

Архитектура в контексте культуры

L'architettura nel contesto della cultura

Jurij Lotman

[eSamizdat 2004 (II), 3 pp. 109–119]

Il saggio di Jurij Lotman, L'architettura nel contesto della cultura, fa parte di una serie di scritti sulla semiotica delle arti figurative tradotti in italiano nel volume Ju. Lotman, Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione, a cura di Silvia Burini, Moretti e Vitali, Bergamo 1998, pp. 38-50. Il testo russo dell'articolo non compare però in nessuna delle raccolte lotmaniane e non è mai stato pubblicato su riviste russe, è rintracciabile solamente su una rivista bulgara di architettura edita a Sofia, Architecture and Society/Architektura i obščestvo, 1987, 6, pp. 8-15, con parziale versione in inglese. Non essendo stato inserito per dimenticanza dei curatori nemmeno nel volume russo degli scritti di Ju. Lotman sulle arti figurative Ob iskusstve, Iskusstvo-Spb, Sankt-Peterburg 1998, si è pensato che l'originale con annessa traduzione italiana possa rivelarsi utile.

Silvia Burini

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 (текст культуры) имеет способность воссоздавать вокруг себя контекстную ауру и, одновременно, вступать в отношения с культурным контекстом аудитории. Во-вторых, любой сложный

Lo spazio architettonico vive una vita semiotica doppia. Da un lato modella l'universo (universum): la struttura del mondo costruito e abitato viene proiettata su tutto il mondo nel suo complesso; dall'altro viene modellizzato dall'universo: il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo. A ciò è collegata l'elevata simbolicità di ciò che, in un modo o nell'altro, è relativo allo spazio abitativo creato dall'uomo.

Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi d'informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione, che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e genera nuove informazioni. Tuttavia, la separazione del testo dal contesto è possibile a livello speculativo, in primo luogo perché qualsiasi testo (testo della cultura) più o meno complesso è capace di creare intorno a sé un'aura di contesto e, contemporaneamente, entrare in rapporto con il contesto culturale del ricevente; in secondo luogo, qualsiasi testo complesso può essere considerato come un sistema di sottotesti, per i quali esso

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, т.е. 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. В литературе, музыке, живописи это обеспечивается тем, что прошедшие культурные эпохи не исчезают без следа, а остаются в памяти культуры как вневременные: появление Моцарта не приводил к физическому уничтожению произведений Баха, футуристы “сбрасывают Пушкина с корабля современности”, но не уничтожают его книг. В архитектуре старые здания сплошь и рядом сносятся или полностью пристраиваются. Исторический ансамбль – диалог между структурами различных эпох – сменяется вырванной из контекста “экспо-

representa il contesto, uno spazio entro cui si compie un processo di formazione semiotica di significato.

In quest’ottica il sistema testo-contesto può essere visto come un caso particolare di sistema semiotico generatore di significato. Qualsiasi testo complesso, facente parte della cultura, può essere rappresentato come un conflitto tra due tendenze. Da un lato, con l’aumentare della regolarità, aumenta anche il grado di prevedibilità, si verifica un appiattamento strutturale, una crescita dell’entropia. Dall’altro, si fa sentire la tendenza opposta, aumentano le disuniformità interne dell’organizzazione semiotica del testo, il suo poliglottismo strutturale, i rapporti dialogici delle sottostrutture che nel testo rientrano, l’intensa conflittualità interna al nesso testo-contesto. Questi meccanismi funzionano a favore di un’aumento della capacità informativa e hanno carattere antientropico.

Quanto detto è particolarmente importante per i testi architettonici, che per loro stessa natura tendono a essere iperstrutturati. Bisogna sottolineare ancora una particolarità. Un aspetto importante del dialogo interno della cultura viene a formarsi storicamente: la tradizione precedente fornisce una norma, avente già un carattere automatico; su questo sfondo si svolge l’attività semiotica delle nuove forme strutturali. In questo modo, la produttività del conflitto si conserva, poiché nella coscienza del ricevente le condizioni, passate e presenti, del sistema sussistono contemporaneamente. In letteratura, musica e pittura questo viene garantito dal fatto che le epoche culturali precedenti non scompaiono senza lasciare traccia, ma restano nella memoria della cultura come extratemporali: la comparsa di Mozart non porta alla distruzione fisica delle opere di Bach, i futuristi “gettano Puškin dal vapore della modernità”, ma non distruggono i suoi libri. In architettura i vecchi edifici sono continuamente soggetti a radicali distruzioni, o a totali ricostruzioni. Al posto dell’insieme storico – dialogo tra strutture di epoche diverse – abbiamo una condizione da oggetto museale estrapolato dal contesto. Già nel 1831 il giovane romantico Gogol’ sottolineava quanto fosse fruttuosa l’eterogeneità stilistica in un insieme architettonico, ossia il poliglottismo del contesto architettonico: “[...]accanto una costruzione gotica innalzata senza timore una greca. La vera efficacia nasce da un contrasto netto: la bellezza

натностью”. Еще в 1831 г. молодой романтик Гоголь указывал на плодотворность разностильности в архитектурном ансамбле, т.е. на полиглотизм архитектурного контекста: “смело возле готического строения ставьте греческое [...] Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте”. И дальше: “Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам”. Конечно, совет Гоголя возводить здания, воспроизводя стили различных эпох, звучит наивно, однако, мысль о диалоге исторического контекста и современного текста звучит вполне актуально.

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 генезисе Ренессанса или же диалого- и полилогическая природа барокко. Вопрос усложняется (и обогащается) тем, что архитектура состоит не только из архитектуры: узко архитектурные 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 – отложившееся в памяти культуры, в ее кодирующих системах.

Есть еще один путь смыслообразования в тексте. Текст редко является (художественные структуры этим отличаются от лингвистических) простой реализацией кода. Это случается лишь в эпигонских произведениях, оставляющих у зрителя тяжелое впечатление мертвенности. 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

non è mai così vivida e visibile come in un contrasto”. E oltre: “La città deve essere composta da masse eterogenee, se vogliamo che l’occhio ne provi piacere”¹. Naturalmente il consiglio di Gogol’ di costruire edifici riproducendo stili di epoche diverse appare come ingenuo, ma l’idea di un dialogo tra il contesto storico e il testo moderno è cosa di assoluta attualità.

Di ancor maggiore importanza è il dialogo interno, che si realizza nell’ambito di uno stesso testo attraverso lo scontro, il conflitto, l’intersezione e lo scambio di informazioni tra tradizioni differenti, tra sottotesti diversi e tra le “voci” dell’architettura. Ne sono esempio i massicci inserimenti di tradizioni stilisticamente diverse: l’inserimento della cultura architettonica arabo-mauritana nel contesto romanico e il suo ruolo nella genesi del Rinascimento, oppure la natura dialogica e polilogica del Barocco. La questione si complica (e si arricchisce) ulteriormente per il fatto che l’architettura non è fatta solo di architettura: le costruzioni architettoniche in senso stretto si trovano in relazione con la semiotica della serie non-architettonica – rituale, quotidiana, religiosa, mitologica – con l’intero totale della simbolicità culturale. Qui sono possibili i più svariati “scarti” e i più complessi dialoghi.

Tra la modellizzazione geometrica e la creazione architettonica vera e propria esiste un legame connettivo: la fruizione simbolica di queste forme, depositatesi nella memoria culturale, nei loro sistemi di codificazione.

C’è ancora un’altra via di formazione di significato nel testo. Il testo molto raramente è la semplice realizzazione di un codice (il che distingue le strutture artistiche da quelle linguistiche). Ciò avviene solamente nelle opere degli epigoni, le quali lasciano nello spettatore un pesante senso di sterilità. In relazione al codice, alla norma, e anche all’invenzione stessa dell’autore, il testo reale appare sempre come qualcosa di più casuale, qualcosa di sottoposto a imprevedibili deviazioni. In relazione a ciò è opportuno soffermarsi sul ruolo dei processi casuali nell’incremento antientropico dell’informazione.

L’ultima frase potrebbe sembrare un paradosso, se non un vero e proprio errore, poiché è ritenuta verità elementare il fatto che i processi casuali portino a un appiattamento delle opposizioni strutturali e a un au-

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. Не даром Пушкин поставил случай в ряду и других путей гения, назвав его “богом-изобретателем”:

О сколько нам открытий чудных
Готовит просвещения дух
И Опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель...

Еще более интересен эпизод из “Анны Карениной” Л.Н. Толстого. Художник Михайлов не может найти позу для фигуры на картине, ему кажется, что прежде было лучше, и он ищет уже брошенный эскиз. “Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол, и отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками. “Так, так!”, проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, стал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу”. Особенно важно, что случайное изменение структуры образует новую структуру, бесспорную в своей *новой* закономерности: в фигуре, возникшей “от произведенного стеарином пятна”, ничего “нельзя уже было изменить”.

Интуиция художника сближается в этом случае с наиболее современными научными идеями. Я имею в виду концепцию лауреата Нобелевской премии за работы в области термодинамики бельгийского ученого И. Пригожина. Согласно разработанной им системе, в структурах, не находящихся в условиях устойчивого равновесия, случайное изменение может сделаться началом нового структурообразования. При этом незначительные и случайные изменения могут породить огромные и уже вполне закономерные последствия.

Следует отличать, однако, диалогические отно-

mento dell'entropia. Tuttavia gli stessi creatori di testi artistici sono al corrente della potenzialità semantica degli eventi casuali. Non a caso Puškin pose il caso nella serie dei percorsi del genio, chiamandolo “il dio-inventore”:

Oh, quante meravigliose scoperte
Ci prepara lo spirito della ragione
E l'Esperienza, figlia di gravi errori,
E il Genio, amico dei paradossi,
E il Caso, il dio-inventore²

Ancora più interessante è un episodio tratto da *Anna Karenina* di L.N. Tolstoj. L'artista Michajlov³ non riesce a trovare la posa per una figura nel quadro, gli sembra che la precedente fosse migliore, e cerca lo schizzo già scartato: “La carta con il disegno abbandonato si trovò ma era insudiciata e macchiata di stearina. Prese comunque il disegno, se lo mise sul tavolo, e, allontanandosi e socchiusi gli occhi, cominciò a guardarlo. A un tratto sorrise e agitò le mani con gioia. ‘Così, così!’, pronunciò e subito, presa una matita, cominciò a disegnare rapidamente. La macchia di stearina aveva dato un nuovo atteggiamento alla figura”⁴. Di particolare importanza è il fatto che un cambiamento casuale della struttura crea una nuova struttura, indiscutibile nel suo *nuovo* ordine: nella figura nata dalla macchia prodotta dalla stearina, niente “si poteva ormai cambiare”⁵.

L'intuizione dell'artista si avvicina in questo caso alle più moderne idee scientifiche. Mi riferisco alla teoria dello scienziato belga I. Prigogine, premio Nobel per le sue opere nel campo della termodinamica. Secondo il sistema da lui elaborato, nelle strutture che non si trovano in costante equilibrio un cambiamento casuale può diventare l'inizio di una nuova formazione strutturale. In questo senso cambiamenti insignificanti e casuali possono provocare conseguenze enormi e perfettamente naturali⁶.

Bisogna comunque distinguere i rapporti dialogici da quelli eclettici. Ci fu per esempio un periodo in cui, nel tentativo di conferire all'architettura moderna una “forma nazionale”, venivano introdotti motivi “orientali” nelle costruzioni delle repubbliche asiatiche dell'Urss, oppure agli edifici alti di Mosca venivano aggiunte torrette che dovevano venir associate a quelle del Cremlino. Tali esperimenti non furono sempre felici, perché gli elementi inseriti non si integravano in

шения от эклектических. Так, например, был период, когда в поисках придания современной архитектуре “национальной формы” в строительство 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 соположением, 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 века. 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 вышины, выравненные “по линейке и шнуру”. Проекты Франческо Ди Джорджо Мартини, Дюрера, фантастическая Сфорцинда Филарета, 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-Валлетты (на Мальте), Нанси, Петербурга, Лимы и ряда других городов. Такой “монологический” город отличался высокой семиотичностью. С одной стороны, он копировал представление об

un'unica lingua che rientrasse in modo organico in una dialogica creazione di forma, ma rappresentavano soltanto decorazioni esteriori non integrate e, allo stesso tempo, non erano abbastanza spontanee da permettere a un elemento casuale di provocare la formazione “a valanga” di nuove strutture. I rapporti dialogici non sono mai degli accostamenti passivi, ma rappresentano sempre una concorrenza tra lingue, un gioco e un conflitto i cui risultati non sono mai prevedibili fino in fondo.

L'idea dell' eterogeneità strutturale, del poliglottismo semiotico dello spazio abitato dall'uomo dalle macro alle micro unità strutturali è strettamente legata al generale movimento scientifico e culturale della seconda metà del XX secolo. Essa si scontra con la tendenza opposta, quella di una pianificazione unica e globale, idea che per secoli nella tradizione culturale è stata percepita come “razionale” ed “efficiente”. Lasciando da parte i precursori più antichi, l'idea di un urbanismo “regolare” risale al Rinascimento e alle concezioni utopiche da esso generate. Nel XV secolo Leon Battista Alberti esigeva che le vie della città fossero diritte, le case della stessa altezza, allineate “da corda e riga”. I progetti di Francesco di Giorgio Martini e di Dührer, la fantastica Sforzinda del Filarete, le invenzioni di Leonardo da Vinci, elevarono l'ordine geometrico a ideale di sintesi di bellezza e razionalità. E se l'incarnazione assoluta di questi principi poteva realizzarsi solamente nelle utopie, ciò nonostante essi influirono concretamente sulla planimetria de La Valletta, Nancy, Pietroburgo, Lima e di tutta una serie di altre città. Tale città “monologica” si distingueva per un alto grado di semioticità. Da un lato riproduceva la rappresentazione di un'ideale simmetria del cosmo, dall'altro incarnava la vittoria del pensiero razionale dell'uomo sulla forza irrazionale della Natura. “Essi [i progetti utopici per la costruzione di città]”, nota Jean Delumeau, “confermavano che sarebbe giunto un giorno in cui la natura sarebbe stata completamente riorganizzata e rimodellizzata dall'uomo”⁷. La città diventava l'immagine di un mondo creato totalmente dall'uomo, di un mondo più razionale che naturale. Non è un caso che di *New Atlantis* di Bacon il saggio dica: “La meta della nostra società è la conoscenza delle cause e delle forze segrete delle cose, e l'ampliamento del potere dell'uomo sulla

идеальной симметрии космоса, а, с другой, воплощал победу рациональной мысли человека над неразмножностью стихийной Природы. “Они [утопические проекты градостроительства]”, замечает Жан Делюмо, “утверждали что наступит день, когда природа будет полностью реорганизована и перемоделирована человеком”. Город становился образом такого мира, полностью созданного человеком, мира более рационального, чем природный. Не случайно мудрец из утопической Новой Атлантиды Фрэнсиса Бэкона говорил: “Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил вещей; и расширение власти человека над природой, покуда все станет для него возможным”. Рациональное мыслится как “антиприродное”. Так, плоды “с помощью науки” становятся “крупнее и слаще, иного вкуса, аромата, цвета и формы животных, делаются опыты, “дабы знать, что можно проделать над телом человека”. “И все это получается у нас не случайно”. Монологический город – текст вне контекста.

Идея диалогичности в структуре городского пространства (конечно, диалог берется лишь как минимальная и простейшая форма, фактически имеется в виду полилог – многоканальная система информационных токов), подразумевающая, в частности, сохранение как природного рельефа, как 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. Вырванность из контекста (минус-контекст) 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 эпо-

natura finché per l'uomo tutto non diverrà possibile”. Ciò che è razionale è concepito come “antinaturale”. Così i frutti “con l'aiuto della scienza” diventano più grossi e più dolci, di un altro gusto, aroma, colore e forma rispetto a quelli naturali, gli animali mutano di dimensioni e forme, si fanno esperimenti “per sapere cosa si può fare sul corpo umano”. E tutto ciò “non accade per caso”⁸. La città monologica è un testo fuori del contesto.

L'idea della dialogicità nella struttura dello spazio cittadino (naturalmente il dialogo è preso come forma minimale ed elementare, di fatto si intende un polilogo: un sistema a più canali di flussi informativi), che sottointende nella fattispecie il rispetto sia del rilievo naturale sia delle costruzioni precedenti, trova corrispondenze in un'ampia gamma di idee contemporanee, dall'ecologia alla semiotica. Le architetture utopiche del Rinascimento (e le successive) erano dirette non solo contro la Natura, ma anche contro la storia. Nello stesso modo in cui la cultura dell'Illuminismo nel suo complesso contrapponeva la Teoria alla Storia, esse cercavano di sostituire la città reale con una costruzione razionale ideale. Per questo la distruzione del vecchio contesto era un elemento tanto necessario all'utopia architettonica quanto la creazione di un nuovo testo. L'estrapolazione dal contesto (*minus*-contesto) era calcolata: il testo architettonico doveva essere concepito come un frammento di un contesto inesistente, ancora “alieno”. La rottura totale con il passato era segnale di orientamento verso il futuro. Da qui il costante orientamento verso progetti che erano al di là delle possibilità tecnologiche dell'epoca (per esempio le vie a due piani di Leonardo da Vinci).

L'architettura per sua natura è legata sia all'utopia sia alla storia. Queste due componenti della cultura umana ne costituiscono il contesto, inteso in senso lato.

In un certo senso l'elemento utopico è sempre caratteristico dell'architettura, in quanto il mondo creato dalle mani dell'uomo modella sempre la sua concezione di un universo ideale. E la sostituzione dell'utopia del futuro con l'utopia del passato in sostanza cambia poco. I restauri affrettati, aventi come obiettivo la nostalgia dei turisti per il passato, a loro noto attraverso le scenografie teatrali, non possono sostitu-

хи (мапример, двухэтажные улицы у Леонардо да Винчи).

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.

В определенном смысле элемент утопии всегда присущ архитектуре, поскольку созданный руками человека мир всегда моделирует его представление об идеальном универсуме. И замена утопии будущего утопией прошлого мало что меняет по существу. Торопливые реставрации, ориентированные на ностальгию туристов по прошлому, известному им из театральных декораций, не могут заменить органического контекста. У русских старообрядцев есть поговорка: “Церковь не в бревнах, а в ребрах”. традиция не в стилизованных орнаментальных деталях, а в непрерывности культуры. Город, как целостный культурный организм, имеет свое лицо. На протяжении веков здания неизбежно сменяют друг друга. Сохраняется выраженный в архитектуре “дух”, т.е. система архитектурного символизма. Определить природу этой исторической семиотики труднее, чем стилизовать архаические детали. Если взять старый Петербург, то культурный облик города – военной столицы, города-утопии, долженствующего демонстрировать мощь государственного разума и его победу над стихийными силами природы, будет выражен в мифе борьбы камня и воды, тверди и хляби (вода, болото), воли и сопротивления.

Миф этот получил четкую архитектурную реализацию в пространственной семиотике “северной Пальмиры”. 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

ре un contesto organico. I vecchi credenti russi⁹ hanno un proverbio: “la chiesa non è nelle travi ma nelle nervature”, la tradizione non è nei dettagli ornamentali stilizzati, ma nella continuità della cultura. La città come organismo culturale, integrale e unitario ha un suo volto. Con il passare dei secoli gli edifici inevitabilmente vengono sostituiti gli uni dagli altri. Ciò che si conserva è lo spirito espresso nell'architettura, cioè il sistema della simbolicità architettonica. Definire la natura di questa semiotica storica è più difficile che stilizzare dei dettagli arcaici. Se prendiamo la vecchia Pietroburgo, il volto culturale della città-capitale militare, città-utopia che doveva dimostrare la potenza della ragion di stato e la sua vittoria sulle forze elementali della natura, verrà espresso dal mito della lotta tra pietra e terra – solidità e cedevolezza (acqua, palude) – volontà e resistenza.

Questo mito ha ricevuto la sua precisa realizzazione architettonica nello spazio semiotico della “Palmira del nord”. La semiotica spaziale ha sempre un carattere vettoriale. È orientata. Nella fattispecie, il suo segnale tipologico sarà l'orientamento dello sguardo, il punto di vista di un ideale spettatore che è come se si identificasse con la città stessa. È sintomatico che la maggior parte di progetti ideali di città-utopie dell'epoca rinascimentale e delle successive creino una città *che si osserva dall'esterno* e dall'alto come un modello. Le città-fortezze medievali a costruzione circolare venivano create calcolando il punto di vista dalla fortezza centrale (più tardi questo principio cominciò a essere associato alla facilità con cui poteva essere condotto il fuoco d'artiglieria sulle strade). Il punto di vista su Parigi di Luigi XIV era il letto del re nella sala di Versailles da cui egli, con la luce del suo sguardo, illuminava la capitale.

Il punto di vista (il vettore di orientamento spaziale) di Pietroburgo è lo sguardo di un pedone che cammina in mezzo alla strada (il soldato in marcia). È prima di tutto la prospettiva aperta, diritta (nel XVIII sec. i via-li [*prospekty*] si chiamavano proprio così, “prospettive” [*perspektivy*], “la prospettiva Nevskij” era stata imposta sulla Neva). Lo spazio era orientato. Era delimitato ai lati dalle masse nere delle case e illuminato da entrambi i lati dalla luce delle notti bianche. Tipico, da questo punto di vista, è l'odierno Kirovskij Prospekt¹⁰

удобством артиллерийского прострела улиц). Точкой зрения на Париж Людовика XIV была постель короля в зале Версаля, с которой он лучом своего взгляда озарял столицу.

Точка зрения (вектор пространственной ориентации) Петербурга – взгляд идущего по середине улицы пешехода (марширующего солдата). Прежде всего это открытая прямая перспектива (в XVII в. проспекты так и назывались “перспективами”, “Невская перспектива” упиралась в Неву). Пространство направлено. Оно ограничено с боков черными массами домов и высветлено с двух сторон светом белой ночи. Характерен в этом отношении нынешний Кировский проспект на Петроградской стороне. Он застроен особняками и доходными домами в стиле “модерн” и, казалось бы, должен быть совершенно чужд классическому духу Петербурга. Однако проспект протянулся точно с востока на запад, и во время белых ночей на одном из концов его всегда горит заря, придавая улице космическую распаханность (прежнее название проспекта “Улица красных зорь”). Проспект вписывается в контекст города. 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 (профильный ракурс сказывается и в том, что дорическая колонна выглядит гораздо более “петербургской”, чем ионическая). 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 редкое исключение: соборная башня на Инженерном замке – не рассчитаны на взгляд, направленный от подножия здания вертикально вверх: ни к одному из них нельзя было подойти вплотную, т.к. охрана останавливала

sulla Petrogradskaja storona¹¹. È costituito da villette e edifici con case d'affitto in stile liberty, e sembrerebbe dover essere completamente estraneo allo spirito classico di Pietroburgo. Ma la prospettiva si estendeva proprio da Oriente a Occidente, e nel periodo delle notti bianche a una delle estremità splendeva sempre l'alba, conferendo alla strada una apertura cosmica (prima la via si chiamava “delle albe rosse”). La prospettiva si iscrive nel contesto della città. Lo stesso punto di vista determina la visione di profilo degli edifici. Ciò sempre in combinazione con la particolare illuminazione piomburghese fa della silhouette l'elemento simbolico dominante dell'edificio piomburghese. Allo stesso tempo aumenta la simbolicità di cancelli, balconi e portici colti di scorcio (il significato dello scorcio di profilo si riflette anche sul fatto che la colonna dorica ha un aspetto più “piomburghese” di quella ionica). Non è un caso che i simboli di Pietroburgo fossero il “fiume di pietra” del Nevskij Prospekt e l’“umida via” della Neva. Se Mosca tende tutta a un centro comune, il Cremlino (centro dei centri che sovrasta i centri locali delle chiese), Pietroburgo invece è tutta proiettata *fuori di sé*, è una strada, “una finestra sull'Europa”.

L'introduzione di linee verticali, che richiedono uno sguardo dal basso verso l'alto, si contrappone al contesto piomburghese. Questo è confermato dal fatto che le rare eccezioni (la torre del Castello degli ingegneri – la fortezza di S. Pietro e Paolo – L'Ammiragliato) non sono fatti per essere guardati dalla base verso l'alto verticalmente: non si poteva arrivare a ridosso di nessuno di essi perché le guardie fermavano il pedone a una notevole distanza. La fortezza di Pietro e Paolo e l'Ammiragliato potevano essere osservati dalla riva opposta della Neva o dal Nevskij Prospekt. Per vedere entrambe le colonne rostrate contemporaneamente e apprezzarne la simmetria, bisogna trovarsi sull'acqua, ossia sul ponte di una nave. L'orientamento spaziale della vecchia Mosca coincideva con lo sguardo di un pedone che percorresse le curve dei vicoli. Chiese e villette ruotavano davanti ai suoi occhi come su una piattaforma teatrale. Non una precisa silhouette, ma un gioco di superfici. Lo spazio di Pietroburgo, come una scenografia teatrale, non ha il fondale, quello moscovita non ha la facciata principale. L'ampliamento e il raddrizzamento delle vie moscovite ha eliminato

пешехода на почтительном расстоянии. На Петропавловскую крепость и Адмиралтейство надо было смотреть из-за Невы или с Невской перспективы. Для того, чтобы увидеть обе ростральные башни одновременно и оценить их симметрию, надо находиться на воде, т.е. на палубе корабля. Пространственная ориентация старой Москвы совпадала со взглядом пешехода, идущего по изгибам переулков. Церкви и особняки поворачивались перед его взором, как на театральном круге. Не очерченный силуэт, а игра плоскостей. Петербургское пространство, как театральная декорация, не имеет оборотной стороны, московское не имеет главного фасада. Расширение и выпрямление московских улиц уничтожило эту пространственную игру. Контекст (“дух”) города, это, прежде всего, его общая структура.

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

questo gioco spaziale. Il contesto (lo spirito della città) è prima di tutto la sua struttura generale.

Sicuramente lo spazio rappresenta il più profondo, ma non l'unico, parametro del contesto cittadino. Anche gli edifici reali, se acquistano un carattere simbolico, diventano suoi elementi. Bisogna comunque sottolineare che qui è importante proprio la funzione simbolica. Ciò permette a edifici di secoli e epoche diversi di fare parte di un unico contesto in modo paritetico. Il contesto non è monolitico, anch'esso nel suo interno è attraversato da dialoghi. Gli edifici costruiti in epoche differenti, spesso molto remote, formano nel loro funzionamento culturale formano un'unità. La diversità di epoca crea la varietà, mentre la stabilità degli archetipi semiotici e della serie delle funzioni culturali garantiscono l'unità. In questo caso l'*insieme* si forma in modo organico, non come esito del progetto di un qualche costruttore, ma come realizzazione di spontanee tendenze della cultura. Come i contorni del corpo di un organismo, i limiti entro cui è previsto si contenga il suo sviluppo, sono inclusi nel suo patrimonio genetico, così negli elementi formanti la struttura della cultura sono inclusi i limiti della sua “pienezza”. Qualsiasi struttura architettonica ha la tendenza a “crescere” fino a diventare insieme. Ne deriva che l'edificio come realtà storico-culturale non è mai stato l'esatta ripetizione di un edificio-progetto o di un edificio-disegno. La maggior parte delle chiese storiche dell'Europa occidentale rappresenta la storia calata nella pietra: attraverso il gotico fa capolino la base romanica, e al di sopra di tutto è steso lo strato del barocco. A maggior ragione emerge la tendenza alla eterogeneità nelle costruzioni circostanti. E, naturalmente, la diversità d'epoca è solamente un aspetto del problema.

L'altro è l'eterogeneità funzionale: gli edifici monumentali, di culto, sacri, statali venivano eretti in modo sostanzialmente diverso da quelli di servizio, abitativi, non sacri, da cui erano circondati. E ciò è la diretta conseguenza della distribuzione sulla scala assiologica della cultura. Inoltre, gli elementi funzionalmente eterogenei dell'*insieme* possono dal canto loro essere visti come costruzioni “d'insieme” e, in questo senso, risultano isomorfi all'intero.

Lo spazio architettonico è semiotico. Ma lo spazio semiotico non può essere omogeneo: l'eterogeneità

готику проглядывает романская основа, а не все это наложен пласт барокко. Тем более проявляется тенденция к разнообразию в окружающей застройке. И, конечно, одновременность – 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: структурнофункциональная 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 (жилой) 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 (семиотическому центру). 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 стано-

структурно-функциональное – это сущность ее природы. Da ciò deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme. Un insieme è un intero organico nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato; restando intiere diventano parti, restando diverse, diventano simili.

Una casa (abitativa) e un tempio sono in un certo senso opposti tra loro: come il profano al sacro. La loro contrapposizione dal punto di vista della funzione culturale è evidente e non richiede ulteriori riflessioni. È più importante sottolineare ciò che hanno in comune: la funzione semiotica di ognuno di essi ha vari gradi e aumenta quanto più si avvicina al luogo della sua più alta manifestazione (centro semiotico). Allo stesso modo la santità aumenta man mano che dall'entrata ci si avvicina all'altare. Altrettanto gradualmente sono disposti gli individui ammessi nell'uno o nell'altro spazio e le azioni che in esso vengono compiute. La stessa gradualità è caratteristica anche dell'edificio abitativo. Denominazioni quali “angolo bello” o “angolo nero” nella izba contadina o la “scala nera” nelle case del XVIII-XIX secolo ne sono la prova manifesta. La funzione dell'alloggio abitativo non è la santità ma la sicurezza, sebbene queste due funzioni possano reciprocamente intersecarsi: il tempio diventa un rifugio, un luogo in cui si cerca riparo, mentre nella casa viene evidenziato lo “spazio sacro” (il focolare, l’“angolo bello”, il ruolo della soglia, dei muri e così via che proteggono dalle forze impure). L'ultima circostanza non è così importante a meno che non ci si addentri nel mondo delle culture arcaiche. Per noi adesso è importante che anche nel significato nostro, moderno, nell'ambito della cultura moderna lo spazio abitativo sia graduato: esso deve contenere il suo *sancta sanctorum*, mondo interiore del mondo interiore (cuore del cuore secondo Shakespeare).

Lo spazio assimilato culturalmente, e quindi anche architettonicamente, dall'uomo è un elemento attivo della coscienza umana. La coscienza, sia individuale sia collettiva (cultura) è spaziale. Si sviluppa nello spazio e ragiona con le sue categorie. Il pensiero estrapolato dalla semiosfera creata dall'uomo (nella quale rientra anche il paesaggio creato dalla cultura) semplicemente non esiste. Anche l'architettura deve essere valutata nell'ambito della attività culturale complessiva dell'uo-

вится убежищем, местом, где ищут защиты, а в доме выделяется “святое пространство” (очаг, красный угол, защитная от нечистой силы роль порога, стен и пр.). 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 градуировано: оно должно включать свое “святая святых”, внутренний мир внутреннего мира (“сердце сердца”, по Шекспиру).

Культурно, и в том числе архитектурно, осваиваемое человеком пространство – активный элемент человеческого сознания. Сознание, и индивидуальное, и коллективное (культура), – пространственно. Оно развивается в пространстве и мыслит его категориями. Оторванное от создаваемой человеческой семиосферы (в которую входит и созданный культурой пейзаж) мышление просто не существует. И архитектура должна оцениваться в рамках общей культурной деятельности человека. А культура как механизм выработки информации, информационный генератор, существует в непереносимом условии столкновения и взаимного напряжения различных семиотических полей.

mo. E la cultura come meccanismo di elaborazione dell'informazione, come generatore di informazioni si trova necessariamente in una condizione di collisione e di reciproca tensione tra i diversi campi semiotici.

1 N. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, VIII, Moskva 1952, pp. 64, 71.

2 A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, III, Moskva 1948, p. 464.

3 Il pittore I. Kramskoj (1837–1887), celebre ritrattista, fece un ritratto di Tolstoj nella sua tenuta di Jasnaja Poljana mentre quest'ultimo stava lavorando ad *Anna Karenina*. Le conversazioni con Kramskoj gli furono di spunto per la figura del pittore Michajlov, che nel romanzo è appunto portavoce delle idee di Kramskoj sull'arte.

4 L. Tolstoj, *Anna Karenina*, traduzione di P. Zvetemerich, Milano 1965, II, p. 477.

5 L. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v XX tt.*, IX, Moskva 1982, p. 42.

6 I. Prigogine, I. Stengers, *Porjadok iz chiosa. Novyj dialog čeloveka s prirodj*, Moskva 1986, cap. 67.

7 J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris 1984, p. 331.

8 F. Bacon *Novaja Atlantida. Opyty i nastavlenija, nnavstvennye i političeskie*, Moskva 1954, pp. 33, 36.

9 “Vecchi credenti” è una denominazione che riunisce un insieme di sette originate nel XVII secolo dallo scisma provocato da patriarca Nikon. I vecchi credenti si ribellarono alla correzione dei testi sacri e liturgici ordinata da Nikon, poiché credevano che cambiando i testi venisse alterata la parola stessa di Dio. A partire dal 1666 quando il Patriarcato di Mosca decretò la loro scomunica, si ritirarono al nord della Russia, nelle regioni lungo il fiume Volga e in Siberia. La scomunica è stata tolta dal Patriarcato solo nel 1971.

10 Oggi Kamennoostrovskij prospekt.

11 Quartiere pietroburchse che in origine si chiamava *Peterburgskaja*.