

Фролов Владимир Владимирович, аспирант, преподаватель; директор. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034; Издательский дом БАЛТИКУМ, Россия, Санкт-Петербург, Б. Морская, 52, пом. 15Н. 190000. vladfroloff@yandex.ru

Frolov Vladimir Vladimirovich, PhD student, lecturer; director. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation; Balticum Publishing House, 15H-52 B. Morskaya st., 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. vladfroloff@yandex.ru

ГИПЕРСКУЛЬПТУРА И ЭСТЕТИКА ЧРЕЗМЕРНОСТИ В XX–XXI ВЕКАХ

HYPERSCULPTURE AND AESTHETICS OF EXCESS IN 20TH-21ST CENTURIES

Аннотация. Статья фиксирует взрывной рост применения префиксов «гипер-» и «сверх-» (и подобных) в архитектурной критике, философии и культурологии XX–XXI вв. Импульсом для изучения вопроса стало активное использование искусствоведом Александром Викторовичем Степановым термина «гиперскульптура» для характеристики некоторых зданий и сооружений модернистского и постмодернистского периодов. Другой исходный пункт — осознание особенной роли эстетики чрезмерности в современном художественном мире. Несмотря на то, что ряд ученых и критиков отмечали важность данного аспекта в культуре в целом, архитектуроведческих статей на эту тему, по крайней мере на русском языке, не много. В статье осуществлена попытка хотя бы частично восполнить указанный пробел. В результате исследования выявлен круг аспектов, характеризующих эстетику чрезмерности, определены ее истоки, а также содержатся выводы относительно текущего «сверхэксцентричного» состояния архитектуры, как кризисного явления, порожденного состоянием гипермодерна.

Ключевые слова: архитектура; эстетика; гиперскульптура; супермодернизм; сверхэксцентричность.

Abstract. The focus of the research was on the extensive usage of such prefixes as hyper- and super- (and similar), in philosophical texts, cultural studies, as well as architecture theories and criticism in the 20th – 21st centuries. The starting point for this article was the introduction of the term ‘hypersculpture’ by the Russian art historian Aleksandr Stepanov in his recent book ‘Poetics and Rhetoric of Architecture’ as a tool to describe some modern and postmodern buildings. The other point of departure was the understanding of the unique role of ‘aesthetics of the Excess’ in the contemporary art world in general. Despite the fact that a number of researchers and critics have pointed out this aspect of cultural development, there is an obvious lack of such studies in architectural criticism in Russia. The article is an attempt (at least to some extent) to fulfill the gap. The result of the research presented a number of features, which characterize the aesthetics of the excess. The reader will find the origins of the phenomenon as well as conclusions on the current supereccentric state of architecture, as an outcome of hypermodern situation in the development of civilization.

Keywords: architecture; aesthetics; hypersculpture; supermodernism; supereccentricism.

«Ты все расположил мерою, числом и весом»
Книга Премудростей Соломона, 11, 21.

В книге «Очерки поэтики и риторики архитектуры» [22] Александр Степанов часто употребляет понятие *гиперскульптуры*. Это вид архитектурного произведения, обладающего, как следует из названия, двумя основополагающими чертами — скульптурностью и чрезмерностью. К гиперскульптурам автор относит модернистские сооружения — своего рода самодостаточные манифесты художников-зодчих, установленные в городской или загородной среде. «Гиперскульптура живет не стеной, а своей формой», — поясняет ученый [22, с. 670]. Как всякой скульптуре, подобному объекту необходим круговой обход, его восприятие требует подвижности зрителя. «Главный модус существования гиперскульптуры — эстетический, он обеспечивается оригинальностью общего облика: чем менее она соотносена с реалиями обычной жизни, выше ее собственно художественная ценность. Она замкнута в своей загадочной выразительности. Но сколь бы ни была пластически интересна — как импульс для переживания она проста, потому что впечатляет мгновенно, впечатление от нее почти сразу достига-

ет максимума и далее не усиливается. На этом максимуме ее можно воспринять как выражение некоей эмоции — всегда одной и той же. Этим экстравагантная архитектурная гиперскульптура похожа не на речь, а на *жест*» [22, с. 670].

Для Степанова, как следует из его книги, жестикации в архитектуре недостаточно, он требует именно речи — повествования, обладающего искусной риторикой и проникновенной поэтикой. Речь должна быть *живой*, подчеркивает Степанов, что фактически значит обращенность ее к человеку. В результате усвоения такого обращения у последнего должно возникнуть понимание, «чем является данное здание и как нам надо вести себя перед ним и внутри него» [22, с. 656].

Гиперскульптура есть результат «пространственной революции» в архитектуре, к которой Степанов относится критически. Фактически возникновение рассматриваемого феномена стало возможно с распространением железобетона, давшего зодчим значительную свободу: «Железобетонные сооружения, в том числе каркасные, можно считать

отлитыми в опалубках гиперскульптурами — не сплошными, а полыми, с проемами. Модернистское пространство празднует здесь полную победу над стеной» [22, с. 669]. Стена же стала, по Степанову, «главной жертвой теоретического увлечения пространством» [22, с. 669].

Ученый ясно показывает ограниченность модернистского «пространственного» подхода к архитектуре, который формирует особое отношение к среде обитания человека, как к чему-то абстрактному и произвольно вариативному. Отсюда внеконтекстуальность «гиперскульптур», которые являются порождениями, и в то же время, своего рода необходимыми исключениями из гомогенного и самоподобного «пространства». Не принимая такой принцип построения архитектуры, Степанов желает вернуться к необходимости учитывать эмпирическое восприятие конкретной формы здания, данной в ее «материальной зримости и осязаемости» и опираясь, в частности, на труды Роджера Скрутона, призывает не терять из виду исторический, эстетический, наконец, «сущностный» аспекты зодчества.

В целом, понимание Степанова во многом близко феноменологической традиции трактовки строительного искусства Гастона Башляра и Юхани Палласмаа, где то, что признается «произведением» становится уже не просто волюнтаристским «жестом», но полноценным высказыванием, целостным и состоящим из множества деталей, которые можно и нужно чувствовать, интерпретировать, читать, впрочем, избегая «вчитывания» в них собственных смыслов (чем зачастую грешат современные критики-метамодернисты, а также представители «спекулятивного реализма» в философии). При этом, критический взгляд Степанова не умаляет достоинств гиперскульптур, как произведений архитекторов-художников, автор лишь сожалеет о том обеднении смысла, которое произошло в их творчестве под влиянием «пространственных теорий».

Оставив несколько в стороне проблематику возникновения «архитектурной скульптуры» и ее зависимости от распространения идей о зодчестве как «производстве пространства», обратим внимание на приставку гипер-, которая наличествует в применяемом Степановым термине как нечто само собой разумеющееся, обозначая количественный, размерный акцент в понимании упомянутого феномена. Не просто скульптура, а «превосходящая норму» (буквальное значение приставки «гипер-» в греческом языке). В каком смысле «превосходящая норму»? И почему вообще понадобилось архитекторам ее преодолевать, осуществляя нечто вроде того, что Жорж Батай называл «трансгрессией»?

Если же оглядеться, то мы обнаружим, что кроме примененного Степановым понятия «гиперскульптура», есть целый сонм определений, где употребляется префикс «сверх-», «супер-» (латинское super — эквивалентно греческому hyper, далее в европейских языках возникли однокоренные uber /нем./, sur /фр./ и пр.). Уяснение значения самого феномена гиперскульптур невозможно без определения его места в контексте сегодняшнего архитектурного и культурологического дискурса.

Хотя «запредельность» всегда манила человека и настораживала человечество, о чем свидетельствуют «архитектурный» миф о Вавилонской башне и «дизайнерский» — о Дедале и Икаре, тем не менее, частота употребления приставок «сверх-» и «гипер-» для характеристики текущей ситуации в художественном мире стала беспрецедентной именно в наше время, а нарастание интереса к ним происходило в период модернизма — в прошлом столетии. Впрочем, уже в XIX в. были заложены основы «эстетики чрезмерности».

От Ницше к Федорову.

Формирование эстетики чрезмерности

Возможно, наиболее значительный вклад в формирование описываемой парадигмы внес немецкий мысли-

тель Фридрих Ницше, сформулировавший идею о сверхчеловеке («Так говорил Заратустра», 1885). Итогом развития расы людей, по мыслителю, станет **Übermensch**, к которому сегодняшний homo sapiens относится как пред-стадия эволюции. Очевидно, что здесь проявилось влияние Дарвина с его концепцией происхождения человека от обезьяны. Примерно такой же сложный и не вполне объяснимый скачок предполагается по Ницше и в будущем. Для того, чтобы проследовать к состоянию сверхчеловека, уже сегодня требуется стать «запредельщиком», то есть заглянуть в потустороннее, и «построить жилище для сверхчеловека и приготовить к приходу его землю» [18, с. 12]. Последнее требовало жертвенной работы людей. Среди призывов и рассуждений Заратустры дано и понимание новой меры: «Где есть сила, там есть и становится хозяином и число (курсив автора): ибо у него больше силы» [18, с. 185]. То есть цивилизация сверхлюдей предполагает значимость количественного аспекта реальности, качественный же ему иерархически уступает. «Уста мои — уста народа», — заявляет между делом пророк Ницше [18, с. 185], и тем самым, несмотря на свою подчеркнутую самоизбранность и снобизм в отношении к аудитории, демонстрирует что переход к новому типу человека затронет массы людей, сегодня еще находящихся в промежуточном положении «моста», ведущего к **Übermensch**.

Прогрессистское мировоззрение, свойственное XIX столетию, находит у Ницше свое отражение, достигая пределов и выходит за рамки рационального. Развитие промышленности, строительных материалов и технологий наглядно убеждало людей того времени в справедливости позиции о постепенном развитии цивилизации к некоему идеалу. Ницше был увлечен не архитектурой, а театром и музыкой (ибо она «является как воля» [17, с. 79]). Тем не менее, сформулированное им дионисийское начало, где «чрезмерность оказывалась истиной» [17, с. 67], может быть распространено на все искусство. То же касается и трагически-театрального аспекта ницшеанской эстетики.

Если наиболее «ницшеанский» композитор — Вагнер, то в зодчестве последнему, в свою очередь, был близок Готтфрид Земпер, создатель крупных проектов и построек, а также и автор важных теоретических трудов, благодаря которым этот немецкий мастер считается предтечей дизайн XX столетия. Впрочем, рациональность (или «аполлоничность») Земпера не позволила ему создать подлинно «архитектурное вагнерианство» — это сделали зодчие следующих поколений. Тем не менее, не вызывает сомнений его прогрессистский настрой, который выразился, в частности, и в политических воззрениях, благодаря которым он вел и активную революционную деятельность [3, с. 20]. Кроме того, зодчий вместе с Вагнером работал над темой синтетического произведения искусства Gesamtkunstwerk, то есть искал подхода к теме «тотального произведения искусства», которая вновь заинтересует художников уже в конце XX в. (ср. «тотальная инсталляция»). Земпер, Виолле ле Дюк и Ильдефонс Серда могут считаться практиками и теоретиками зодчества, положившими уже в XIX столетии основание развитию «эстетики чрезмерного»: в аспектах материальности, конструкции и урбанизации.

Не менее, а быть может, даже более важным явлением в указанном контексте можно считать возникновение в США типологии высотного здания — небоскреба, чье явление оказалось подготовленным прежде всего прогрессом механизации, которая стала постепенно отменять чисто архитектурную логику построения сооружений. То же касается инженерных сооружений, в частности, мостов (не случайна метафора Ницше — человек-мост). Практико-ориентированная инженерия, не скованная в своем утилитаризме традицией, могла свободно демонстрировать свои «сверх-природные» возможности. Знаковым стало строительство Эйфелевой башни, которая сперва вызывала ненависть горожан, а затем стала новым символом Парижа. Степанов относит объект к архитектуре (а не к прото-дизайну), обосновывая классификацию не-

которой «лживостью» сооружения. Эта лживость (мы бы сказали «театральность») не мешала (а может быть и помогла) произведению стать революционным жестом, nasledующим, как считал сам Эйфель, политическим событиям 1789 г. [22, с. 570].

Конечно, тема преодоления меры звучит и у других крупных мыслителей XIX в. — например, у Зигмунда Фрейда. Его «сверх-Я», впрочем, своего рода эрзац-совесть, «внутренний морализатор». Если у Ницше речь идет в основном об эстетической чрезмерности, выражающейся в трагическом дионисийском духе, то создатель психоанализа (и крестный отец художественного направления сюрреализма) разрабатывает этический план темы. «Сверх-Я» или «суперэго» в традиции психоанализа формируется в процессе воспитания под влиянием общества, что, конечно, предполагает изменение этой части структуры личности в зависимости от социальной формации. И значит, этот конструкт есть инструмент, изменив который, можно манипулировать человеком.

Над идеей чрезмерности, возможно даже более комплексно, чем западные коллеги, с учетом и этического, и эстетического компонентов, работал крупный мыслитель XIX в. — наш соотечественник Николай Федоров¹. В своем трактате «Философия общего дела» он вводит понятие супраморализма, то есть всеобщего синтеза [28, с. 399]. Утопическая идея автора состояла в том, чтобы решить по сути все основные проблемы, стоящие перед человечеством посредством своего рода «научного христианства»: вопросы достатка, религиозных различий, наконец, жизни и смерти. «Супра-», то есть сверхморальным будет то самое общее дело, о котором пишет Федоров, и «для коего пределом может быть лишь безпредельность» [28, с. 398]. При помощи основанной на христианстве науки Николай Федорович предлагал заняться регулированием «слепой силы» природы, и полагал возможным дойти в этом поистине до самых границ, продвигаясь «от одной планеты, нашей земли, к другим на всю солнечную систему, как целое, а затем и на другие системы, и на всю вселенную» [28, с. 411]. Такая амбиция сделала неизбежным наличие у автора «ницшеанского» ощущения чрезмерности. «Супраморализм требует рая, Царствия Божия, не поустороннего, а посюстороннего» [28, с. 420]. И значит, человеку следует измениться: «...превратить мысленные крылья в телесные», и тогда «человеку будут доступны все небесные пространства, все небесные миры», когда «он сам будет воссоздавать себя из первоначальных веществ, атомов, молекул <...>, будет способен жить во всех средах, принимать всякие формы, и быть в гостях у всех поколений от самых древнейших до самых новейших, во всех мирах, как самых отдаленных, так и самых близких, управляемых всеми воскресшими поколениями, во всех мирах, которые во всей своей целостности, будут предметом художественного дела всех поколений в их совокупности, как единого художника» [28, с. 421].

XIX столетие было во многом теоретической подготовкой к радикальным изменениям, постигшим цивилизацию в следующем веке. Концепция «эстетики чрезмерности» обозначилась в своих основных аспектах: габаритном (тема колоссальности), включающем (Gesamtkunstwerk, эклектическое многостилье), трансгрессивном (преодоление нормы в любом ее виде).

Век модернизма, постмодернизма и супермодернизма

В России, оказавшейся в авангарде социально-политических изменений, продолжение получили идеи Федорова («русский космизм»), а также многие западные философско-эстетические направления. Движения футуристов и авангардистов начала прошлого века были заморожены будущим, как манящим миражом. И будущее казалось

превосходным: оно предлагало реальность построенного коммунизма, материалистического рая на земле. Эстетика чрезмерности переживала расцвет. В 1913 г. художник-футурист Илья Зданевич провозгласил в России всёчество. «Русские “всёки” объявили себя победившими время и пространство, и в апокалиптической перспективе становились доступны все — уже мертвые — стили» [7, с. 21]. «Да-манифест» Зданевича признает всё в мире, ничего не отрицает, не боясь противоречий: не здесь ли заложена основа для будущего праздника «сложностей и противоречий» Роберта Вентури и предчувствия «радикального эклектизма» (того, что мы понимаем под сверхэклектикой) Чарльза Дженкса?

Впрочем, стремление к преодолению нормы, как мы уже указали, двунаправленно: оно связано с количественными показателями (включающими принципы всёков, а также ницшеанский принцип громадности), и с определенным изменением качества. Именно последнее приводит к возникновению феномена супрематизма в России, а, в международном контексте, того, что Степанов назовет «гиперскульптурой».

Исследователь авангарда Селим Хан-Магомедов отмечал, что «...европеизм и “всемирность” (в глубоком значении этих слов) безусловно проявились в новаторских течениях советской архитектуры 20-х годов <...>, что превратило нашу архитектуру в один из влиятельных центров формирования новой архитектуры», и далее: «Для психического склада русского народа характерна известная расшатанность, большая амплитуда, которая при определенных обстоятельствах приводит к крайностям», — по мнению историка, из этого свойства происходит и такое культурно-философское явление как нигилизм [26, с. 606]. Из радикальности жизнестроительства следует и особая роль этического начала в русском авангарде, которую отмечает Хан-Магомедов, и в этом этическом примате явственно ощущается дух федоровского супраморализма.

Когда же художник Казимир Малевич «преобразился в нуле форм и выловил себя из дряни Академического искусства» [14, с. 29], он создал супрематизм. Малевич нигилистически отвергал старое, провозглашая «новый реализм», основанный не на повторении, но на идее «абсолютного творчества». «Мы пришли к Супрематизму, бросив футуризм, как лазейку, через которую отставшие будут проходить», — заявлял художник, утверждая, вполне в духе футуристов, только свои решения и выводы в качестве единственно верных. Подобно футуристам Малевич восхищался техникой и скоростью, но в отличие от них, предлагал не воспроизводить признаки современности на картинах, а творить новые формы «из ничего» (то есть уподобиться Богу). «Интуитивная форма должна выйти из ничего» [14, с. 44]. Интуиция же есть «новый разум». Супрематизм понимался Малевичем как «абсолютная живопись», предельное превосходство искусства. «Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием» [14, с. 57], — вполне в духе Ницше завершил свой манифест 1915 г. Малевич.

Художник достаточно быстро отошел от однозначности футуристической риторики. Его знаменитый «нуль форм» был способом выйти в новое беспредметное пространство свободы творчества, а в применении к архитектуре особое значение приобрела идея невесомости, освобождения от притяжения. Здесь Малевич — прямой наследник Федорова, что не раз отмечалось. Для нас же важнее объяснить само понятие супрематизма как способность выйти в «беспредметность и заумь», в невесомость², оказаться в свободном поле искусства (отличного для Малевича от миров церкви и фабрики), реализовать стремление к совершенству («Человек при всех своих проявлениях стремится в жизни своей достигнуть совершенства» [14, с. 148]). Отметим, что художник считал первозданный мир не вполне совершенным, видя «ошибку в том, что в системе был установлен предел [имеется в виду известный

запрет, данный Богом человеку в Раю. — В. Ф.]. Система, не имеющая предела, не имеет дефектов <...>. Рай рухнул...» [14, с. 160]. Выход — в «беспредметном без-смыслии» человеческого творчества [14, с. 210].

Время показало, что инклюзивный принцип «всёчества» оказался значительно более жизнеспособным, чем негация и поиск «абсолютной архитектуры». Тем не менее, надо заметить, что качественные поиски авангардистов, продиктованные стремлением к совершенству, Абсолюту, дали искусству не меньше, а возможно больше, чем произведения авторов, руководимых инклюзивно-количественным принципом (к последнему можно отнести и представителей производственного искусства). Как показала Татьяна Горячева, художественная и концептуальная деятельность Малевича значительно выходила за пределы чисто эстетических поисков, но «знаменовала рождение философской доктрины и фиксировала превращение супрематизма во всеобъемлющее учение, своего рода метатеорию мироздания, а супрематической пластической системе отводила роль метаязыка для ее формулирования» [6, с. 368].

Если реализовать в советском строительстве принципы супрематизма взялся Лазарь Хидекель, а его коллеги по цеху в СССР — конструктивисты и рационалисты — были не менее ригористичными в поисках правильного «стиля эпохи», то попытки поиска Абсолюта на Западе осуществлялись архитекторами круга Баухауза, и прежде всего Ле Корбюзье. И если русский авангард действовал как лаборатория по выработке идеальной формы для коммунистического содержания, то западный был в более сложной ситуации: здесь уклад оставался капиталистическим, а значит, далеким от идеала в понимании самих строителей будущего (чаще всего марксистов). Потому многие зодчие отправлялись проектировать в Советский Союз, другие же стремились создавать уникальные объекты-образцы, которые могли бы в будущем служить опорой для производства жилой среды в массовом сегменте.

Александр Степанов приводит в качестве примера подобного проекта-манифеста виллу Савой Ле Корбюзье: «Здание выглядит макетом, выполненным в натуральную величину из какого-то тонкого и легкого материала, вроде картона», — характеризует сооружение критик [22, с. 288]. Художественный жест Корбюзье предназначен не для обитания, но для зрительного и кинестетического восприятия. Другое его знаменитое произведение — капелла в Роншане — Степанов не называет гиперскульптурой, но указывает на замеченную многими критиками схожесть ее со скульптурой, причисляя к миру искусства [22, с. 137]. Итак, макет и художественный жест — вот метафоры для работ зодчего, открывающие такие их характеристики как абстрактность и, в некотором смысле, неархитектурность.

Мартин Хайдеггер в своем эссе «Строить, обитать, мыслить» (1951) отмечал пришествие «бездомного человека» [25, с. 189], то есть того, кто существует в непригодном к обитанию пространстве. Модернизм создает модели вместо домов, отчуждая элементы среды от того, кому она должна быть уготована.

Внутри самой современной архитектуры было и другое направление, проникнутое ощущением чрезмерности, не пытавшееся установить сверх-норму (как Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ), но стремившееся к сверхиндивидуальному высказыванию. Это экспрессионизм, имевший не менее активное место в архитектуре, развитый и в визуальных искусствах. Исследователь К. Г. Косенкова подчеркивает, что «экспрессионизм сознательно задавался не как стиль, но как мироощущение (Weltgefühl), как нечто «по ту сторону» эстетического» [11, с. 149]. Ницшеанские нотки в творчестве зодчих здесь очевидны: можно сказать, что трагическо-дионисийский пафос произведений Бруно Таута, Ханса Пельцига, Эриха Мендельсона и др. служили своего рода иллюстрацией к философскому наследию Шопенгауэра и Ницше. Симптоматично, что для зодчих направления, как отмечает Косенкова, была естественна апелляция к

таким пограничным состояниям сознания как «сон, галлюцинация, бред, экстатическое самозабвение и опустошение», то есть все то, что способно «расширить и углубить Я художника, доставив ему искомое видение» [11, с. 150]. Вполне в духе Ницше, «экспрессионизм утрировал, абсолютизировал дисгармоничность мирового целого, постоянно подчеркивая его иррациональность, бессистемность, внекультурность» [11, с. 151]. И то, что многие работы экспрессионистов остались на бумаге, а часть самих представителей движения со временем переквалифицировалась в более «нормализованных» модернистов, не вызывает удивления.

Проникнутой идеей о сверхчеловеке была и архитектура тоталитарных режимов середины столетия. Известно, что нацисты увлекались трудами Ницше, а в советском зодчестве возник мираж гибридного дома-монумента — настоящий Колосс Московский — Дворец Советов с фигурой Ленина на вершине. Покойный сверх-вождь, лежащий в мавзолее, являлся во множестве памятников и изображений по всему СССР — и должен был тешер вознестись над столицей одной шестой части суши, заставляя вспомнить об архаических культовых фигурах прошлого, египетских фараонах. Оба режима стремились к установлению своего рода сверх-архитектуры, а германский рейх в своем зодчестве осуществлял еще и фаустовскую попытку остановки времени (шпенгеровский «Закон развалин»).

Однако только после Второй Мировой войны, когда жизнестроительная модель модернизма стала реализовываться в планетарном масштабе, архитектура действительно стала обретать черты чрезмерности, а лидерство уже в 1960-е гг. вырвал у своего предшественника постмодернизм — фактически, в тот момент, когда «современное движение» должно было праздновать победу³. Можно ли сказать, что модернизм достиг своих пределов? И да, и нет. Принцип «перманентной революции» всегда был в нем одним из руководящих, но проблема устаревания идеалов стала очевидной. Модернизм был обречен, так как для самовоспроизводства ему следовало преодолеть самого себя и собственный корневой концепт — модернность. Теперь словарь исторической архитектуры был возвращен в арсенал зодчих, но это вовсе не привело к водворению традиционного искусства. Возникло критическое и ироническое высказывание. Жест, но уже не модернистский, а постмодернистский. Не случайно, описывая дом Ванны Венгури — постмодернистскую классику, — Степанов вновь ассоциирует его с макетом, а не настоящим обиталищем [22, с. 323]. Изменилась, а точнее, была переосмыслена лишь целевая аудитория высказывания: постмодернистский message был рассчитан не на массового потребителя, а на знатока, и только затем на профана (теория «двойного кодирования» Чарльза Дженкса).

В 1977 г. вышла книга американского критика Рэя Смита «Сверхманьеризм. Новые подходы к постмодернистской архитектуре» [38], где автор отдельно останавливается на вынесенной в состав заглавия труда приставке «сверх» (super). Термином *supermannerism* он отмечает не только маньеристичность⁴ современных ему построек, но и такие свойства как «гигантизм, удвоенность пространственного масштаба», подчеркивает «поп-возрожденческие» (pop revival) аспекты [38, р. 221]. Смит цитирует авторов «Словаря современного американского пользователя» («A Dictionary of Contemporary American Usage») Бергена и Корнелию Эванс, заметивших то положительное значение, которое приобрело слово «супер» в Америке во второй половине 1950-х гг.: «Все, что выходит за рамки обыкновенного, что чрезмерно, очевидно восхищает. У нас есть супермаркеты, суперхайвэй и супер-сервисные станции, и в разговорной речи и среди колледжных юмористов, сам по себе префикс, даже не будучи поставлен в качестве перед каким-то словом, служит высшей похвалой. Так было не всегда. В прежние времена люди не любили чрезмерное. Во многих старых словах («высокомерный» / *supercilious*/, «второстепенный» / *supererogate*/, «устаревший» / *superannuated*/)

префикс предполагает нечто неприятное и нежелательное» [38, р. 221]. Однако Смит, как подлинному постмодернисту, нравится подобная неоднозначность, он добавляет в этот негативный ряд слово «поверхностный» (*superficial*), и делает вывод, что приставка «супер» может служить означать как положительную, так и отрицательную трактовку Суперманизма. Здесь, с точки зрения критика, и находится внутренняя двойственность самих маниеризма и поп-культуры. На обложке книги Смит нарочно ставит перенос в слове *superman-nerism* так, чтобы возникла отсылка к «супергерою всех комиксов». «Для поколений, выросших на книжках с комиксами, идеи пространства, полета, научной фантастики, супермена, шазама⁵ были данностью современной мифологии. Их апокалиптические фантазии были некогда детскими мечтами, но дети выросли и увидели их воплотившимися — в анархическом, неясном, турбулентном и извращенном мире» [38, р. 222].

Критик подробно останавливается на понятии сверхмасштаба. Для объяснения феномена он приводит цитаты из Филипа Джонсона: «Наша архитектура будет немасштабна, потому что наши проблемы вышли из всяких рамок» [38, р. 229], и с другой стороны, Вентури и Брауна: «Главная причина огромного масштаба состоит в его противостоянии сложности» [38, р. 233]. Префикс звучит и в другом английском слове *superimposion* — «наложение». Это тоже один из принципов суперманизма. Отсюда возникает и такой «сверх-компонент» стиля как суперграфика. Термин, кстати, перешел и в советскую архитектурную теорию и практику, но здесь во многом лишился своей остроты, будучи уложен в прокрустово ложе соцреализма. Действительно, в материале, рассматриваемом Смитом, суперграфические приемы позволяют не просто наложить большое изображение на стену, но усложнить, даже взломать геометрический строй сооружения, создав как бы альтернативную, параллельно существующую структуру — своего рода фиктивное пространство. Примером, приведенным Смитом, служит квартира Хью и Тицианы Харди, созданная в Нью-Йорке в 1966 г., которую «пронизывает воображаемая геометрия плоскостей и тел» [38, р. 277]. Суперграфика может быть и изобразительна, почти приближаясь к гиперреализму и работая со сверхмасштабом, как это сделано в работе группы *Humble Oil* «Тигр в твоей цистерне» в Нью-Джерси (1967).

Супермену — как новому герою массовой культуры — уделил, вслед за архитектурным критиком, внимание литератор и ученый постмодернизма Умберто Эко. В книге «*Superman для масс*» он проследивает происхождение бульварного романа, напрямую связывая его с индустриализацией XIX столетия [27, с. 125], а предтечей Заратустры (опираясь на Антонио Грамши) называет графа Монте-Кристо. Но в отличие от героя Ницше, персонажи, находящиеся в круге внимания Эко, прото-супермены — всегда детерминированы запросом рынка, а значит компромиссны и «включающи». «В кузнице популярной литературы <...> все имеет право на существование, и ничто не появляется просто так» [27, с. 135]. По словам критика (опять же, он апеллирует к Грамши) одна из основных задач супермена — дать возможность читателю «помечтать с открытыми глазами» [27, с. 11].

Герой комиксов о супермене и многочисленные кинофильмы о сверхгероях, чье количество и разнообразие растет в геометрической прогрессии после войны, вполне соответствовало создававшейся с 1960-х гг. архитектуре, значительная часть коей становится «бумажной» — то есть не претендующей на реализацию. Если гиперкультура, описанная у Степанова, это идеальная модель пребывания для идеального человека будущего («зрителя» и «посетителя», но не «обитателя»), то работы «бумажных зодчих», таких как британцы группы *Archigram* или итальянцы *Archizoom* и *Superstudio* (*sic!*) предлагают погрузиться в техноутопию, где архитектура то обладает признаками механизма, становясь из недвижности «движимостью» («Шагающий город» Рона Херрона, 1966), то стремится к

беспредельности, ограничиваясь малым — всей земной поверхностью («Безостановочный город» Андреа Бранци, 1969). Проекты носили критический характер: итальянские зодчие создавали сатиру на «архитектуру сверхпотребления» (*architettura del superconsumo*) [35, р. 8]. Впрочем, достижения советских космонавтов на какое-то время убедили мир в действительной возможности центробежной экспансии человечества по Федорову. Отличить реализуемое и нереализуемое на самом деле стало сложнее в обеих частях биполярного мира.

После того, как двучастная геополитическая структура исчезла, и зеленый свет получил единый глобалистский проект, достаточно быстро стало понятно, что и он не может развиваться до беспредельности. Этому ощущению посвятил свой известный труд 1992 г. антрополог Марк Оже, который на русском языке звучит как «Не-места. Введение в антропологию гипермодерна» (по-французски: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*), и где он охарактеризовал новое состояние мира через свойство избыточности [19, с. 36]. Это свойство и приводит к состоянию сверхсовременности, производя то, что Оже назвал «не-местами» (своего рода инфраструктура ускоренности). «Нам надо научиться заново осмысливать пространство», — комментирует Оже [19, с. 42]. Пространство эпохи гипермодерна лишено смысла, либо имеет неясный смысл. То, что влиятельный труд создан именно антропологом, говорит о существенном аспекте проблематизации пространства и времени именно применительно к человеку. В состоянии гипермодерна модернизм (или, если хотите, постмодернизм) порывает с гуманистической и органической традицией, еще актуальной в XX в.

Можно ли здесь говорить об архитектуре или, если да, то какая архитектура соответствует такому состоянию дел? Ответ попытался дать голландский архитектурный критик Ханс Ибелинг, описавший свое видение актуального зодчества в книге «Супермодернизм. Архитектура в эпоху глобализации» [34]. Супермодернизм берет инициативу сразу после того, как деконструктивизм и его главный идеолог Деррида ее теряют, что, как замечает Ибелинг, происходит в конце 1990-х. Деконструктивизму и, до того популярному, структурализму свойственно интересное нас стремление к чрезмерности, но гипермодерн требует нового подхода: оба упомянутых направления, да и историзирующий постмодернизм, слишком сложны и слишком рефлексивны (ср. упомянутую концепцию «двойного кодирования» у Дженкса), чтобы работать с массовой культурой и обеспечивать создание «не-мест». Супермодернизм, о котором пишет Ибелинг, больше подходит для решения подобных задач. Критик выделяет такие его свойства как «нейтральность, неопределенность, неясность, неограниченность (*boundless*)» [34, р. 62]. Не-места Оже — аэропорты, отели, супермаркеты, автостоянки — опора для рассуждений Ибелинга, и всем им свойственна, как он пишет, «неэкспрессивность» [34, р. 66].

Соотечественник критика архитектор Рем Колхас видится последнему одним из основных лидеров и идеологов направления. Характерна цитата из труда руководимого Колхасом *think tank* АМО «S, M, L, XL» об аэропортах, как о местах, где «концентрируются и гипер-глобальное, в том смысле, что здесь вы можете достать любые продукты, недоступные даже в городе, и гипер-локальные, в том смысле, что вы можете получить товары, которых более нигде не найдете» [34, р. 80]. Очевидно, что углубляясь в осмысление и аналитику характера подобных не-мест и капиталистического девелопмента в целом, вы не можете уделить достаточного внимания проблеме формы сооружения. В супермодернизме последняя маргинализируется и даже отрицается. Так, для Колхаса, зачарованного темой масштаба и громадности, сам жанр небоскреба или гигантского сооружения оказывается как бы «по ту сторону добра и зла». «Провокационную суть Гигантизма лучше всего раскрывает поведение альпинистов, которые стремятся покорить Эверест просто «потому, что он есть». Гигантизм

— это архитектура в точке ее завершения», — пишет Колхас [10, с. 5].

Рем Колхас — несомненно поверхностный (superficial) сверхархитектор, персонаж гипермодерна, которому необходимо утвердить свою позицию супергероя, отбросив всякие моральные аспекты профессии в стремлении соответствовать положению, когда «суперкапитализм заменил собой демократический капитализм» [37, р. 7]. Потому он, предупреждая возможную критику, сам становится в позицию «суперкритика», то есть критика критики (иначе сказать, «над-критика»)⁶. Еще раз мы встречаем здесь свойство этико-эстетической платформы чрезмерности — претензию на тотальность⁷. В то же время естественно, что за супергероем следует и его «суперкоманда»: Колхас — лидер национальной архитектурной школы Голландии конца XX — начала XXI в., но в условиях глобализма национальная школа строго говоря невозможна. Поэтому критик Барт Лотса описывает феномен — через термин Super Dutch [36].

Век XXI: гиперобъекты в гипер-хаосе

Впрочем, проект глобализма, запущенный в 1990-х гг., уже через 20 лет оказался в кризисе, что вполне соответствует самой природе движущего сегодня мир капитализма — с его стремлением «перманентно революционизировать» мир. Тем не менее, тема чрезмерности не сошла с культуроведческой и критической повестки и вновь прозвучала уже в трудах философов направления «спекулятивного реализма», а именно у Тимоти Мортон, сформулировавшего понятие гиперобъекта [16]. К гиперобъектам могут относиться как вполне абстрактные понятия, так и конкретные вещи, такие как климат, ядерное оружие или пластиковые стаканчики. То есть по сути все, что угодно, в том числе идеи. «Под объектом я подразумеваю сущность любого типа; так что идея — это тоже объект. Смысл идеи немного похож на призрак, он одновременно существует и не существует», — поясняет Мортон в интервью Knife media [29]. Эффект гиперобъекта состоит в том, чтобы разорвать тотальность мира, продемонстрировать, что мы живем уже «после конца света». Именно явление гиперобъектов и привело, по Мортону, к такому положению, но в то же время, они суть «эпистемологическое понятие, указывающее на то, каким образом мы получаем доступ к вещам» [29], то есть не сами вещи и даже не «вещи-в-себе». С другой стороны, гиперобъекты охарактеризованы как принципиально необозримые, вязкие, нелокальные. Не напоминает ли эта характеристика супермодернистские сооружения по Ибелингу? Впрочем, в отличие от Ибелинга, Мортон не стремится логически увязать свои мысли, дабы создать у читателя цельную картину. Чем бы ни был гиперобъект (в Средневековье подобные сущности, возможно, отнесли бы к демоническому началу), Мортон предлагает воспринимать его эстетически и принять его неизбежность. Нужно расслабиться и «быть экологичным» (то есть пассивным). Итак, у Мортон характеристика «сверх» переходит от человека к Другому, что предполагает какой-то антицивилизационный проект? Нет, так только кажется: сверхчеловек — в принципе не совсем человек.

Уже Ибелинг отмечал, что супермодернизм нейтрален, то есть ему несвойственна чрезмерность. Однако, лучше понять его мысль можно, учитывая то, что он опирается на исследование Смита о сверхманьеризме: супермодернизм Ибелинга именно маньеристичен по отношению к самому модернизму. В то же время, становится очевидным то, что авангардная энергия модернизма, его тяга к избыточному иссякает. В этом плане весьма симптоматична книга дизайнеров Наото Фукасава и Джаспера Моррисона «Сверх Нормальное: сенсации обыкновенного» [33], где авторы восхищаются работами безымянных производителей самых обыденных предметов мебели. Теперь, пользуясь концептуалистской (дюшановской) методологией произ-

вольного переноса смыслов, мы можем назначить любое свойство любому предмету. Нормально — супер.

Если критерий нормальности и сама мера теперь максимально (сверх-) относительна, то каким же образом можно вообще договориться, дабы цивилизацию не постиг тот же крах, который описан в библейском сюжете о Вавилонском смешении языков? Очень просто: суждение о норме или сверхнорме нужно делегировать Другому.

В подобном постгуманистическом ключе выступает целый ряд современных философов, в том числе и друзья Бруно Латур и Джеймс Лавлок. Недавно изданная в России книга последнего «Новацен: Грядущая эпоха сверхразума» [12] — лишь один из множества опусов, посвященных грядущему мировому правлению Искусственного интеллекта, который на Западе чаще зовут Сверхинтеллектом (Superintelligence)⁸. Пафос «Новацена» в том, что именно он придет на смену антропоцену — эпохе доминирования человеческих организмов в природе. Постгуманисты говорят о том, что уже вскоре человека заменит киборг — техниобиологическое антропоморфное существо: «...живые киборги выйдут из чрева антропоцена» [12, с. 100]. Коллега Лавлока Бруно Латур делает ставку на не-человеческих сущностей, которые уже сегодня должны участвовать в политическом управлении миром через своих агентов-актеров. По мнению Латура «...паук, жаба, клещ, вздох кита — возможно именно это не позволяет нам быть в полной мере людьми» [13, с. 177]. В новом же коллективе людей и не-людей, формирующих некий парламент, удастся, по мнению французского мыслителя, достичь при помощи «коллективного экспериментирования» определенного компромисса. «Мы возвращаемся домой, чтобы разделить общее жилище, нисколько не претендуя на то, что сильно отличается от других» [13, с. 245]. Иными словами, пост-человек Латура приравнивается в политических правах упомянутым насекомым и рептилиям⁹.

Сверхинтеллекту будет несложно управлять таким homo sapiens. Обратим внимание, что в отличие от Хайдеггера, у Латура нет жизнестроительной идеи: он не пишет о необходимости «строить и мыслить», а только о вселении в мир, как своего рода первобытную пещеру. При этом само понятие природы упраздняется латуровской политической экологией [13, с. 35]. Букашка, окруженная гиперобъектами, не способна к целостному мировосприятию. Более того, в отличие от настоящей букашки, она не сможет отличить уже не только свое от не своего, но и живое от неживого. Философ-спекреалист Армен Аванесян в «Метафизике сегодня» неслучайно обращается к фигуре вампира. Это парадигматический герой из разряда суперменов и челоуков-пауков — существо, обладающее «сверхчеловеческой и бесчеловеческой логикой». Аванесян близка кантовское понятие «несмертного» (находящегося между живым и мертвым) с идеей вампиризма. Однако что это, если не воля к сколь возможно долгому продлению существования здесь и сейчас, а значит, речь идет лишь о том, чтобы «остановить мгновение», застыть наподобие статуи. Аванесян почти признает это, утверждая необходимость «мыслить величайшую эпоху — мир без человека» [1, с. 42]. Жизнь понимается в такой системе как «случайно развивающееся программное обеспечение»¹⁰.

Что же до архитектуры «в эпоху сверхразума», то она понятным образом также обретает «нечеловеческие» и сверхразумные черты, а потому не может транслировать послание, считываемое человеком. Вероятнее всего, такая архитектура будущего станет восприниматься непосредственно той частью киборга, которая и не является человеческой: например, технические элементы нового тела будут общаться с такими же элементами «умного дома», по технологии интернета вещей и помимо человеческой воли. Тот же Аванесян говорит о «ксеноархитектуре», понимая под этим термином нечто более широкое, чем просто ультрасовременные здания и сооружения: речь идет о новом порядке мира, развивающемся инверсно — из будущего в прошлое [31]. Эта концепция спекулятивна и гиперверова-

тельна (hyperstitional) (понятие, произведенное из суеверия /superstition/, введено группировкой Cybernetic Culture Research Unit и разработано известным трансгуманистом Ником Лэндом [9]).

Мишель Уэльбек в своем раннем эссе «Мир как супермаркет и насмешка» (1993 г.) писал: «Логика супермаркета предусматривает распыление желаний; человек супермаркета органически не может быть человеком единой воли, единого желания» [24, с. 74]. Аванесян и спекреалисты предлагают способ собрать множество в единство — при помощи сверхинтеллекта, контроль за коим, человек, увы, утерчет.

Дополняет нашу сверх-картину философ — спекулятивный реалист — Квентин Мейясу, пишущий о гипер-Хаосе, как об Абсолюте (взамен Бога). Это «крайняя форма хаоса», которая «гарантирует только возможное разрушение любого порядка» [15, с. 91]. В словаре некоторых современных архитектурных критиков есть даже такое понятие, как стиль «хаотизм» [20], но оно, конечно, не имеет отношения к спекреализму, хотя и симптоматично.

Направление в современной архитектуре, наиболее очевидно соответствующее постгуманистическим постулатам — это параметризм, активно продвигаемый в качестве единственно верного «стиля» партнером покойной Захи Хадид Патриком Шумахером. Поспевают за параметризмом и эксперименты нейронных сетей: характерно, что обложку книги Аванесяна «Метафизика...» синтезировала как раз такая система «на основе биологических механизмов восприятия». Чьего восприятия? Очевидно, что человека. Значит, в неоницшеанском дискурсе о пост- или сверхчеловеке (как замечает Юлия Синеокая, эти понятия у трансгуманистов взаимозаменяемы [21]), человек не может быть отменен, а только трансформирован («маньериризован») путем увеличения или уменьшения, доведения до предела и так имеющихся у него свойств.

Заключение

Бегло описав взрывное развитие архитектурного, культурологического и философского вокабуляров в XX – XXI вв. в аспекте описания всего «превышающего меру», вернемся к феномену гиперскульптуры, описанному у А. В. Степанова. Так как никому не удалось еще опровергнуть тот факт, что человек является мерой всех вещей, попросту потому, что иного модуля измерения нам не дано, можно увидеть, что гигантская скульптура — ничто иное, как способ показать *относительную* ничтожность человека. С подобной интенцией строились, несомненно, архитектурно-скульптурные комплексы древнего Египта или Дворец Советов Б. М. Иофана. В трактовке Степанова гиперскульптура может и не достигать физически огромных размеров, но все же скульптура в виде здания — это очень большая форма, в сравнении с той, которую мы традиционно видим в качестве осмысленной и масштабной части здания в античном зодчестве (например, кариатиды). Скульптура, в отличие от архитектуры как таковой, антропоморфна или же подобна другой органической / природной сущности, а значит представляет собой и вправду Другое по отношению к человеку (аванесяновской «ксно-»). Скульптура изображает нечто, обладающее своей логикой развития / жизни, недоступной человеку в полной мере (гиперобъект). Если скульптура захватывает и формирует поле жизнедеятельности людей, то очевидно, она диктует некие условия, чьи основания им неясны. Именно поэтому при описании модернистских гиперскульптур у Степанова создавалось ощущение их «модельности», несоответствия критерию обитаемости. Модель есть прототип для будущего, непригодный для использования сейчас. Скульптура, хотя она часто ассоциируется с темой памяти (гётевское удержание прошлого¹), в этом смысле может пониматься как изображение будущей архитектуры. Скульптура миметична, проектна, архитектура же вопло-

тельна и реальна². Единственный способ заставить жить человека в скульптуре — это убедить его в необходимости чисто эстетического, то есть внешнего и визуального восприятия реальности. С помощью этого способа нам предлагается примириться и с принципиальной «необитаемостью» мегаполиса.

В таком случае, понятие гиперскульптуры может быть применено уже не только для отдельных модернистских и постмодернистских сооружений, но и для целых урбанистических образований: от «Хабитата 67»³ Моше Сафди до современных жилых комплексов.

В своем «Письме из карантина», присланном в редакцию журнала «Проект Балтия» в апреле 2020 г., кипрский архитектор Сократис Стратис обратился к фильму дизайнеров Рэя и Чарлза Имзов «Степени десяти», снятому по книге Кеса Буке «Космический взгляд. Вселенная в 40 скачках». «Я заперт в собственном доме, — писал Стратис, — дабы отсрочить встречу с недавно созданным микроорганизмом, новой версией коронавируса <...> Вирус умело воспользовался инфраструктурой мобильности, созданной людьми планеты Земля и позволяющей вертеться неолиберализму <...> Мы стали свидетелями смешения вируса с человечеством...» [23, с. 162]. Критика состоит в том, что фильм Имзов и книга Буке описывают реальность, постоянно перескакивая из одного масштаба в другой, в то время как в действительности, как утверждает Стратис, этих скачков нет, но все взаимопереплетено и не похоже на матрёшку, в которой одна фигура абсолютно отделена от другой. Поэтому он предлагает Имзам, которым обращено послание, задуматься о «степенях переплетения». Добавим от себя, что ориентация на сверхбольшое и сверхмалое в качестве исходных масштабов для дизайнера естественным образом ведет к «проскакиванию» *нормального* — человеческого — уровня.

Гиперскульптура в современной культуре представляет собой лишь один из вариантов преодоления нормы, критерии которой во многом уже утеряны. Сама же эта культура есть своего рода вариант всёчества, в котором сильный жест практически стал невозможен. Современной Культуре, развивающейся в рамках суперкапитализма, необходима «инклюзивная», включающая всё новое (и старое) парадигма. Именно этим объясняется сегодняшнее возвращение эклектики в архитектуру, или ее суперэклектичное состояние [30]. В сверхэклектике сама категория чрезмерности является служебной, она необходима для комплектации эстетической системы «тотального архива». Парадокс состоит в том, что чрезмерность здесь оказывается ограниченной. Ее пределы положены инфраструктурой системы. Метафорически такое положение предвосхищено в работе Рема Колхаса и Маделон Врисендорп «Город плененного земного шара» (1972). Здесь трассы, разделяющие постаменты с объектами — то же, что скачки степеней, о которых пишет Стратис. Кажется, что система упорядочена, но на самом деле, ее главной проблемой является «пленный» земной шар — это звено нарушает единство сверхнормальности, и хотя кажется, что оно схвачено и повержено, тем не менее, самим своим существованием, разрушает построенный «порядок». Если же мы прочитаем эту работу Колхаса, используя оптику масштабного скачка, то окажется, что человеческий мир — этот как раз земной шар, а вся развернутая вокруг и «пленившая» его «гиперскульптура» мегаполиса, напоминающего Нью-Йорк, есть чисто ментальное построение: спекуляция, не имеющая отношения к реальности. Однако предложенное нельзя назвать и визуализацией универсалий горнего мира, здесь дана именно утопическая фантазия — пространство *нигде*. Что это, если не проект «исторической самотрансценденции человека над собой»⁴? Как понимать «самотрансценденцию»? Возможно, речь идет о таком мыслительном процессе, который связан с построением эстетизированной (виртуальной, а значит, потенциально возможной) модели Вселенной с тем, чтобы попытаться хотя бы в воображении переселиться в этот мир. Мир гиперскульптур.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Сопоставление философских наследий Федорова и Ницше, конечно, уже проводилось. К примеру, в работе Ю. В. Синеокой [21].
- ² См.: Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса [14, с. 233].
- ³ Потому сожалением проникнут зачин классической книги Зигфрида Гидиона о модернизме, где автор сетует на распространение так называемой *playboy architecture* (то есть китча) [5, с. 8].
- ⁴ Под маньеризмом критик понимает «системную манипуляцию установленными принципами» [38, р. xxiii].
- ⁵ *Shazam* — волшебное слово (означает имя волшебника), произносимое мальчиком-героем комикса для того, чтобы стать супергероем Капитаном Марвелом. Персонаж создан в 1939 г. художником Чарльзом Кларенсом Бекон и писателем Биллом Паркером для журнала *Whiz Comics* № 2 (февраль 1940).
- ⁶ Строго говоря, «Суперкритикой» названа книга, вышедшая по итогам дискуссии Питера Айзенмана и Рема Колхаса, в ходе которой «крупные теоретики современной архитектуры» Джеффри Кипнис и Роберт Сомол «продемонстрировали мастерское владение интерпретативной архитектурной критикой», что по задумке Бретта Стила, модератора беседы и редактора серии «Слова архитектуры» соответствовало идее «Суперкритики» («критики критики»). Впрочем, в начале самого разговора он признается, что придумал такое название «чтобы привлечь внимание публики» [2, с. 15].
- ⁷ См. об этом: [32].
- ⁸ «Интеллект, превосходящий лучших представителей человеческого разума практически в любой области, включая научное творчество, *здравый смысл* (курсив мой. — В. Ф.) и социальные навыки» [4, с. 313].
- ⁹ Надо заметить, что описываемые теории, в особенности латуровская «акторно-сетевая» оказывают сегодня мощное влияние на урбанистику: новую дисциплину, посвященную не просто пониманию, но и управлению городами.
- ¹⁰ Определение Грегори Хайтин. Цит. по: [1, с. 38].
- ¹¹ Ср. библейские и античные сюжеты об окаменевшем человеке (Орфей, лотова жена и др.), часто «удержанном прошлым» и оттого гибнущем, но становящимся статуей — грозным напоминанием другим людям. В этом сюжете прошлое таит опасность для будущего.
- ¹² Нужно помнить, что в средневековом философском споре реалистов с номиналистами первые выступали за реальное существование универсалий, в то время как последние полагали их чистой абстракцией. Слово «реализм» происходит от латинского *res* «вещь». Если у реалистов «реальными» были и материальные вещи, и универсалии, то номиналисты разрывали единство реальности, отрицая одну составляющую. Потому истоки спекулятивного реализма, погруженного в солептическую метавселенную «очуждения» (Аванесян) могут быть увидены в номинализме. Разве что сверхинтеллекту под силу описать бесконечное число не связанных между собой реальностей-спекуляций, производимых мировым гиперхаосом (Мейясу).
- ¹³ «Хабитат» буквально значит жилье, однако Степанов определяет объект как «трехмерный орнамент» [22, с. 405], то есть своего рода барельеф, положенный лицом вверх.
- ¹⁴ Определение ницшеанского сверхчеловека у Джорджа Клайна. Цит. по: [21, с. 298].

Список литературы:

1. Аванесян А. Метафизика сегодня. М.: V-A-C press, 2019. 108 с.
2. Айзенман П., Колхас Р. Суперкритика. М.: Стрелка пресс, 2017. 218 с.
3. Аронов В. Эстетический взгляды Готфрида Земпера // Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 10–45.
4. Бостром Н. Сколько осталось до суперинтеллекта? // Информационное общество : сб. М.: АСТ, 2004. С. 313–340.
5. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984. 456 с.
6. Горячева Т. «Единоликий образ совершенства». Казимир Малевич о совершенном человеке // Совершенный человек. Теология и философия образа / Сост. и отв. ред. Ш. М. Шукуров. М.: Валент, 1997. С. 368–405.
7. Дёготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
8. Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
9. Карстенс Д., Ланд Н. Введение в гиперверие // Логос. 2019. Т. 29. № 5. С. 255–264.
10. Колхас Р. Гигантизм или проблема большого. Город-генерик. Мусорное пространство. М.: Стрелка-пресс, 2015. 84 с.
11. Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И. А. Азизян. М.: Дом-книга, 2006. С. 148–188.
12. Лавлок Дж. Новацен: грядущая эпоха сверхразума. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. 160 с.
13. Латур Б. Политики природы. Как привить наукам демократию. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 336 с.
14. Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2003. 576 с.
15. Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург – М.: Кабинетный ученый, 2015. 196 с.
16. Мортон Т. Гиперобъекты. Философия и экология после конца мира. М.: Hyle Press, 2019. 284 с.
17. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 224 с.
18. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб.: Азбука, Азбука-аттикус, 2019. 416 с.
19. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.
20. Ратников Д. На смену стаканизму в Петербург пришел новый «стиль» — хаотизм // Канонер. 16/08/2013. URL: <http://kanoner.com/2013/08/16/129756/> (дата обращения: 25.09.2022).
21. Синеокая Ю. В. Проект Нового человека в российском ницшеанстве // Ницше сегодня. Сборник статей. М.: Издательский дом ЯСК, 2019. С. 261–302.
22. Степанов А. Очерки поэтики и риторики архитектуры. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 704 с.
23. Стратис С. Степени переплетения // Проект Балтия. 2020. № 35. С. 162–163.
24. Уэльбек М. Мир как супермаркет. М.: Ад Маргинем, 2003. 158 с.
25. Хайдеггер М. Строить-обитать-мыслить // Проект International. 2010. № 20. С. 176–189.

26. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Проблемы формообразования. Мастера и течения. Кн. 1. М.: Стройиздат, 1996. 712 с.
27. Эко У. Суперман для масс. М.: Слово, 2018. 248 с.
28. Федоров Н. Ф. Философия общего дела: статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова. Том I. (Репринтное воспроизведение: Федоров Н. Ф. Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова, изданные под редакцией В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона. Т. I. Верный, 1906) М.: Книга по требованию, 2014. 755 с.
29. Фиолетовое С. «Внутри ужаса можно найти радость». Интернет журнал «Нож», 19 марта 2020. URL: <https://knife.media/timothy-morton/> (дата обращения: 12.09.2022).
30. Фролов В. Пределы суперэклетики // Проект Балтия. 2019. № 34. С. 40-45.
31. Avanesian A. Xenoarchitecture (draft). URL: www.academia.edu/34512471/avanesian_miessen_-_xenoarchitecture.pdf (дата обращения: 18.09.2022).
32. Foster H. Design and Crime (and other diatribes). London-New York: Verso, 2003. 176 p.
33. Fukasawa N., Morrison J. Super Normal: Sensations of the Ordinary. Zurich: Lars Muller Publishers, 2007. 128 p.
34. Ibelings H. Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization. Rotterdam: NAI publishers, 1998. 144 p.
35. Lampugnani V. M. A Radical Normal. Proposition for the Architecture of the City. Berlin: Dom publishers, 2021. 200 p.
36. Lootsma B. Super Dutch. New Architecture of the Netherlands. New York: Princeton Architectural press, 2000. 264 p.
37. Reich R. B. Supercapitalism. New York: Vintage books, 2008. 276 p.
38. Smith R. C. Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture. New York: E. P. Dutton, 1977. 354 p.

References

- Aronov, V. (1970) 'Aesthetic Views of Gottfried Semper', in Zemper, G. *Prakticheskaja estetika [Practical Aesthetics]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 10–45. (in Russian)
- Augé, M. (2017) *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiiu gipermoderna [Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian)
- Avanesian, A. (2019) *Metafizika segodnia [Metaphysics Today]*. Moscow: V-A-C Press Publ. (in Russian)
- Avanesian, A. *Xenoarchitecture (draft)*. Available at: www.academia.edu/34512471/avanesian_miessen_-_xenoarchitecture.pdf (accessed: 17 October 2022).
- Bostrom, N. (2004) 'How Long before Superintelligence?', in *Informatsionnoe obshchestvo [Information Society]*. Moscow: AST Publ., pp. 313–340. (in Russian)
- Carstens, D., Land, N. (2019) 'Introduction to Hyperstition', *Logos*, 29(5), pp. 255–264. (in Russian)
- Degot', E. (2000) *Russkoe iskusstvo 20 veka [Russian Art in the 20th Century]*. Moscow: Trilistnik Publ. (in Russian)
- Eco, U. (2018) *Superman dlia mass [The Myth of Superman]*. Moscow: Slovo Publ. (in Russian)
- Eisenmann, P., Koolhaas, R. (2017) *Superkritika [Supercritical]*. Moscow: Strelka press Publ. (in Russian)
- Fedorov, N. F. (2014) *Filosofii obshhego dela: stat'i, mysl'i i pis'ma Nikolai Fedorovicha Fedorova [Philosophy of the Common Cause: Articles, Thoughts and Letters of Nikolai Fedorovich Fedorov]*. Vol. 1. Moscow: Kniga po trebovaniu Publ. (in Russian)
- Fioletovoe, S. (2020) Within Horror, Joy Can be Found [Online]. *Nozh [Knife]*. Available at: <https://knife.media/timothy-morton/> (accessed: 17 October 2022). (in Russian)
- Foster, H. (2003) *Design and Crime (and Other Diatribes)*. London; New York: Verso.
- Frolov, V. (2019) 'The Limits of Superelecticism', *Project Baltia*, 34, pp. 40–45.
- Fukasawa, N., Morrison, J. (2007) *Super Normal: Sensations of the Ordinary*. Zurich: Lars Muller Publ.
- Giedion, Z. (1984) *Prostranstvo, vremia, arhitektura [Space, Time, and Architecture]*. Moscow: Stroiizdat Publ. (in Russian)
- Heidegger, M. (2010) 'Build-dwell-think', *Project International*, 20, pp. 176–189. (in Russian)
- Houellebecq, M. (2003) *Mir kak supermarket [The World as a Supermarket]*. Moscow: Ad Marginem Publ. (in Russian)
- Ibelings, H. (1998) *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI Publ.
- Khan-Magomedov, S. O. (1996) *Arhitektura sovetskogo avangarda. Problemy formoobrazovaniia. Mastera i techeniia. Kn. 1 [The Architecture of the Soviet Avant-Garde. Problems of Shaping. Masters and Currents. Book 1]*. Moscow: Stroiizdat Publ. (in Russian)
- Koolhaas, R. (2015) *Gigantizm ili problema bol'shogo. Gorod-generik. Musornoe prostranstvo [Gigantism or the Problem of the Big. Generic City]*. Moscow: Strelka-press Publ. (in Russian)
- Kosenkova, K. G. (2006) 'Architectural Utopias of German Expressionism', in Azizian, I. (ed.) *Voprosy teorii arhitektury. Arhitekturno-teoreticheskaja mysl' Novogo i Noveishego vremeni [Issues of the Theory of Architecture. Architectural and Theoretical Thought of New and Modern Times]*. Moscow: Dom-kniga Publ., pp. 148–188. (in Russian)
- Lampugnani, V. M. (2021) *A Radical Normal. Proposition for the Architecture of the City*. Berlin: Dom.
- Latour, B. (2018) *Politiki prirody. Kak privit' naukam demokratiu [Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)
- Lootsma, B. (2000) *Super Dutch. New Architecture of the Netherlands*. New York: Princeton Architectural press.
- Lovelock, J. (2022) *Novatsen: griadushhaia epokha sverhrazuma [Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence]*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ. (in Russian)
- Malevich, K. (2003) *Chernyi kvadrat [Black Square]*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (in Russian)
- Meillassoux, Q. (2015) *Posle konechnosti. Esse o neobhodimosti kontingentnosti [After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency]*. Ekaterinburg; Moscow: Kabinetnyi uchenyi Publ. (in Russian)
- Morton, T. (2019) *Giperob'ekty. Filosofija i ekologija posle kontsa mira [Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World]*. Moscow: Hyle Press Publ. (in Russian)
- Nietzsche, F. (2019) *Tak govoril Zarathustra [Thus Spoke Zarathustra]*. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-attikus Publ. (In Russian)
- Nietzsche, F. (2021) *Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music]*. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. Publ. (In Russian)
- Ratnikov, D. (2013) In Place of Glassism, a New "Style" Came to St. Petersburg – Chaos [Online]. *Kanoner*. Available at: <http://kanoner.com/2013/08/16/129756/> (accessed: 17 October 2022). (in Russian)
- Reich, R. B. (2008) *Supercapitalism*. New York: Vintage books.
- Semper, G. (1970) *Prakticheskaja estetika [Practical Aesthetics]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

- Sineokaia, Iu. V. (2019) 'Project of the New Man in Russian Nietzscheism' in *Nitsshe segodnia [Nietzsche Today]*. Moscow: Iask Publ., pp. 261–302. (in Russian)
- Smith, R. C. (1977) *Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture*. New York: E. P. Dutton.
- Stepanov, A. (2021) *Ocherki poetiki i ritoriki arhitektury [Essays on the Poetics and Rhetoric of Architecture]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian)
- Stratis, S. (2020) 'Powers of Entanglement', *Project Baltia*, 35, pp. 162–163.