

СЕМИОСФЕРА

Феномены памяти и архитектуры в культур-семиотическом освещении

Глава 3. Культура и информация





Цель лекции: рассмотрение знаковой реальности языка культуры как области формирования культурных значений и смыслов феноменов памяти и архитектуры.

План:

1. Язык памяти как знаковая система.
2. Архитектура в контексте культуры.

С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, то есть надиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, то есть пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы. При этом актуализация их совершается в пределах некоторого смыслового инварианта, позволяющего говорить, что текст в контексте новой эпохи сохраняет, при всей вариативности истолкований, идентичность самому себе. Таким образом, общая для пространства данной культуры память обеспечивается: во-первых, наличием некоторых константных текстов и, во-вторых, или единством кодов, или их инвариантностью, или непрерывностью и закономерным характером их трансформации.

Память культуры не только едина, но и внутренне разнообразна. Это означает, что ее единство существует лишь на некотором уровне и подразумевает наличие частных «диалектов памяти», соответствующих внутренней организации коллективов, составляющих мир данной культуры. Тенденция к индивидуализации памяти составляет второй полюс ее динамической структуры. Наличие культурных субструктур с различным составом и объемом памяти приводит к разной степени эллиптичности текстов, циркулирующих в культурных субколлективах, и к возникновению «локальных семантик». При переходе за пределы данного субколлектива эллиптические тексты, чтобы быть понятными, восполняются. Такую же роль играют различные комментарии. Когда Державин в конце жизни вынужден был написать обширный комментарий на собственные оды, это вызвано было, с одной стороны, ощущением бега «реки времен», ясным сознанием того, что культурный коллектив его аудитории екатерининских времен разрушен, а потомству, которое Державин считал своей истинной аудиторией, текст может стать и вовсе непонятным. С другой стороны, Державин остро ощущал разрушение жанра оды и вообще поэтики XVIII в., чему сам активно способствовал. Если бы литературная традиция оставалась неизменной, то «память жанра» сохранила бы понятность текста, несмотря на смену коллективов. Появление комментариев, глоссариев, как и восполнение эллиптических пропусков в тексте, – свидетельство перехода его в сферу коллектива с другим объемом памяти.

Если позволить себе известную степень упрощения и отождествить память с хранением текстов, то можно будет выделить «память информативную» и «память креативную\творческую». К первой можно отнести механизмы сохранения итогов некоторой познавательной деятельности. Так, например, при хранении технической информации активным будет ее итоговый срез. Если кого-либо и интересует история техники, то уж во всяком случае не того, кто намерен практически пользоваться ее результатами. Интерес этот может возникнуть у того, кто намерен изобрести что-либо новое. Но с точки зрения хранения информации, в этом случае активен лишь результат, итоговый текст. Память этого рода имеет плоскостной, расположенный в одном временном измерении, характер и подчинена закону хронологии. Она развивается в том же направлении, что и течение времени, и согласована с этим течением.

Культурная память как творческий механизм не только панхронна, но и противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее. С точки зрения памяти как работающего всей своей толщей механизма, прошедшее не прошло.

В свете сказанного следует привлечь внимание к тому, что новые тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в ее прошлом. Это, казалось бы, парадоксальное высказывание лишь фиксирует очевидную и всем известную истину. На протяжении всей истории культуры постоянно находят, обнаруживают, откапывают из земли или из библиотечной пыли «неизвестные» памятники прошлого. Откуда они берутся?

Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить, а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и «как бы перестает существо-



вать». Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно существующим, может оказаться «как бы несуществующим» и подлежащим забвению, а не существовавшее — сделаться существующим и значимым.

Однако меняется не только состав текстов, меняются сами тексты. Под влиянием новых кодов, которые используются для дешифровки текстов, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена, происходит смещение значимых и незначимых элементов структуры текста. Фактически тексты, достигшие по сложности своей организации уровня искусства, вообще не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами. Смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современном-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые.

Продуктивность смыслообразования в процессе столкновения хранящихся в памяти культуры текстов и современных кодов зависит от меры семиотического сдвига. Поскольку коды культуры развиваются, динамически включены в исторический процесс, прежде всего, играет роль некоторое опережение текстами динамики кодового развития. Когда античная скульптура или провансальская поэзия наводняют культурную память позднего итальянского средневековья, они вызывают взрывную революцию в системе «грамматики культуры». При этом новая грамматика, с одной стороны, влияет на создание соответствующих ей новых текстов, а с другой, определяет восприятие старых, отнюдь не адекватное античному или провансальскому.

Более сложен случай, когда в память культуры вносятся тексты, далеко отстоящие по своей структуре от ее имманентной организации, тексты, для дешифровки которых ее внутренняя традиция не имеет адекватных кодов.

В этой ситуации возникает разрыв между памятью культуры и ее синхронными механизмами текстообразования. Ситуация эта обычно имеет общие типологические черты: сначала в текстообразовании наступает пауза, затем наступает взрыв, и новое текстообразование приобретает исключительно бурный, продуктивный характер. В этой ситуации развитие культуры получает вид исключительно ярких, почти спастических вспышек. Причем переживающая период вспышки культура из периферии культурного ареала часто превращается в его центр, и сама активно транслирует тексты в затухающие кратеры прежних центров текста образовательных процессов.

В этом смысле культуры, память которых в основном насыщается ими же созданными текстами, чаще всего характеризуются постепенным и замедленным развитием, а культуры, память которых периодически подвергается массивному насыщению текстами, выработанными в иной традиции, тяготеют к ускоренному развитию.

Тексты, насыщающие память культуры, жанрово неоднородны. То, что было сказано выше о воздействии инокультурных текстов, *mutanto mutandis* может быть сказано о вторжении живописных текстов в поэтический процесс текстообразования, театра — в бытовое поведение или поэзии — в музыку, то есть о любых конфликтах между жанровой природой текстов, доминирующих в памяти, и кодов, определяющих настоящее состояние культуры.

Сказанное, даже в столь сжатом виде, позволяет говорить о том, что память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть ее текстообразующего механизма.

Архитектурное пространство живет двойной семиотической жизнью:

- с одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира, построенного и обжитого, переносится на весь мир в целом.
- с другой, оно моделируется универсумом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его представление о глобальной структуре мира. С этим связан высокий символизм всего, что так или иначе относится к создаваемому человеком пространству его жилища.

Текст, изъятый из контекста, представляет собой музейный экспонат — хранилище константной информации. Он всегда равен самому себе и не способен генерировать новые информационные потоки. Текст в контексте — работающий механизм, постоянно воссоздающий себя в меняющемся облике и генерирующий новую информацию.



Однако отделение текста от контекста возможно лишь умозрительно:

- во-первых, поскольку всякий сколь-либо сложный текст имеет способность воссоздавать вокруг себя контекстную ауру и, одновременно, вступать в отношения с культурным контекстом аудитории.
- во-вторых, любой сложный текст может быть рассмотрен как система субтекстов, для которых он выступает в качестве контекста, некоторое пространство, внутри которого совершается процесс семиотического смыслообразования.

В этом отношении система «текст — контекст» может рассматриваться как частный случай смыслогенерирующих семиотических систем. Всякий сложный текст, входящий в культуру, может быть представлен как конфликт двух тенденций:

- с одной стороны, по мере повышения степени упорядоченности повышается и мера предсказуемости, происходит структурное выравнивание, то есть рост энтропии;
- с другой — дает себя чувствовать противоположная тенденция: повышается внутренняя неравномерность семиотической организации текста, его структурный полиглотизм, диалогические отношения входящих в него субструктур, напряженная конфликтность в звене «текст — контекст». Эти механизмы работают в сторону повышения информационной емкости и имеют антиэнтропийный характер.

Сказанное особенно важно для архитектурных текстов, которые по самой своей природе имеют тенденцию к гиперструктурности. Необходимо отметить еще одну особенность. Важный аспект внутреннего диалога культуры складывается исторически: предшествующая традиция задает норму, имеющую уже автоматизированный характер, на этом фоне развивается семиотическая активность новых структурных форм. Таким образом, продуктивность конфликта поддерживается тем, что в сознании воспринимающего прошлое и настоящее состояние системы присутствуют одновременно.

Однако еще более существен внутрененный диалог, осуществляемый в границах одного текста столкновением, конфликтом, пересечением и информационным обменом между различными традициями, разными субтекстами и «голосами» архитектуры. Мощные вторжения иностилистических традиций, например, вторжение арабо-мавританской архитектурной культуры в романский контекст и роль его в генезисе Ренессанса или же диалоге — и полилогическая природа барокко. Вопрос усложняется и обогащается тем, что архитектура состоит не только из архитектуры: узкоархитектурные конструкции находятся в соотношении с семиотикой внеархитектурного ряда — ритуальной, бытовой, религиозной, мифологической, — всей суммой культурного символизма. Здесь возможны самые разнообразные сдвиги и сложные диалоги.

Между геометрическим моделированием и реальным архитектурным созданием существует посредующее звено — символическое переживание этих форм, отложившееся в памяти культуры, в ее кодирующих системах.

Есть еще один путь смыслообразования в тексте. Текст редко является простой реализацией кода. Реальный текст по отношению к коду, норме, традиции и даже к авторскому замыслу всегда выступает как нечто более случайное, подчиненное непредсказуемым отклонениям. В связи с этим уместно остановиться на роли случайных процессов в антиэнтропийном приращении информации.

Последнее выражение может показаться парадоксом, если не прямой ошибкой, поскольку элементарной истиной считается, что случайные процессы ведут к выравниванию структурных противоположностей и росту энтропии. Однако сами творцы художественных текстов знают о смыслообразующей роли случайных событий.

Следует отличать, однако, диалогические отношения от эклектических. Так, например, был период, когда в поисках придания современной архитектуре «национальной формы» в строительстве в азиатских республиках СССР вводились «ориентальные» мотивы или же московским высотным зданиям добавлялись башенки, долженствующие ассоциироваться с кремлевскими. Опыты эти не всегда были удачными, поскольку вносимые элементы не



складывались в единый язык, органически входящий в диалогическое формообразование, а представляли лишь разрозненные внешние украшения и, одновременно, не имели характера той непреднамеренности, которая позволяет случайному элементу вызвать лавинообразное образование новых структур. Диалогические отношения никогда не являются пассивным с положением, а всегда представляют собой конкуренцию языков, игру и конфликт с не до конца предсказуемым результатом.

Идея структурного разнообразия, семиотического полиглотизма заселенного человеком пространства от макро – до микроструктурных его единиц тесно связана с общим научным и культурным движением второй половины XX в. Она сталкивается с противоположной тенденцией единой и всеобъемлющей планировки, идеей, которая в вековой культурной традиции воспринимается как «рациональная» и «эффективная». Если оставить в стороне более ранних предшественников, то идея «регулярного» урбанизма восходит к Ренессансу и порожденным им утопическим концепциям. В XV в. Альберти требовал, чтобы «улицы города были прямыми, дома – одинаковой высоты, выровненные по линейке и шнуру». Проекты Франческо ди Джорджо Мартини, Дюрера, фантастическая Сфорцинда Филарете, замыслы Леонардо да Винчи возводили геометрическую правильность в идеал синтеза красоты и рациональности. И если абсолютное воплощение этих принципов могло реализовываться лишь в утопиях, то тем не менее они оказали практическое воздействие на планировку Ла-Валетты, Нанси, Петербурга, Лимы и ряда других городов. Такой «монологический» город отличался высокой семиотичностью. С одной стороны, он копировал представление об идеальной симметрии космоса, а с другой, воплощал победу рациональной мысли человека над не разумностью стихийной Природы.

Идея диалогичности в структуре городского пространства, подразумевающая, в частности, сохранение как природного рельефа, так и предшествующей застройки, находится в соответствии с широким кругом современных идей – от экологии до семиотики.

Ренессансные и последующие архитектурные утопии были направлены не только против Природы, но и против Истории. Подобно тому как культура Просвещения в целом противопоставляла Истории Теорию, они стремились заменить реальный город идеальной рациональной конструкцией. Поэтому разрушение старого контекста было столь же обязательным элементом архитектурной утопии, как и создание нового текста. Оторванность из контекста входила в расчет: архитектурный текст должен был мыслиться как фрагмент несуществующего еще «марсианского» контекста. Полный разрыв с прошлым демонстрировал ориентацию на будущее. Отсюда постоянная ориентация на замыслы, превышающие технические возможности эпохи.

Архитектура по своей природе связана и с утопией, и с историей. Эти две образующие человеческой культуры и составляют ее контекст, взятый в наиболее общем плане.

Пространственная семиотика всегда имеет векторный характер. Она направлена. В частности, типологическим ее признаком будет направление взгляда, точка зрения некоторого идеального наблюдателя, отождествляемого как бы с самим городом. Показательно, что большинство идеальных планов городов-утопий эпохи Ренессанса и последующих создают город, на который смотрят извне и сверху, как на модель. Средневековые города-крепости с циркульным построением создавались с учетом взгляда из центральной крепости, позже это начало ассоциироваться с удобством артиллерийского обстрела улиц. Точкой зрения на Париж Людовика XIV была постель короля в зале Версаля, с которой он лучом своего взгляда озарял столицу.

Точка зрения Петербурга – взгляд идущего посередине улицы пешехода. Прежде всего это открытая прямая перспектива. Пространство направлено. Оно ограничено с боков черными массами домов и высветлено с двух сторон светом белой ночи. Той же точкой зрения определяется то, что здания смотрятся в профиль. Это – опять-таки в соединении с специфическим «петербургским» освещением – делает силуэт господствующим символическим элементом петербургского дома. Одновременно возрастает символизм решеток, балконов, портиков в профильном ракурсе. Не случайно символами Петербурга были каменная река Невского проспекта и влажная улица Невы. Если Москва вся стремится к общему центру –



Кремлю — центру центров над частными центрами приходских церквей, то Петербург весь устремлен из себя, он дорога, «окно в Европу». Введение вертикалей, требующих взгляда снизу вверх, противоречит петербургскому контексту. Это подтверждается тем, что редкие исключения: соборная башня на Инженерном замке — не рассчитаны на взгляд, направленный от подножия здания вертикально вверх: ни к одному из них нельзя было подойти вплотную, так как охрана останавливала пешехода на почтительном расстоянии.

Конечно, пространство задает наиболее глубокий, но не единственный параметр городского контекста. Реальные здания, если они приобретают характер символов, также становятся его элементами. Следует, однако, иметь в виду, что здесь важна именно символическая функция. Это позволяет постройкам различных веков и эпох входить в единый контекст на равных правах. Контекст не монолитен — внутри себя он также пронизан диалогами. Разновременные и порой создающиеся в весьма отдаленные эпохи здания образуют в культурном функционировании единства. Разновременность создает разнообразие, а устойчивость семиотических архетипов и набора культурных функций обеспечивает единство. В таком случае ансамбль складывается органически, не в результате замысла какого-либо строителя, а как реализация спонтанных тенденций культуры. Подобно тому как очертания тела организма, контуры, до которых ему предстоит развиваться, заложены в генетической программе, в структурообразующих элементах культуры заключены границы ее «полноты». Любое архитектурное сооружение имеет тенденцию «дорости» до ансамбля. В результате здание как историко-культурная реальность никогда не было точным повторением здания-замысла и здания-чертежа. Большинство исторических храмов Западной Европы представляют собой историю в камне: сквозь готику проглядывает романская основа, а на все это наложен пласт барокко. Тем более проявляется тенденция к разнообразию в окружающей застройке. И конечно, разновременность — это лишь одна сторона дела.

Другая — функциональная неоднородность: монументальные, культовые, сакральные, государственные здания воздвигались принципиально иначе, чем служебные, жилые, несакрализованные здания, окружающие их. И это прямое следствие распределения на аксиологической шкале культуры. Вместе с тем функционально неоднородные элементы ансамбля со своей стороны могут также рассматриваться как «ансамблевые» построения и в этом отношении оказываются изоморфными целому.

Архитектурное пространство семиотично. Но семиотическое пространство не может быть однородным: структурно-функциональная неоднородность составляет сущность его природы. Из этого вытекает, что архитектурное пространство — всегда ансамбль. Ансамбль — это органическое целое, в котором разнообразные и самодостаточные единицы выступают в качестве элементов некоего единства более высокого порядка: оставаясь целым, делаются частями; оставаясь разными, делаются сходными.

Дом и храм в определенном отношении противостоят друг другу как профаническое сакральному. Противопоставление их с точки зрения культурной функции очевидно и не требует дальнейших рассуждений. Существеннее отметить общность: семиотическая функция каждого из них ступенчата и нарастает по мере приближения к месту высшего ее проявления. Так, святость возрастает по мере движения от входа к алтарю. Соответственно градуально располагаются лица, допущенные в то или иное пространство, и действия, в нем совершаемые. Такая же градуальность свойственна и жилому помещению. Такие названия, как «красный» и «черный угол» в крестьянской избе или «черная лестница» в жилом доме XVIII-XIX вв., наглядно об этом свидетельствуют. Функция жилого помещения — не святость, а безопасность, хотя эти две функции могут взаимно перекрещиваться: храм становится убежищем, местом, где ищут защиты, а в доме выделяется «святое пространство». Последнее обстоятельство не так важно, если не углубиться в мир архаических культур. Для нас сейчас существенно, что и в нашем, современном смысле, в пределах современной культуры жилое пространство градуированно: оно должно включать свое «святое святых», внутренний мир внутреннего мира.

Культурно, и в том числе архитектурно, осваиваемое человеком пространство — активный элемент человеческого сознания. Сознание, и индивидуальное и коллективное, — пространственно. Оно развивается в пространстве и мыслит его категориями. Оторванное



Книга: Семиосфера

Глава: 3. Культура и взрыв

Лекция: 25. Феномены памяти и архитектуры в культур-семиотическом освещении

от создаваемой человеческой семиосферы мышление просто не существует. И архитектура должна оцениваться в рамках культурной деятельности человека. А культура как механизм выработки информации, информационный генератор, существует в неперенном условии столкновения и взаимного напряжения различных семиотических полей.