

Иконические знаки в теории архитектуры постмодернизма

А.А.Худин, ННГАСУ, Нижний Новгород

В статье рассматривается понятие «иконического» в архитектуре постмодернизма. Проведён анализ философских и культурологических оснований для его возникновения. Рассмотрен процесс его использования различными авторами с изложением их интерпретаций данного понятия. Изучено его коренное значение в теориях Платона. В статье выявляются ключевые особенности одной из основных идеологий стиля постмодернизм, что важно для формирования целостного и комплексного понимания этого феномена в рамках теории архитектуры и смежных наук.

Ключевые слова: стиль, постмодерн, архитектура, семиотика, иконичность, икона, репрезентация.

Iconic Signs in the Theory of Postmodernism Architecture

A.A.Khudin, NNGASU, Nizhny Novgorod

The article discusses the concept of "iconic" in the architecture of postmodernism. The analysis of the philosophical and cultural bases for its emergence. The process of its use by various authors with a description of their interpretations of this concept is considered. Its fundamental meaning in Plato's theories is studied. The article reveals key features of one of the main ideologemes of the postmodernism style, which is important for the formation of a holistic and comprehensive understanding of this phenomenon within the theory of architecture and related sciences.

Keywords: style, postmodern, architecture, semiotics, iconic, icon, representation.

Данная статья посвящена исследованию термина «иконическое», активно используемого в теории архитектуры постмодернизма, с попыткой проследить историю и специфику его генезиса и особенности его употребления в XX веке.

Основой для теоретических размышлений в этом направлении можно считать труды американского философа Чарльза Пирса (Charles Peirce), касающиеся семиотики и оказавшие глобальное влияние на целый ряд теоретиков, использовавших его термины в теории, в том числе, и в архитектуре. Обратившись к его труду «Логические основания теории знаков» («Logical Foundations of the Theory of Signs») [1], мы можем найти изложение теории «иконического» в разделе «Grammatica Speculativa» (лат.). Суть теории Ч. Пирса – это соотношения между Знаком (Репрезентамен), Объектом, который он репрезентует, Идеей (Основание

Репрезентамена) и Знаком в уме адресата (Интерпретант). Группа знаков, разделяемых по отношению знака к объекту, содержит три варианта – Икона, Индекс и Символ. Индекс – Знак, отсылающий к объекту по факту наличия общего качества. Символ – Знак, отсылающий к объекту посредством закона, договора, условия. Икона – Знак, отсылающий к объекту посредством присущих ему характеристик по принципу аналогии или подобия, без прямой связи с ним. «Главной отличительной чертой иконы является то, что её прямое наблюдение открывает иные истины относительно её объекта помимо собственно тех, что определяют саму её конструкцию» [1, с. 78]. Икона, как отмечает Ч. Пирс, принадлежит прошлому опыту, существует как образ памяти. Иконические знаки в любом виде искусства – знаки воспроизведения реальности, или, как формулирует автор: «пример подобия – проект художника, задумавшего статую, живописное полотно, архитектурный ансамбль или фрагмент декорации, размышляя над которым он решает, будет ли его воплощение достойным во всех отношениях произведением искусства», чем даёт «зелёный свет» на внедрение этого термина в сферу искусствознания, и, естественно, и в архитектурную теорию.

Одно из ранних употреблений термина «иконический» в архитектуре можно отнести к творчеству Ричарда Краутхаймера (Richard Krautheimer) – немецко-американского историка архитектуры, который в 1940-х годах отмечает в своей работе «Иконография средневековой архитектуры» [2] важность «содержания» архитектуры, её символического значения, «икконографии» взамен формалистического подхода, ориентированного на строительный аспект профессии. Его исследования относятся к области архитектуры средневековья, в которой активно использовалось обращение к почитаемым прототипам, впоследствии копируемым в аналогичных формах. Отслеживание сходства и различий между воспроизводимыми формами и оригиналами привело учёного к обнаружению «безразличия к точной имитации» религиозных архитектурных сооружений, при которой исходные модели имитировались при подражании с утратой значительного числа деталей, геометрии формы и т.п. Интерпретационный механизм, в его понимании, становится символическим, базирующимся на ряде коннотаций, приводящих к множественным истолкованиям. Имитационно-символический процесс, приводящий к перетасовке элементов, изменению пропорций, обогащению копии элементами, чуждыми оригиналу, вплоть до минимизации сходства с прототипом – до

предела, достаточного для идентификации и вызывании нужных ассоциаций, был определён Р. Краутхеймером как иконографический. «Икона» архитектурного объекта, воспроизводимого в той или иной репродукции, не претендующей на точную имитацию, определяется им как «эхо оригинала», «символ», направленный на воспроизведение «содержания и значимости», что привело автора к определению «иконографических типов» и поиску траекторий воскрешения этих прототипов на протяжении истории.

Следующим нашим шагом в поисках становится обнаружение термина «иконический» в трудах немецкого и американского историка Эрвина Панофски (Ervin Panofsky), ставшего близким к консенсусному, а именно – в монографии «Иконография и иконология» [3]. Э. Панофски в своей книге даёт следующее определение: «Иконография – это часть истории искусств, которая занимается сюжетом (предметом изображения) произведения искусства, его смыслом в противоположность его форме». И ставит задачу по определению разницы между значением и формой, сводя её к трём уровням.

Уровень первичного, естественного сюжета (подразделяемого на фактический и выразительный), содержит в себе формы, линии, цвета, объекты. Он именуется «доиконографическим». Средство интерпретации – практический метод как знакомство с предметами и событиями, подразумевающий знание истории стиля, того, как те или иные предметы и события выражались.

Уровень вторичного, условного сюжета, связывается с темами, понятиями, условными смыслами, историями, аллегориями. Этот уровень соотносится с «иконографией», позволяющей идентифицировать мотивы и их сочетания. Средство интерпретации – значение источников, знакомство с темами и понятиями, подразумевающими знание истории типов, то есть того, как те или иные темы и понятия выражались в конкретных исторических условиях.

Уровень третичного сюжета, внутреннего смысла, содержания – в сумме: «мир символических ценностей». Этот уровень представляет собой сумму философских, национальных, эпохальных, классовых, религиозных и прочих убеждений автора, выраженных в произведении. Этот уровень соотносится с «иконологией». Средство интерпретации – синтетическая интуиция, знакомство с основными тенденциями человеческой мысли, – подразумевающее знание истории культурных символов.

Объект «иконологии» для Э. Панофски – открытие и интерпретация символических ценностей. Иконология – синтетический метод. Объект «иконографии» – аналитический метод, описание и классификация образов, вспомогательный по отношению к иконологии, представляющая базу для дальнейших интерпретаций, таким образом, иконография – аналитический метод.

Приложение идей Ч. Пирса, которые постепенно вместе со всем корпусом семиотических изысканий проникали в теорию архитектуры, в процессе признания «архитектуры»

– «языком», можно встретить позднее, например, в 1973 году в книге «Функция и знак: семиотика архитектуры» итальянского учёного Умберто Эко (Umberto Eco), использующего этот термин в значении, которое нам необходимо для составления границ применения термина: «Модель (или понятие) позволяет издать узнать как чужую пещеру, так и пещеру, в которой человек не собирается укрываться. Человек замечает, что пещера может выглядеть по-разному, но речь всегда идет о конкретной реализации абстрактной модели, признанной в качестве таковой, т.е. уже кодифицированной, если и не на социальном уровне, то в голове отдельного человека, вырабатывающего её и общающегося с самим собой с её помощью. На этой стадии не составляет большого труда с помощью графических знаков передать модель пещеры себе подобным» [4, с. 205]. Иконический код порождается архитектурным, и «принцип пещеры» становится предметом коммуникативного обмена... Таким образом, рисунок или приблизительное изображение пещеры выступает как сообщение о её возможном использовании... И тогда происходит то, что имеет в виду французский философ и семиотик Р. Барт (Roland Barthes), когда пишет, что «с того мига, как возникает общество, всякое использование чего-либо становится знаком этого использования» [4, с. 205].

Следуя далее по истории XX века, ближе к концу эпохи модернизма и началу постмодернизма, поиски основ теории «иконического» приводят нас, естественно, к теории репрезентации в изложении американского аналитика современного искусства Розалинды Краусс (Rosalind E. Krauss), которая в своём эссе «Во имя Пикассо» (1980) отмечает, что классические теории мимесиса сводят значение к референции, то есть репрезентации чего-либо в искусстве, означению вещи в реальном мире, которую она изображает (лингвистически соотношение знака с объектами внеязыковой действительности в процессе коммуникации). Она называет это «ярлыком», который лишён «коннотаций, смыслового поля, понятийного статуса». По её мнению, «искусствоведение началось с ощущения недостаточности классических миметических теорий, для того, чтобы объяснить многообразие... репрезентации». Теорию репрезентации она видит двусоставной: экстенсивной (денотация, то есть обнаружение связи с обозначаемым предметом) и интенсивной (коннотация, то есть обнаружение связи с сопутствующими значениями), делая ссылку на труды Э. Панофски: «Иконология, как её излагает Панофский, была бы немыслима без такой теории». Розалинда Краусс утверждает, что «ранние поколения искусствоведов сами почти никогда не возводили свои соображения по поводу репрезентации в ранг теории. Они просто принимали как данность, что именно коннотативные богатство и сложность эстетического знака, которые придают ему статус искусства. Его многогранность понималась как описание или перечисление многообразия человеческих мыслей и значений, и эта способность человека к многообразию мысли приравнивалась к самой способности понимать эстетические знаки» [5, с. 37]. Таким образом,

она подчёркивает важность именно коннотативной линии в репрезентации, полагая денотативную линию по сути примитивной, то есть сводящейся к «роли ярлыка», «простой задаче указания», «акту однозначного обозначения», в оппозицию к «аллегории», которая погружает в «постоянно меняющийся, волнующийся поток визуальной полисемии, множественности значений». Процесс простейшей референции по принципу ярлыка она сравнивает с детективным романом, «где смысл повествования редуцирован до простого вопроса о личности убийцы», процесс интерпретации останавливается на «опознании» и в чём находится «абсолютный смысл детективной истории» [5, с. 38], в визуальном искусстве же узнавание реальных объектов, служащих прототипами вымышленным, выполняет лишь задачу повествования, к которой не может сводиться все искусство.

Краусс обращается к трудам швейцарского лингвиста Ф. Соссюра (Ferdinand de Saussure), указывая на два условия лингвистического знака, представленного им. Первое из них – знак есть отношение между означаемым (идея, понятие и т.п.) и означающим (линия, форма и т.п.), и этим подчёркивается, что «знак есть заместитель, субститут, подмена отсутствующего референта», «знак существует и действует в отрыве от предмета, к которому отсылает». И делает общий вывод: «Таким образом, вся область репрезентации основана на отсутствии, отсутствие и есть условие репрезентативной функции знака – и это показывает, что трактовка знака как ярлыка неверно понимает сам способ действия знака. Ибо ярлык просто дублирует уже присутствующее материальное нечто, наделяя его именем. Но знак, будучи производным скорее отсутствия, чем присутствия, есть совмещение означающего и нематериального понятия, у которого может вовсе не быть референта» [5, с. 42]. Второе условие знака, по Ф. Соссюру, связано с «различием», как поясняет Р. Краусс, – «декларация дуалистической природы знака описывает его как элемент, значение которого никогда не бывает абсолютным, скорее оно – выбор из ряда возможностей, причём значение определяют именно не выбранные элементы. Очень простой иллюстрацией этой функции различия (а не «опознания») может служить светофор, где красный цвет означает «стой» только в связке с альтернативным значением «иди» зелёного цвета», что создаёт «игру различий, которая держится на отсутствии первоначального истока», отсылая, таким образом, к первому условию [5, с. 44].

Такое истолкование репрезентации, по мнению автора, противостоит модернистскому искусству, ориентированному на «полноту восприятия» и «непосредственное присутствие». Результатом этого изыскания у Р. Краусс становится утверждение, касающееся специфики постмодернистского искусства, как «искусства с полностью проблематизированным взглядом на репрезентацию, в котором назвать (репрезентировать) предмет вовсе не обязательно означает призвать его к жизни, так как может вовсе не быть никакого (первоначального) предмета. Это постмодернистское понятие игры означающих

без референта мы можем обозначить термином «симулякр». Но протоистория всего постмодернизма кроется в тех опытах с системой репрезентации, основанной на отсутствии, в которых нам только сейчас удаётся разглядеть альтернативу модернизму» [5, с. 48].

Подводя итоги теорий Р. Краусс, следует сделать общую отсылку к теории репрезентации. Репрезентация в самом общем истолковании есть форма представления реальности, при которой объект заменяется его изображением. Презентация – присутствие, наличие, представление самого объекта. Репрезентация – представление отсутствующего объекта. Иллюзия присутствия в классической репрезентации решается за счет мимесиса, то есть точного воспроизведения репрезентуемого объекта или идеи. То есть изображение не требует расшифровки, пояснения – по факту непосредственного, ясного, недвусмысленного указания на объект. Основа проблематики традиционной репрезентации лежит в сфере соотнесения прообраза и изображения, идеального и материального, что берёт свои начала в «Диалогах» Платона, содержащих в себе базовую бинарную оппозицию объекта и субъекта, при котором субъект преобразует, искажает, деформирует первообраз, исходя из своих эстетических предпочтений и соответственно своего воображения.

Что касается эпохи модернизма в архитектуре XX века – устранение границ между реальностью и иллюзией соответственно порождало реализм, объективизм, материализм под руководством идеи восприятия материальной реальности и её отображении, что, по сути, сближается в некотором смысле с исходными классическими воззрениями на репрезентацию. Здесь мы говорим скорее о «Великой Реалистике» в терминах Кандинского, «Великая Абстракция» же воплощалась через обращение к Платоновским идеям, то есть к попыткам воплощения идеального в обход формы. Для модернизма характерно сокращение дистанции между объектом (миром) и субъектом, что предполагает в этом случае устранение посредника в виде знака или символа с устранением каких-либо искажений между объектом и его отображением, кроме возможного субъективного восприятия его художником/архитектором и замещением пары объект-отображение на впечатление автора/художника и впечатление читателя/зрителя.

В постмодернизме же традиционная репрезентация, предполагающая воплощения объекта посредством субъекта, разрушается по факту устранения бинарной оппозиции между ними, через устранение объекта и субъекта, выразившегося в подозрении к концепции очевидной и единой объективной реальности и «смерти автора». В искусстве постмодернизма мы видим уже репрезентацию не предметов, а знаков, знаки отделяются от вещей, совершают взаимоотсылки, и порождают ситуацию «репрезентации репрезентации».

Здесь мы вынуждены сделать экскурс в классическую теорию представления, как было указано выше, имеющую свои корни в трудах древнегреческого философа Платона, которые особенно интересны нам с той точки зрения, что они

увязывают проблематику памяти и репрезентации, и, говоря о воспроизведении истории в архитектуре постмодернизма, мы не можем обойти проблему памяти как таковой ввиду того, что множественные ретроспективные направления в рамках этого стиля делали воскрешение прошлого одним из своих основных инструментов, а иногда и целей. А также стоит вспомнить исходный элемент нашего исследования, а именно утверждение Ч. Пирса, что «икона» принадлежит прошлому опыту, существует как образ памяти.

В диалоге Платона «Теэтет» [6] присутствует метафора о памяти, как восковой дощечке: «вообрази, что в наших душах есть восковая дощечка; у кого-то она побольше, у кого-то поменьше, у одного – из более чистого воска, у другого – из более грязного, или у некоторых он более жёсткий, а у других помягче, но есть у кого и в меру...». Согласно теории Сократа, изложенной в [6, 191 d], память – это то, что «подкладывается» под «ощущения и мысли», и «мы делаем оттиск», или Типос (τύπος), «того, что хотим запомнить», «как бы оставляя на нем след», или Семейя (σημεία). Последний термин – Семейя (σημεία) – возможно переводить как «знак». То есть мы можем выстроить цепочку формирования памяти: «образ» – Эйкон (εἰκόν), который воспринимается, затем процесс отпечатывания его в памяти – Типос (τύπος), затем сохранение его как «знака» или «следа» – Семейя (σημεία).

При воспроизведении этого исходного образа он находит своё воплощение в Эйдолоне (εἰδῶλον) «изображении» как результате процесса воспоминания и как вариант в результате процесса «изобразительного искусства» (εἰδωλοποιικήν τέχνην 235b). Эйдолон имеет значения «подобия», «видимости», «воображаемого образа».

Далее Сократ излагает апологию «забвения», как стирания за счёт исчерпания места в памяти: «И то, что застывает в этом воске, мы помним и знаем, пока сохраняется изображение (εἰδῶλον) этого, когда же оно стирается или нет уже места для новых отпечатков, тогда мы забываем (ἐπιλελήσθαι) и больше уже не знаем (ἐπίστασθαι)» [6, 191 d]. Второй аспект утраты памяти рассматривается Сократом [6, 192 a, b, c] как проблема отсутствия соответствия между существующим образом и отпечатком, и предлагается целый ряд возможных возникновений «ложных мнений». То есть вводятся две категории: подлинное мнение как соответствие отпечатка предмету, и ложное мнение как несоответствие отпечатка предмету или заблуждение. В «Софисте» [6, 236 c] вводится бинарная оппозиция между творением «образа» (εἰκόν) и творением «призрачного» или «воображаемого» (φανταστικήν).

В другом пункте [6, 166 b] ставится третий сложный вопрос «забвения»: «И ты думаешь, кто-то с тобой согласится, что память об испытанных ощущениях тождественна тем, которые были тогда, когда он их испытывал, в то время как больше он их уже не испытывает? Далеко не так». Французский философ Поль Рикер (Paul Ricoeur) в своей книге «Память, история, забвение» [7, с. 27] определяет сформулированную здесь проблему как крайне важную: «Коварный вопрос, завлекаю-

щий всю проблематику в сферу, которая нам представляется ловушкой: речь идет об обращении к категории подобия для разрешения загадки присутствия того, что отсутствует, – загадки, касающейся как воображения, так и памяти». То есть обостряется проблематика возможного разрыва между компонентами памяти, задействованными в этом процессе, и здесь мы можем выстроить цепочку процесса репрезентации, то есть воспроизведения воспринятого в прошлом, подвергающегося ряду изменений с течением времени и, вероятно, приводящего к искажению исходной информации:

«Объект в прошлом – Восприятие Образа в Прошлом (Эйкон) – Отпечаток в Памяти в Прошлом (Типос) – Запечатление в Памяти как Знак (Семейя) – Сохранение в Памяти как Подобия (Эйдолон)». В промежутках между компонентами цепочки возможны различные несовпадения, сбои, приводящие к заблуждениям, восприятию одних вещей за других, что позволяет нам вспомнить о разнообразии «восковых табличек», то есть разновидностей «памяти» у разных людей, что приведено в исходном пункте «Диалогов» [6, 191 d].

В «Диалогах» при проецировании данного вопроса на сферу искусства мы видим его представляемым как «искусство подражания» (μιμητική) и как «искусство творить образы» (εἰκαστικήν), сводимые воедино: «И относящуюся сюда часть искусства подражания (μιμητική) не должно ли, как мы уже сказали раньше, назвать искусством творить образы (εἰκαστικήν)?» Отсюда возникает вопрос правдоподобия, истинности отражения образа (εἰκόν) в процессе искусства подражания, поставленный в Софисте: «не воплощают ли поэтому художники в своих произведениях, оставляя в стороне истинное (ἀληθές), не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными (καλὰς)?», уточняемый далее: «Не будет ли справедливым первое как правдоподобное (εἰκός) назвать подобием (εἰκόνα)?» [6, 236 c]. Таким образом, мы понимаем, что мимесис здесь трактуется как точное подобие, соблюдающее требования верности, правдивости, то есть реализующее соответствие между Образом (Эйконом), Знаком (Семейей), Воспроизведённым Подобием (Эйконом), должными находиться в состоянии единства. А расхождения с изначальным образом естественно порицается: «таким образом, я назвал следующие два вида изобразительного искусства (εἰδωλοποιική): искусство творить образы (εἰκαστικήν) и искусство создавать призрачные подобия (φανταστικήν)» [7, 236 c]. Противостояние этих двух форм искусства уточняется терминами «являться» и «казаться», подчёркивающими противостояние этих двух полюсных категорий: «Ведь являться (φαίνεσθαι) и казаться (δοκεῖν) и вместе с тем не быть, а также говорить что-либо, что не было бы истиной, – всё это и в прежнее время вызвало много недоумений, и теперь тоже» [6, 236 e].

И здесь мы производим вторую проекцию теории мимесиса на вопрос памяти и её воспроизведения. Следовательно, мы можем выстроить две цепочки воплощения того или иного образа прошлого в настоящем посредством искусства.

Первая цепочка предполагает миметическое подражание, приводящее к воспроизведению Эйдолон, схожего с изначальным Эйконом: «Объект – Восприятие его Образа в Прошлом (Эйкон) – Отпечаток в Памяти в Прошлом (Типос) – Запечатление в Памяти как Знак (Семейя) – Сохранение в памяти как Подобия (Эйдолон) – Воспоминание – Подражание (Мимесис) – Творение образа (Икастикос) – Воспроизведённое подобие (Эйдолон) – Образ-Подобие (Эйкон)»

Вторая цепочка предполагает создание «призрачного подобия», не схожего с изначальным Эйконом: «Объект – Восприятие его Образа в Прошлом (Эйкон) – Отпечаток в Памяти в Прошлом (Типос) – Запечатление в Памяти как Знак (Семейя) – Сохранение в памяти как Подобия (Эйдолон) – Воспоминание – Подражание (Мимесис) – Творение призрачного подобия (Фантастикос) – Воспроизведенное подобие (Эйдолон) – Образ Призрачного подобия (Фантазма – φαντασμα) (также в тексте есть альтернативы – Образ-Ложный (Псеудес, ψευδής) или Образ-Призрак (Фазма, φάσμα)».

Сделаем вывод: Эйдолон, точно и правдиво воспроизводящий объект памяти, – это Эйкон (εἰκόν). То есть цепочка, ведущая от Эйкона, при отсутствии репрезентативных искажений возвращается к Эйкону. Эйдолон же, искажённо и неверно воспроизводящий объект памяти, – это Фантазма (φαντασμα).

Обладая этой информационной базой, мы можем обратиться напрямую к постмодернистским концепциям, а именно к теории французского философа Ж. Делеза (Gilles Deleuze), написанной как реакция на традиционную миметическую теорию. В своем труде «Платон и симулякр», изданном в 1969 году, он видит в этой теории «проведение различий между "вещью", как таковой и её образами, оригиналом и копией, моделью и симулякром» и ставит вопрос: «Однако возможно ли говорить о равнозначности этих выражений?». Далее Ж. Делез проводит параллель между концепцией Платона – «Фантазмом», и концепцией французского философа-постмодерниста Ж. Бодрийяра (Jean Baudrillard) – «Симулякром»: «Однако мы видим, что эти выражения неэквивалентны. Различие колеблется между двумя видами образов. Копии являются вторичными обладателями. Они – вполне обоснованные претенденты, обеспеченные подобием. Симулякры же уподобляются ложным претендентам, возникают на основе отсутствия сходства, обозначают существенное извращение или отклонение. Именно в этом смысле Платон различает две области образов-идолов: с одной стороны – копии-изображения, с другой – симулякры-фантазмы». Как и мы в вышеизложенной интерпретации идей Платона, Ж. Делез приходит к идее, что он производит своеобразный отбор между «хорошими копиями» и «плохими, погружёнными в пучину несходства» и подтверждает выявленную нами дихотомию формулировкой: «копия является образом, обеспеченным подобием, симулякр же – образ, лишённый подобия». Им предлагается ряд определений симулякра: он «покоится на несоответствии и разнице», он «содержит в себе отсутствие сходства», он – «модель Другого» [8].

Если говорить в целом о постмодернистской философии, повлиявшей напрямую на теорию архитектуры конца XX века, то здесь следует обратиться к упоминанию Ж. Делезом идеи немецкого мыслителя Ф. Ницше (Friedrich Wilhelm Nietzsche), о том, что задача философии – «перевернуть платонизм вверх ногами», и конкретизирует: «если брать более обобщённо, это задача философии будущего. Скорее всего, эта формула должна быть связана с упразднением мира сущностей и мира видимости», и связывает её с «возвышением симулякра над копиями и изображениями», низвержением привычной модели репрезентации. Именно в инверсии и переложении схемы платонической репрезентации Делез видит один из основных путей вхождения в новую эру постсовременности: «Современность находится под властью симулякра. Она следует за философией, которая любой ценой стремится не быть современной, не зависеть от временного, а стремится выделить из современности то, что Ницше обозначал как безвременное, которое принадлежит современности, но которое повернуто и против неё – «ради того времени, которое, Я надеюсь, грядёт» [8].

Именно после выстраивания данной историографии термина «иконичность», мы можем перейти к формулировке американского архитектурного критика Чарльза Дженкса (Charles Alexander Jencks), конвенциональной в теории постмодернистской архитектуры, с полным основанием предполагая понимание нами употребления именно этого определения: «Иконичные постройки обладают определёнными сходными аспектами с философским определением иконы, то есть знака, обладающего общими чертами с тем, что он собой изображает. С одной стороны, дабы стать иконичным, здание должно располагать современным и сжатым образом, оно должно быть возвышенным в своей форме, фигуре, гештальте, и выделяться на общем фоне города. С другой стороны, дабы стать внушительным, иконическое здание должно быть реминисцентным по отношению к неподобной, но весьма важной метафоре; а также быть символом, которому можно поклоняться, – труднейшая задача в секулярном обществе. Каковы лучшие примеры? Первой послевоенной иконой была капелла в Роншане Корбюзье. Это здание установило стандарт для всех последующих работ в этом жанре» [9]. В числе прочих иконических зданий Ч. Дженкс упоминает строение американского архитектора-деконструктивиста Даниеля Либескинда (Daniel Libeskind) «Имперский военный музей» в Северном Манчестере (2001) (рис. 1), который удачно может послужить иллюстрацией изложенной нами концепции «иконы» в рамках постмодернистской идеологии. Музей представляет собой комплекс, излагающий историю влияния мировых войн на жизнь британцев и их союзников. Концепция архитектора – глобус, разбитый на части, а затем склеенный заново, но без образования сферической формы. Очевидный символ здания – это последствия войны, которые столь ужасающи, что мир, даже собранный заново, никогда уже не будет прежним. Здесь мы видим один из интересных

примеров «иконизма»: довоенный мир есть исходный образ – Эйкон. Целый глобус – это его знак, или Семейя. Склеенный разрушенный глобус – послевоенный мир, который есть в некотором смысле Фантазм, призрак утраченного мира. С одной стороны, он геометрически эквивалентен шару, но ввиду его собранности в другом порядке, есть только его Симулякр, то есть Эйдолон, утративший подобие по отношению к исходному состоянию, неосквернённого катастрофой, ставшей одной из самых ужасных страниц в истории человечества, и разделивший историю на «до» и «после» – на мир современности и мир

постсовременности, разделённый лишь «несоответствием» и «различием», и задающий вопрос о том, а сохранилось ли что-то от Прошлого действительно? Или новый мир – это лишь его призрак, могущий указывать на его отсутствие, невозвратимость и безвозвратную утрату? К подобным объектам можно отнести ещё одно произведение Даниэля Либескинда «Национальный музей холокоста» в Оттаве, Канада (2107) (рис. 2), который представляет собой монумент в память всех жертв нацистского режима, выполненный в плане в форме шести-конечной звезды (Эйкон) как универсального визуального

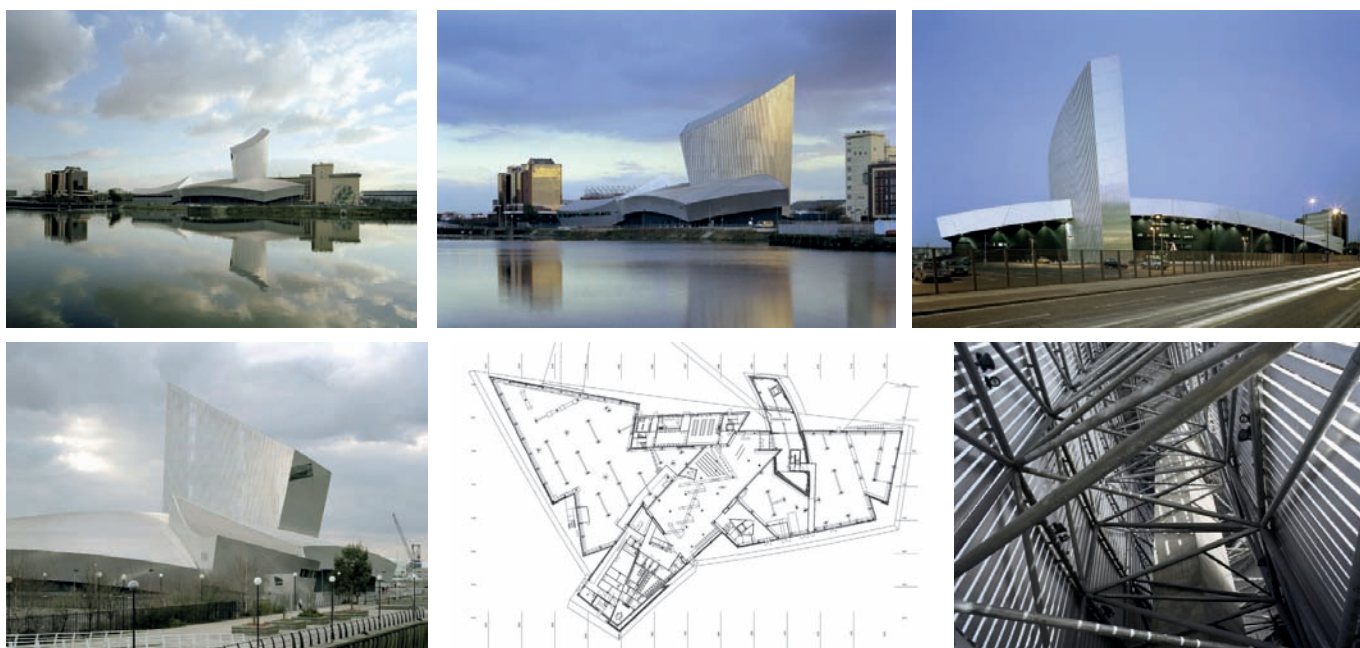


Рис. 1. Имперский военный музей. Северный Манчестер, Англия. Архитектор Даниэль Либескинд, 2001 год (источник: <https://libeskind.com/work/national-holocaust-monument/>)

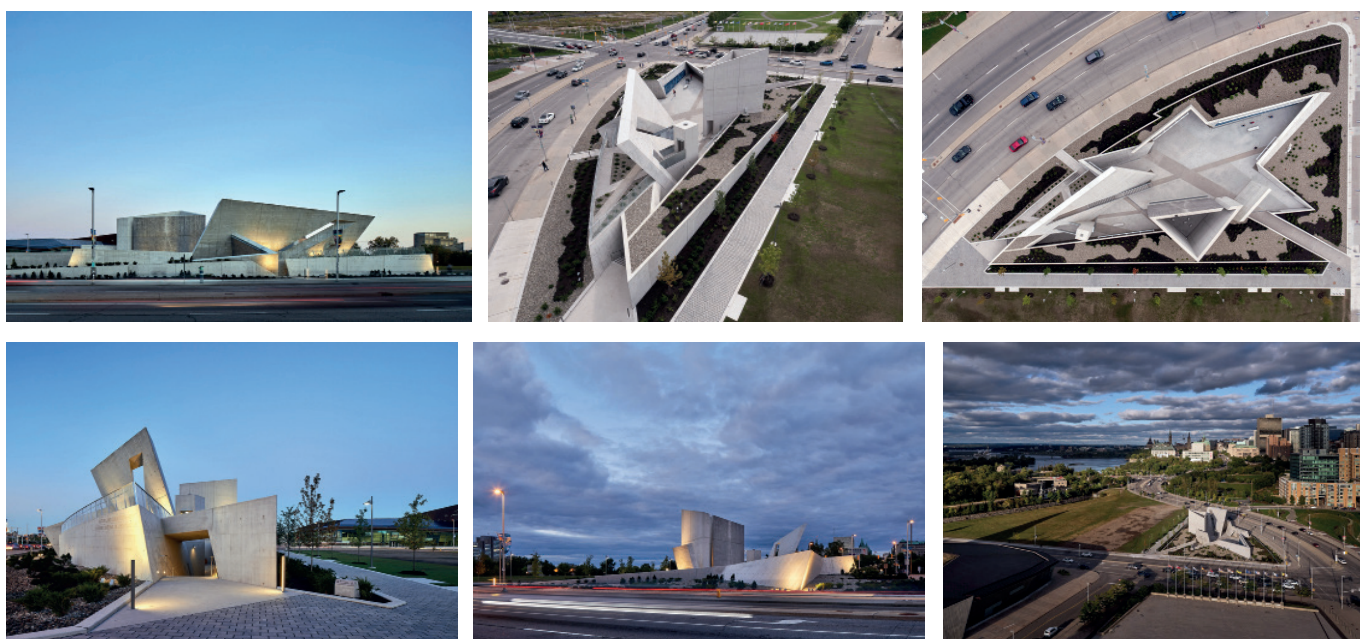


Рис. 2. Национальный музей Холокоста. Оттава, Канада. Архитектор Даниэль Либескинд. 2017 год (источник: <https://libeskind.com/work/national-holocaust-monument/>)

символа данной трагедии (Семейя), разделённого на шесть треугольных объёмов, каждый из которых символизирует знаки, которые нацисты и их пособники заставляли носить заключённых в концлагерях для деления по национальному, политическому, религиозному признаку. Воссоединённый исходный образ (Фантазм), склеенный и собранный из разделённых частей, представляет собой выражение идеи исцеления ран XX века, идею силы и мужества всех жертв этой трагедии, перенесших её и выдержавших это испытание с честью, перейдя в мир пост-современности, но сохраняя память о том, что именно разделило Модерн от Постмодерна, для предотвращения повторения этого в будущем.

Таким образом, в данной статье предпринята попытка раскрыть смысл одного из ключевых понятий постмодернистской архитектуры, которое занимало одно из центральных мест в её теоретической системе, что имеет значение для понимания теоретических основ данного стиля.

Литература

1. Пирс, Ч. Логические основания теории знаков / Чарльз Пирс. – СПб : Алетейя, 2000. – 352 с.
2. Krautheimer, R. Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture" / Richard Krautheimer // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1942. – Vol. 5. – P. 1–33. англ
3. Панофски, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Эрвин Панофски. – СПб : Академический проект, 1999. – 455 с.
4. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб : Петрополис, 1998. – 432 с.
5. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Розалинда Краусс. – М. : Художественный журнал, 2003, 319 с.
6. Платон. Собрание сочинений : В 4 томах. – М. : Мысль, 1990–1994.
7. Рикёр, П. Память, история, забвение / Поль Рикёр. – М. : Изд.гуманитарной литературы, 2004. – 723 с.
8. Делез, Ж. Платон и симулякр [Электронный ресурс] / Пер. Е.А. Наймана с издания Deleuze, G. Logique du sens. – Paris : Editions de Minuit, 1969. – P. 292–307. – Режим доступа:

<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000174/index.shtml> (дата обращения 17.05.2021).

9. Comstock, P. The Icon Building: An Interview with architect Charles Jencks [Электронный ресурс] // California Literary Review. – April, 2007. – Режим доступа: <http://calitreview.com/2007/04/03/an-interview-with-architect-charles-jencks> (дата обращения 18.05.2021).

References

1. Pirs Ch. Logicheskie osnovaniya teorii znakov [Logical foundations of the theory of signs]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2000, 352 p (In Russ.)
2. Krautheimer R. Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture". In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1942, Vol. 5, pp. 1–33. (In Engl.)
3. Panofski, E. Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva [The meaning and interpretation of fine art]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999, 455 p. (In Russ.)
4. Eko U. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Absent structure. Introduction to semiology]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998, 432 p. (In Russ.)
5. Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [Authenticity of the avant-garde and other modernist myths]. Moscow, Khudozhstvennyi zhurnal Publ. 2003, 319 p. (In Russ.)
6. Platon. Sobranie sochinenii v 4 tomakh [Collected works in four volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1990–1994. (In Russ.)
7. Riker P. Pamyat', istoriya, zabvenie [Memory, history, oblivion]. Moscow, Publishing house of humanitarian literature Publ., 2004, 723 p.
8. Delez Zh. Platon i simulyakr [Plato and the simulacrum], trans. by E.A. Naiman from "Deleuze G. Logique du sens". Paris, Editions de Minuit Publ., 1969, pp. 292–307. – Access mode: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000174/index.shtml> (Accessed 05/17/2021). (In Russ.)
9. Comstock P. The Icon Building: An Interview with architect Charles Jencks. In: California Literary Review, April, 2007. Access mode: <http://calitreview.com/2007/04/03/an-interview-with-architect-charles-jencks> (Accessed 05/18/2021). (In Russ., abstr. In Engl.)

Худин Алексей Александрович (Нижний Новгород). Кандидат архитектуры, доцент. Доцент кафедры архитектурного проектирования ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65. ННГАСУ). E-mail: hoodin-alex@rambler.ru.

Khudin Alexey A. (Nizhny Novgorod). Candidate of Architecture, Associate Professor. Professor at the Department of Architectural Design of Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (65 Ilinskaya st., Nizhny Novgorod, 603950. NNGASU). E-mail: hoodin-alex@rambler.ru.