баби-Яги або царство Косяця Безсмертного), що класично описується словами: "Іхав довго чи коротко, близько чи далеко". В. Пропп підкреслює, що такий опис є формальним та насправді симулює наявність простору, тобто відзначає його місце в композиції, але не надає власного змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гадамер Г. Актуальность прекрасного и другие эссе / Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 377 с.

2. Гегель Г. Лекции по эстетике. Т. 3. Система отдельных искусств. [Електронний ресурс] / Г. Гегель. – Режим доступу: <http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-tretyi-sistema-otdelnykh-iskusstv.html>
3. Леш С. Социология постмодернизма / С. Леш. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.
4. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. [Електронний ресурс] / Р. Отто. – Режим доступу: <https://www.litmir.me/br/?b=231543&p=1>
5. Панофский Э. Перспектива как символическая форма / Э. Панофский – СПб: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
6. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки [Електронний ресурс] / В. Пропп. – Режим доступу: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/index.php
7. Стоян С. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві / С. Стоян – К.: Міленіум, 2014. – 358 с.
8. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. [Електронний ресурс] / О. Фрейденберг. – Режим доступу: <https://www.litmir.me/br/?b=75759>
9. Елиаде М. Священное и мирское [Електронний ресурс] / М. Елиаде. – Режим доступу: <http://www.golubinski.ru/socrates/eliade/index.html>

REFERENCES

1. Gadamer, H.-G. (1991). *The Relevance of the Beautiful*. Moscow, Art (in Russian).
2. Hegel, G. (1975). *Aesthetics. Lectures on Fine Arts*. Retrieved from <http://esthetiks.ru/gegel-lektsii-po-estetike/tom-tretyi-sistema-otdelnykh-iskusstv.html> (in Russian).
3. Lash, S. (2006). *Sociology of Postmodernism*. Lviv, Kalvariya (in Ukrainian).
4. Otto, R. (1998). *The Idea of the Holy*. Retrieved from <https://www.litmir.me/br/?b=231543&p=1>
5. Panofsky, E. (2004). *Perspective as Symbolic Form*. St. Petersburg, Azbuka Classics (in Russian).
6. Propp, V. (1986). *Historical Roots of the Wonder Tale*. Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/index.php
7. Stoyan, S. (2014). *Kulturno-istorichni metamorfozi simbolizmu v evropejskomu obrazotvorchomu mistecivni* [Cultural-historical metamorphoses of symbolism in European fine arts]. Kyiv, Millennium.
8. Freidenberg, O. (1997). *The Poetics of Plot and Genre: The Classical Period of Ancient Literature*. Retrieved from http://lib.ru/CULTURE/FREIDENBERG/poetika.txt_with-big-pictures.html
9. Eliade, M. (1994) *Sacred and profane*. Retrieved from <http://www.golubinski.ru/socrates/eliade/index.html>

Надійшла до редколегії 08.05.19

Е. Ю. Павлова, д-р филос. наук, проф.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

СЕМАНТИЧЕСКОЕ СМЕЩЕНИЕ СИМВОЛИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ (ЧАСТЬ 1)

В статье проводится анализ способа сигнификации символической архитектуры. Осуществляется попытка выявления различия между символической формой ритуала и символической архитектурой, а также семантического сдвига, порожденного разницей организации символов. Применение стратегий семантического анализа к материалу эстетики Гегеля позволяет не только расширить горизонты самой прикладной семантики, но и понять закономерности формирования художественной культуры и эстетического процесса в целом.

Ключевые слова: символ, символическая архитектура, семантика, семантический сдвиг, Г. Гегель.

O. Y. Pavlova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Vladymirivska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

SEMANTIC SHIFT FUNCTIONAL ARCHITECTURE (part 1)

The article is devoted to analyze the signification mode of symbolic architecture. An attempt is carried out to detect the difference between the symbolic form of the ritual and the symbolic architecture, as well as the semantic shift that this distinction causes the organization of symbols to generate. Application of strategies of semantic analysis to the material of aesthetics G. Hegel allows not only to expand the horizons of applied semantics, but also to understand the patterns of formation of artistic culture and aesthetic process in general. Using strategies of semantic analysis to the material of G. Hegel's aesthetics allows not only to expand the horizons of applied semantics, but also to understand the patterns of formation of art and aesthetic process in general.

Symbolic architecture does not serve anything, in contrast to the functional one. It is self-sufficient in the sense of human self-production as a cultural entity in the process of the signification regime reorganizing of early forms of culture and the implementation of the semantic shift of the Neolithic revolution.

Self-sufficient architecture has such irrationally gigantic sizes, since the form of monumentality was designed to "localize the Numinous". The savage efforts of the cyclopean clutches were a kind of Potlatch, curbing the evil force of the "The Accursed Share", reducing the conflict potential of the community, whose conditions of survival were changing in the agrarian wave movement. The gift magic could no longer cope with the new situation, and therefore the sacrifice of production time, and just the human sacrifice (René Girard), was the answer to the new civilization challenge.

Nevertheless, the monumental architecture remained a signification mod of symbolism. After all, the latter was a non-differentiation of material, cultural and social, as well as production-consumption-pleasure. That was, self-sufficient architecture was a cultural practice of mimetic restoration of itself (without primacy of contemplation). What actually was expressed in the semantic shift of the symbolic order, which did not involve poly-ontology, the presence of the referent. It was not a reflection, but part of the very action mode. The special part that concentrated, localized the scattered sacred in the pre-civilization state of affairs. The semantic shift manifested itself in another way of organizing the very symbol, primarily in another dominant order of signs. After all, symbolic architecture is still syncretic cultural practice, but which itself was the medium of other cultural practices. The development of symbolic architecture became a basic ritual that provided a balance of other cultural practices.

Key words: symbol, symbolic architecture, semantics, semantic shift, way of signification, G. Hegel.