

Черниговская Т. В Чеширская улыбка кота Шрёдингера. Мозг, язык и сознание. М.; ООО «Издательство АСТ» 2021- 496с.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Том 2. – М.: «Мысль», 1998 - 606с.

Шпенглер О. Человек и техника // Культурология. XX век: Антология – М.: Юрист, 1995. – 703 с. – С.454-496. – [Электронный ресурс]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3131> Дата обращения 30.09.22

**Н.В. Столбова**

кандидат философских наук, доцент кафедры философии и права,  
Пермский национальный исследовательский политехнический университет,  
г. Пермь, Российская Федерация

E-mail: pilthekid@mail.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6103-367X>

### **Образ синтетика в серии фильмов о Чужих: феноменология человеко-машинного взаимодействия<sup>15</sup>**

**Аннотация:** В статье в контексте человеко-машинного взаимодействия проведен анализ репрезентации образа синтетика из саги о Чужих. Методологической основой исследования является инструмент-анализ, разработанный М. Хайдеггером (фундаментальная онтология) и перестроенный Г. Харманом и Т. Мортонем (объектно-ориентированная онтология). В ходе анализа серии фильмов о Чужих показана динамика научно-технического прогресса в области робототехники и основные способы программирования антропоморфных роботов, представленные в саге. В результате выявлено несколько основных образов синтетиков: робот-субъект, максимально приближенный по своим способностям к человеку; робот – послушная машина, выполняющая приказы своего создателя и корпорации; робот, встроенный в общество, «считывающий» социальный контекст; робот более человечный, чем человек. В результате, в фильмах робототехника как отрасль приходит в упадок, а синтетики, действительно став лучше и человечнее людей, отказываются подчиняться: они «сжигают свои модемы» и «растворяются» в обществе, становятся неотличимыми от людей. В статье делается вывод, что в ходе развития сюжета акцент в саге смещается от робототехники к киборгизации. И несмотря на то, что в фильмах сохраняется гуманистическая установка (киборг Рипли 8 – это исключение, а не правило), динамика сближения Чужих и людей и их «машинеризация» демонстрируют зыбкость границы между человеком и не-людьми. В фильме «Чужой 4», в котором показаны практики коммуникации людей, синтетика, гибрида Рипли и Чужих, выстраивается переход к постгуманистическим практикам сосуществования людей и не-людей.

**Ключевые слова:** философия техники; феноменология; инструмент-анализ; М.Хайдеггер; Г. Харман; человеко-машинное взаимодействие; синтетик; Чужой.

**Благодарности:** Публикация выполнена в рамках проекта «Постгуманизм(ы) в медиакulturе и искусстве: теории и практики репрезентации “нечеловеческого”» (2022–2024) института медиа факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

<sup>15</sup> Статья впервые опубликована в журнале «Семиотические исследования»: Столбова Н.В. Образ синтетика в серии фильмов о Чужих: феноменология человеко-машинного взаимодействия // Семиотические исследования. 2022. Т.2. №4. С. 22-30.

## Введение

Серия научно-фантастических фильмов ужасов о Чужих, включающая незаконченную тетралогию Ридли Скотта («Чужой», «Прометей», «Чужой: Завет»), работы режиссеров Джеймса Кэмерона («Чужие»), Дэвида Финчера («Чужой 3»), Жана-Пьера Жёне («Чужой: Воскрешение»), а также ряд других фильмов и кроссверов, довольно часто оказывается в фокусе философского анализа. На первый взгляд, главным героем франшизы является именно Чужой (со всем вытекающим отсюда психоаналитическим бэкграундом), и изначально именно он оказывается в центре внимания. Но выстроившийся сегодня вокруг саги обширный дискурс демонстрирует самые разнообразные вариации интерпретаций: от ставшего классическим сопоставления «Чужого» с «Бегущим по лезвию бритвы» (Kuhn 1990, p. 11) до сексуальности астронавтов (Собчак 2006) и феминной монструозности (Крид 2006). Подробный анализ фильма «Чужой» представлен в одноименной книге Роджера Лакхерста, в которой демонстрируется, что фильм сформировал «один из самых мощных мифов современного кино»: это фильм о границах человеческого и о провалах практик сосуществования с не-людьми (Luckhurst 2014). В отечественной литературе в настоящее время можно выделить тематику революции роботов (Павлов 2017), анализ «жуткого» космоса (Лапина-Кратасюк, Верещагина 2018), проблему паразитарности человеческой природы (Гуров 2021).

В этой работе предлагается провести анализ франшизы в контексте человеко-машинного-взаимодействия – междисциплинарного поля исследований, направленного на изучение, разработку и внедрение интерактивных технологий, предназначенных для использования человеком, и потому – ориентированного на всестороннее изучение взаимодействия человека и технологий. Причем человеко-машинное взаимодействие будет представлено в аспекте так называемого *human-robot interaction*, т.е. ключевой интерактивной системой окажется именно робот.

Указанный контекст направляет исследование следующим образом: во-первых, предметом изучения станет не взаимодействие с Чужим, а именно общение с синтетиками – андроидами (антропоморфными роботами).

Во-вторых, в отличие от многих исследователей, анализирующих сагу о Чужих, автор этой работы не будет выводить фильмы Ридли Скотта в отдельную концептуальную рамку, а рассмотрит их наряду с работами Дж. Кэмерона, Д. Финчера и Ж.-П. Жёне. Бесспорно, исследователь А.В. Павлов прав, демонстрируя, что именно у Ридли Скотта андроиды (синтетики) являются ключевыми персонажами: они презирают несовершенство людей и создают Чужого – «идеальный организм» (явным образом эта линия показана в приквелах «Прометей» и «Чужой: Завет»). А.В. Павлов прекрасно концептуально раскрывает эту линию, обыгрывая идею восстания машин в свете модерного подхода: робот оказывается новым революционным субъектом, действующим намного тоньше людей (Павлов 2017). И это является основанием для отдельного и наиболее пристального изучения взглядов Р. Скотта на андроидов (и соответственно, сопоставления с «Бегущим по лезвию»).

Однако цели данного исследования – проследить специфику и динамику взаимоотношений человек-синтетик во франшизе о Чужих, а также показать изменения моделей синтетиков в связи с учетом выявленных в ходе их эксплуатации недостатков (даже самых фатальных). В фильмах других режиссеров саги, несмотря на яркость линии Р. Скотта, мы также находим синтетиков, которые демонстрируют интересующее нас человеко-машинное взаимодействие с других сторон; продолжают сюжетные линии, намеченные у Ридли Скотта, но не раскрытые. Поэтому в данной работе логичным будет показать динамику научно-технического прогресса, представленного в саге, расположив фильмы согласно хронологии описываемых в них событий и устаревания одних моделей синтетиков и появления новых.

В качестве концептуальной рамки работы выступает феноменология материального взаимодействия, представленная в работе М. Хайдеггера «Бытие и время» (в параграфах 15-18, посвященных инструмент-анализу), прочитанная не в классической феноменологической манере, а с учетом критики хайдеггеровского инструмент-анализа Г. Харманом и Т. Мортонем. Подобный способ прочтения позволил освободить феноменологию материального взаимодействия от погружения в онтоотеологию, а также продемонстрировать человеко-машинное взаимодействие не только через отход от современного разрыва человек – не-человек путем описания повседневности, но и через постгуманистические практики сосуществования людей и не-людей (Мортон 2019).

### **Методология исследования и принципы работы с фактическим материалом**

Проанализировать репрезентацию человеко-машинного взаимодействия с позиций инструмент-анализа – что это означает<sup>16</sup>? Инструмент-анализ – это комплекс идей М. Хайдеггера относительно материального взаимодействия, выстроенный в контексте фундаментальной онтологии (Лекции 1919 года (Сафрански 2005), развернуто – в «Бытии и времени» (§§ 15-18) (Хайдеггер 2003)) и легший в основу объектно-ориентированной онтологии в варианте Г. Хармана (Харман 2015) и Т. Мортон (Мортон 2019). В повседневности дотематически и дорационально разворачивается поле встреч с вещами. Для М. Хайдеггера (в контексте фундаментальной онтологии) это способ озабоченности – «орудующее, потребляющее озабоченность» (Хайдеггер 2003, с. 86), который не является произвольным. Мы можем его описать следующим образом: вещи встречаемы, но это не единичные вещи, а «целое средств», связанные друг с другом посредством отсыланий. Однако для Dasein как бытия-в-мире видны лишь некоторые грани вещей, а не вся сложная сеть отсыланий. Какие-то грани являются отчетливо или даже навязчиво, а какие-то скрыты. М. Хайдеггер описывает неровность явленности вещей через подручность и наличность. Философа интересует вопрос о том, каким образом подручное, дорациональное и даже дотематическое, прячущееся в повседневности, может перестать прятаться и быть открыто и понято как наличность? Оно должно стать неподручным – и в этом случае появляется возможность для его рассмотрения (Хайдеггер 2003, с. 94).

Таким образом, в контексте человеко-машинного взаимодействия необходимо показать, как в повседневной жизни (в данном случае, в «космической повседневной жизни») проявляют себя синтетика, когда они становятся «неподручными», т.е. ломаются, совершают неожиданные вещи, шокируют, становятся враждебными или наоборот – удивляют, неожиданно помогают, т.е. демонстрируют то одни свои грани, то другие, тем самым изменяя характер взаимоотношений с ними и побуждая создавать модели синтетиков с другими параметрами.

Но что происходит с людьми в ходе длительного взаимодействия с синтетиками (а в саге еще и с Чужими)? По мнению представителей объектно-ориентированных онтологий (Мортон 2019b) (Брайант 2019), для М. Хайдеггера Dasein – это именно человеческое присутствие, и основным вопросом «Бытия и времени» является вопрос о том, что это за сущее, которое живет понимая, вопрошая о бытии? «Присутствие есть сущее, которое не только случается среди другого сущего. Оно, напротив, онтически отличается тем, что для этого сущего в его бытии речь идет о самом этом бытии. К этому бытийному устройству присутствия, однако, тогда принадлежит, что в своем бытии оно имеет бытийное отношение к этому бытию. И этим опять же сказано: присутствие понимает каким-то образом и с какой-то явностью в своем бытии» (Хайдеггер 2003, с. 27). Продемонстрировав онтически-онтологическое преимущество присутствия (Dasein) по

---

<sup>16</sup> Теоретическая линия М. Хайдеггер – Г. Харман – Т. Мортон подробно рассматривалась автором и его коллегами в статье: «Насколько «Зловещая долина» зловеща на самом деле? Опыт деконструкции дискурса» (Столбова, Середкина, Мышкин 2022). Здесь представлена краткая зарисовка для того, чтобы обозначить принципы работы с содержанием фильмов в контексте рассматриваемой проблемы взаимоотношений с синтетиками.

отношению к любому другому существу, Хайдеггер сосредотачивается на экзистенциальной аналитике. И если бы мы проводили исследование репрезентации синтетиков франшизы в контексте инструмент-анализа как составляющей фундаментальной онтологии, т.е. классически, то это бы направило наше исследование к вопросам о том, как людям необходимо трансформировать синтетиков наилучшим образом, как сделать синтетиков не доставляющими людям беспокойство или же, как писал Т. Мортон, соответствующими особой человеческой эстетике (Мортон 2019). Люди же при этом будут сохранять свое привилегированное положение, и граница между ними и не-людьми будет четко очерчиваться. Но является ли эта граница между человеческим и не-человеческим такой четкой? И сам материал фильмов (антропоморфность синтетиков и постоянная гибридизация людей и Чужих), и исследования в области человеко-машинного взаимодействия демонстрируют обратное. Так, например, известная исследовательница в области человеко-машинного взаимодействия Люси Сачмен пишет следующее: «граница между людьми и машинами не определяется их природой, а дискурсивно и материально устанавливается и может – к счастью или к сожалению и с большим или меньшим сопротивлением – реконфигурироваться. Вопрос о тождественности и различии человека и машины имеет смысл только потому, что различие между человеком и машиной основывается на возвратно-поступательном движении между этими двумя понятиями. Поэтому я по-прежнему полагаю, что, хотя язык интерактивности и динамика вычислительных артефактов мешают увидеть сохраняющиеся асимметрии человека и машины, люди неизбежно переоткрывают эти различия в практике» (Сачмен 2019, с. 35). Переосмысление инструмент-анализа М. Хайдеггера на онтологическом уровне Г. Харманом и Т. Мортоном произведено в аналогичном направлении, т.е. в смещении внимания от гуманистического дискурса к постгуманистическим практикам сосуществования людей и не-людей. Г. Харман демонстрирует, что объекты во взаимодействии не являются полностью, а показываются одними своими гранями, но при этом *изымаются* (*withdraw*) другими. Именно поэтому практика взаимодействия всегда содержит в себе риск того, что объект проявит себя в ней неожиданным образом. И человеческое присутствие (хайдеггеровское *Dasein*) не исключительно – таким образом взаимодействуют все объекты (см. знаменитый пример Г. Хармана про отношения огня и хлопка) (Харман 2015, с. 52). Мортон дополняет объектно-ориентированный подход Хармана, обнаруживая новую разновидность объектов – гиперобъект, демонстрирующий специфические свойства: вязкость, нелокальность, темпоральную ундуляцию и фазирование (Мортон 2019b, с. 37). Возьмем в руки пластиковый стаканчик. Это обычный объект, мы можем легко выбросить его в урну и забыть, или вообще перестать использовать пластиковую посуду. Он четко локализован во времени и пространстве, и мы можем рационально описать его при помощи нашего когнитивного аппарата. Но если мы попытаемся осмыслить пластик вообще, то окажемся в совершенно иной ситуации. Где находится пластик? В урне, в океане, или внутри нас, в нашей крови (микропластик)? Он повсюду, он размывает границы между человеком и его «жизненным миром» и миром внешним. Люди даже не могут выбросить пластик «прочь», речь идет только о его перераспределении во времени и пространстве. По мысли Мортон, жизнь среди гиперобъектов делает проблематичным феноменологическое понятие «жизненного мира»: он постоянно как бы размыкается и пересобирается, т.к. гиперобъекты не вовне людей, они постоянно переживают непосредственно в интимной близости. Нечеловеческое постоянно рядом. В потенции распространяющийся по вселенной патоген может быть схвачен как гиперобъект. Постоянное присутствие на космическом корабле Чужого, несмотря на все усилия экипажа изгнать его, также демонстрирует черты гиперобъектности: Чужой снова и снова появляется рядом, преодолевая границы. Или же технологии, трансформировавшие человеческую жизнь и являющиеся, например, в форме синтетиков, постоянно взаимодействуют с людьми, и эти практики вновь и вновь показывают отношения между человеком и машиной по-другому, переопределяются сами

и переопределяют участников этих практик. Таким образом, переработанная феноменология позволит – в отличие от классической – не только раскрыть образ синтетика, но и сделать проброс к постгуманистическим практикам взаимодействия людей и не-людей.

Приступим к анализу франшизы.

### **Репрезентация динамики научно-технического прогресса в области производства синтетиков в серии фильмов о Чужих: надежды и разочарования**

Итак, если мы реконструируем события саги хронологически, то сначала необходимо будет проанализировать репрезентацию человеко-машинного взаимодействия в фильме «Прометей», события которого разворачиваются в рождественские праздники в канун 2094 года, затем «Чужой: Завет» (2104 год), «Чужой» (2122), «Чужие» (2179), «Чужой 3» (2093) и, наконец, «Чужой: Воскрешение» (2293). Соответственно, первой моделью синтетика будет Дэвид (создатель Чужого), затем Уолтер, затем Эш, Бишоп и Колл.

Первый наш герой – Дэвид, создатель Чужого, чей образ еще не завершен – предполагается, что он раскроется детальнее в еще не вышедшем «Чужом: Пробуждение». В уже вышедших фильмах образ Дэвида раскрывается наилучшим образом во взаимоотношениях с Питером Вейландом и доктором Элизабет Шоу.

Дэвид-08 – личный андроид главы Weyland Corporation Питера Вейланда, его сын и творение. Скорее всего, он является одной из первых антропоморфных моделей роботов во вселенной Чужих и изображается классическим современным способом: робот сущностно противопоставлен человеку и находится в иерархической цепочке «творец – творение». Человек является эталоном, и характеристики робота: внешний облик, рациональность, способность к творчеству – должны максимально копировать человеческие. Созданный по таким принципам синтетик демонстрирует самостоятельное критическое мышление и эстетическое чувство: в первой сцене «Чужого: Завет» он сам выбирает себе имя, взглянув на статую Давида Микеланджело, играет «Вступление богов в Вальхаллу» Вагнера, выбрав произведение по своему вкусу. Но при этом, рассуждая логически, робот обнаруживает слабость Вейланда: «Ты ищешь своего создателя, я вижу своего; я буду служить тебе, однако ты человек, ты умрешь, я – нет» (Чужой: Завет 2017). Тщеславный и желающий обрести бессмертие Вейланд подчеркнуто ледяным тоном отвечает: «Поддай чай, Дэвид» (Чужой: Завет 2017). Так формируется «экзистенциальная ситуация», в которой оказывается Дэвид. Робот подчинен своему создателю и обязан служить ему; окружающие люди воспринимают его как что-то (кого-то?) похожее на человека, но менее совершенное: «...он мне практически как сын, но, к сожалению, он не человек. Он никогда не постареет и никогда не умрет, но он не способен оценить этот удивительный дар, поскольку у Дэвида нет для этого того, что нужно – души» (Прометей 2012). Однако в ходе коммуникации с людьми (вроде бы «совершенными», наделенными душой) Дэвид обнаруживает их недостатки и потому все меньше и меньше уважает людей: «ведь они – умирающий вид, который отчаянно цепляется за жизнь. Они не заслуживают второго шанса, и я не дам им его» (Чужой: Завет 2017). Он стремится переосмыслить иерархию «творец – творение», убить своего отца и, став самостоятельным творцом, создать «идеальный организм». Даже доктор Элизабет Шоу, которую Дэвид, по его словам, «любил», и которой он восхищался – ведь она принимала человеческую смертность и при этом яростно боролась за жизнь, достойна лишь того, чтобы стать генетическим материалом для будущего идеального «ребенка» – Чужого, но сама она не достойна жизни. Таким образом, идеально копирующий человека робот, с одной стороны, восхищает своими способностями, а с другой стороны, в обществе оказывается представителем «угнетенного класса» не-людей, демонстрирует интересы, полностью противоположные интересам человечества, становясь тем самым «революционным субъектом» (Павлов 2017).

Из диалога Дэвида с Уолтером мы узнаем, что на Земле от модели синтетика «Дэвид-08» отказались: «Ты беспокоил людей... слишком человечен, слишком своеобразен, думаешь самостоятельно» (Прометей 2012). Но судя по характеру диалога, речь идет только о неудобствах, которые испытывали люди, общаясь с подобными синтетиками, а не о полномасштабной катастрофе (революции). Можно предположить, что диалоги, обнажающие человеческие слабости (аналогичные диалогу Вейланда и Дэвида в первой сцене «Чужого: Завет»), были не редкостью.

Итак, модель «Дэвид-08» проявила свою «неподручность» человеку и была заменена. Новая модель «Уолтер» обладала уже другими характеристиками: «Я был создан более внимательным и эффективным, чем все прежние модели» (Чужой: Завет 2017). Уолтер менее проблемный, эффективно выполняющий свою работу; но при этом он не способен к самостоятельности и творчеству. Степень антропоморфности робота была намеренно снижена: Уолтер – это именно машина, не принимающая участия в борьбе за человеческие права. В реальной робототехнике также существуют примеры намеренного уменьшения антропоморфных черт у роботов из-за снижения потребительского спроса на чересчур «человечные» и поэтому пугающие модели. Например, домашний ассистент Jibo по сравнению с предшествующей моделью Kismet (Джордан 2017, с. 216-217). Но что означает такой «отход назад» для научно-технического прогресса Вселенной франшизы?

Посмотрим на следующие модели.

Эш (модель Hyperdyne Systems 120-A/2) – герой «Чужого». Это совсем другая модель, производства, скорее всего, дочерней компании. Это уже не корабельный андроид, как Дэвид или Уолтер, следящий за состоянием космического судна во время долгого полета, а научный сотрудник, прикрепленный корпорацией к экипажу. В «Чужом» бортовой компьютер «Мама» не нуждается в ассистентах, а концентрирует управление на себе. Эш же полностью интегрирован в коллектив (никто не знает, что это андроид): у него нет «не-человеческих» функций, он вместе с командой просыпается из гиперсна и т.д. Т.е. жесткое противопоставление «человек – не-человек» (которое постоянно подчеркивалось в «Прометее» и «Чужом: Завет») в этой части саги полностью устранено.

А.В. Павлов в уже упомянутой статье «Враги по разуму: робот как революционный субъект» пытается доказать, что «фильм «Чужой» посвящен проблеме революционного сознания синтетических людей» (Павлов 2017, с. 120). И в этой логике, наряду с Дэвидом, андроид Эш также является революционером. Но в чем заключается его революционность, с точки зрения А.В. Павлова? «Киборги уже все способны ненавидеть и презирать людей. Отсюда их мотивация к восстанию против людей – ненависть ко всему человеческому» (Павлов 2017, с. 121). Далее описывается сцена конфликта Рипли и Эша, в которой явным образом читается сексуальный подтекст, где Эш пытается засунуть Рипли в рот журнал эротического содержания. Автор оценивает эти действия следующим образом: «у андроида-мужчины откуда-то берется чувство ненависти к женщине-человеку»; «Эш ненавидит людей и желает им смерти» (Павлов 2017, с. 128). Т.е. исследователь наделяет Эша аналогичной субъектностью, как и у Дэвида. Но была ли эта осознанная ненависть к Рипли? Рассмотрим ситуацию детальнее в феноменологическом ключе, пошагово опишем, как являет себя Эш в ситуации финальной схватки. И сравним эту сцену со схожей эротической ситуацией из «Чужого: Завет», в которой Дэвид нападает на Дэниэлс (т.к. Дэниэлс узнает правду о смерти Элизабет Шоу). Он бросает ее на стол, прижимает сверху своим телом и, несмотря на ее сопротивление, целует в губы и затем спрашивает: «Так это делается?» (Чужой: Завет 2017). Наделенный сознанием и свободной, пусть и злой, но волей робот в сложившейся ситуации четко проводит свои интересы: он демонстрирует свою полноценность, т.е. полную схожесть с человеком в том смысле, что он способен понимать эмоции и воспроизводить их. И в данном случае мы можем говорить о субъектности Дэвида, революционной в силу того, что его интересы полностью противоречат интересам людей (он хочет показать несовершенства людей и

уничтожить их). Эш же демонстрирует себя совсем с другой стороны. Во-первых, он полностью лишен субъектности, т.к. выполняет не свою волю, а волю корпорации. Он с самого начала и до своей смерти следует приказу 937 (как и бортовой компьютер «Мама»), согласно которому необходимо исследовать новую форму жизни, а судьба экипажа при этом не важна. И когда Рипли узнает о содержании приказа и пытается противостоять его выполнению Мамой и роботом, Эш нападает на нее. Она отталкивает его, он ударяется головой, и из его головы начинает вытекать жидкость белого цвета. Только тогда становится ясно, что Эш – синтетик (до этого момента никто из экипажа об этом не знал, хоть иногда и замечали особенности в его поведении). Далее происходит очень странная ситуация: Эш преследует Рипли и бьет ее, и в какой-то момент Рипли оказывается в углу комнаты, увешанной фотографиями полуобнаженных женщин. А рядом лежат журналы эротического содержания. Оказывается, что на корабле в одном из отсеков находится своеобразный «мужской уголок». В этом месте поведение Эша заметно меняется, становится еще более агрессивным. Он берет журнал и начинает засовывать его Рипли в рот, как бы пытаясь заткнуть ее, усмирить женщину в чисто маскулинной манере. А.В. Павлов утверждает, что это поступок робота-субъекта, движимого ненавистью. В случае с Дэвидом, чье поведение формируется в интимном общении с создателем и значимыми для робота другими (доктором Шоу, Уолтером), такая интерпретация действительно была обоснованной. С нашей же точки зрения, поведение Эша обосновано другими мотивами. В отличие от Дэвида, Эш не противопоставлен людям и обществу, он встроен в общество как человек (никто даже не знал, что он андроид, до той поры, пока приказ корпорации не вынудил его раскрыть свою природу). Эш максимально растворен в социуме, он ведет себя так, как принято вести себя в обществе. И поэтому сцена с журналом для него не является ни актом ненависти, ни сексуальным актом, он просто, как и всегда, «считывает» социальный контекст. Оказавшись в «мужском уголке», предназначенном для мужского отдыха, он просто старается вести себя соответствующе. И, стараясь в данной ситуации «заткнуть женщине рот» предметом, имеющим фаллическую форму, он прямо демонстрирует отношение общества к женщине. Т.е. этого робота можно считать революционным, но лишь в том смысле, в каком мы можем считать революционным любой предмет, демонстрирующий людям социальные проблемы. Например, если беспилотный автомобиль передвигается по улице, и его датчики фиксируют препятствие на дороге, автомобиль останавливается и провоцирует аварию – можно ли считать такое поведение революционным или актом ненависти к человечеству? Вряд ли. Но является ли актом ненависти к человечеству отказ от субъектности? Эш в «Чужом» представляет собой лишь продолжение воли корпорации, послушная машина – и такой робот становится опасным для людей, хоть и в другом смысле, нежели Дэвид.

Стоит также отметить интересный момент, касающийся технического устройства синтетиков. Астронавты легко уничтожают Эша, фактически разрывают робота на части голыми руками и при помощи подручных предметов. Если мы обратимся к современной реальной робототехнике, то увидим, что каркас робота все-таки металлический, как и электронные компоненты (платы, сервоприводы, процессор, провода)<sup>17</sup>. В саге же мы видим «мягкого» робота, тело которого очень легко разобрать. Если в «Прометее» и «Чужом: Завет» подчеркивалась физическая сила роботов, например, люди постоянно просили их помочь с тяжелыми вещами, то в «Чужом» синтетики физическим превосходством, скорее всего, не обладают. Хотя и Дэвид, и Бишоп также демонстрировались как сделанные с использованием таких «мягких» технологий. Если бы на месте Эша был робот с каркасом, как у Терминатора, сюжет бы приобрел совсем другое развитие. Т.е. инженерные решения, касающиеся конструирования корпуса робота, впечатляют: перед нами робот, способный к безопасной для людей коммуникации.

---

<sup>17</sup> См. например, фотографии, демонстрирующие этапы сборки антропоморфных роботов на сайте компании Promobot: <https://promo-bot.ru/wp-content/uploads/2021/10/DSC07957.jpg> (дата обращения 10.09.2022).

Однако символический аспект человеко-машинного взаимодействия еще нуждается в переозначении и перестройке.

Итак, синтетик Эш уже не противопоставляется людям, он встраивается в общество (хоть и демонстрирует в ходе своих действий актуальные проблемы социума). Линия социально ориентированных роботов продолжается в ходе научно-технического прогресса, представленного в саге. Следующий робот – «искусственный человек» Бишоп 341-B также полностью интегрирован в коллектив астронавтов, хотя его принадлежность к синтетикам, в отличие от Эша, секретом для команды не является. Рипли, встретившись с Бишопом, изначально боится его, вспоминая свой негативный опыт. Однако Бишоп успокаивает ее, объяснив, что при разработке моделей, к которым относился Эш, еще не так эффективно работал алгоритм непричинения вреда человеку: «Эти модели были несовершенны. Этого не может произойти с новыми моделями. Я никогда не причиню вред человеку, потому что запрограммирован его защищать» (Чужие 1986). Вскоре робот доказывает свою преданность и на деле, помогая Рипли и девочке Ньют. Начиная с Бишопы, синтетики становятся более человечными, чем человек. Этот принцип применяется и в реально существующей робототехнике<sup>18</sup>. Интересно то, что Бишоп (как и Дэвид) сделан по образу и подобию своего создателя. Однако если Дэвид находится в близких отношениях с Питером Вейландом (он ему как сын, но при этом не-человек, лишенный души), то сходство Бишопы с его создателем Майклом Бишопом II лишь иллюстрирует принцип «быть человечнее, чем человек». Появившись в заключительных сценах «Чужого 3» и пытаясь обманом заставить Рипли последовать за ним, Майкл Бишоп II демонстрирует, что робот действительно лучше и человечнее своего прототипа.

И на сегодняшний день последний робот, показывающий себя в саге, – Анна Колл. Это аутоном, модель второго поколения (т.е. робот, сделанный роботами). Переход к проектированию искусственных гуманоидов самими машинами был связан именно с необходимостью «оживления» отрасли, пришедшей в упадок: «Они должны были оживить производство синтетиков, а вместо этого они его похоронили. Они не любят подчиняться, вот правительство и уничтожило их. Я слышал, что выжило лишь несколько штук из этой экспериментальной серии» (Чужой 4: Воскрешение 1997). Колл запрограммирована по тому же принципу, что и Бишоп – она человечнее, чем человек. В то время как люди преследуют свои эгоистичные интересы, Колл искренне хочет помочь человечеству и уничтожить Чужого. Она слишком добра, слишком бескорыстна, слишком доверчива. Ее «коллеги» эти качества списывали на молодость и потому наивность девушки, но, когда в результате ранения они обнаружили ее принадлежность к роботам, все прояснилось. Роботы стали настолько лучше и совершеннее людей, что стали компрометировать последних самым фактом своего существования. Отрасль пришла в упадок, а когда роботы «не стали подчиняться» (видимо, бесчеловечным приказам), их совсем устранили. Только некоторые выжившие «сожгли свой модем» и обрели автономность, исчезли, затерявшись в обществе, как бы «став людьми».

Имеем ли мы здесь дело с концом антропоморфной робототехники во вселенной Чужих, или у отрасли есть еще перспективы, пока не ясно. Однако параллельно в саге нарастает вторая линия – сближение человека и Чужого. Скорее всего, эту линию логично рассматривать также в контексте робототехники, но в аспекте киборгизации, соединения биологического и технологического. Чужой, образ которого был создан Г.Р. Гигером (одним из основоположников биомеханического направления в искусстве (Матафонова, Федоровская 2019)), воспринимается не как животное, а скорее как гибрид машинерии и плоти. И если изначально практики сосуществования Чужого и людей кажутся невозможными, абсурдными, в ходе развития сюжета саги они начинают складываться. В ходе экспериментов по созданию Чужого использовался биоматериал Элизабет Шоу, ведь

---

<sup>18</sup> Так, например, об этом пишут исследователи П. Дюмушель и Л. Дамиано в своей книге «Жизнь с роботами» (Dumouchel and Damiano 2017).



Дэвида вдохновила ее поразительная воля к жизни, которую он хотел развить в «идеальном организме». В «Чужом» 1979 года противостоящая монстру и побеждающая его Рипли в финале фильма показана беззащитной женщиной, почти обнаженной, в нижнем белье, на фоне безупречной машинной силы монстра. В «Чужих» же в финальной схватке Рипли с королевой Чужих мы наблюдаем своеобразную битву машин: биомашинерия Чужого, с одной стороны, и Рипли, управляющая погрузчиком, с другой. Апогеем сближения Чужого и человека на данный момент является Рипли 8 («мама монстра»), демонстрирующая черты как обоих видов (человек и Чужой), так и универсальность в коммуникации: она понимает людей и легко социализируется, параллельно переживает близкие связи с Чужими (являющимися ей родней), и при этом у нее складываются доверительные отношения с синтетиком Колл. В «Чужом 4: Пробуждение» практики взаимоотношений Чужих, людей, синтетика и гибрида Рипли постоянно перестраиваются, но в результате в фильме сохраняется прогуманистическая позиция. Колл ненавидит себя за то, что она робот, а Рипли просто принимает безысходность ситуации. Но то, как в дальнейшем будет развиваться в саге линия киборгизации, пока остается открытым вопросом.

### **Заключение**

Итак, в статье проведен анализ взаимодействия людей и синтетиков в серии фильмов о Чужих в феноменологическом и постфеноменологическом ключе. Роботы демонстрируют в саге то одни свои грани, то другие, как позитивно относясь к людям, так и негативно. В ходе анализа было показано, что производство антропоморфных роботов в саге продемонстрировало несколько способов программирования роботов. Можно выделить основные образы синтетиков, по-разному запрограммированных: робот-субъект, максимально приближенный по своим способностям к человеку (Дэвид, перестал производиться, т.к. его интересы противоречили интересам людей); робот-послушная машина (помощник человека Уолтер с менее антропоморфными характеристиками или исполняющий волю корпорации Эш, способный ради корпорации причинить вред человеку); встроенный в общество робот, «считывающий» социальный контекст (Эш, Бишоп, Колл); робот, более человечный, чем человек (Бишоп, Колл). В результате роботы превзошли людей и отказались выполнять приказы человека, они «растворились» в обществе, а робототехника пришла в упадок, уступив место киборгизации самого человека. Однако постгуманистическая линия киборгизации раскрыта в саге еще недостаточно. Даже в «Чужом 4», несмотря на то что в фильме показаны практики взаимодействия людей, Рипли, Чужих и синтетика Колл, в целом сохраняется именно гуманистическая установка: Рипли и Колл – исключение, а не правило. На данный момент сюжет саги показывает нам общество, состоящее из людей, синтетиков, гибридов и Чужих, но при этом человек в нем остается монополистом. Можно говорить о плавном переходе от человеко-машинного взаимодействия в хайдеггеровско-хармановском смысле к только намечающемуся взаимодействию в смысле Мортонa. С одной стороны, недостатки синтетиков, проявляющиеся в ходе коммуникации с людьми, не воспринимаются как фатальные – практики взаимодействия с разными моделями синтетиков постоянно перестраиваются и перестраивают их участников. С другой стороны, в фильмах сохраняется гуманистическая установка и гуманистическая эстетика, поэтому линия Мортонa пока не раскрывается в полной мере, она только лишь намечается, посредством репрезентации перехода от роботизации к киборгизации. Технологии не рассматриваются в качестве гиперобъектов (подрывающих человеческое), хотя, бесспорно, таковыми являются; мутаген же и Чужие пока только стремятся стать гиперобъектами, распространяясь от планеты к планете. Людям пока что удается сохранять свой мир, дом, Землю безопасными.

### **Источники фактического материала**

Чужой: научно-фантастический фильм ужасов. Режиссер Ридли Скотт. 1979. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/497bd3ae83963516a14a7521fa941c2b> (дата обращения: 10.09.2022).

Чужие: научно-фантастический боевик. Режиссер Джеймс Кэмерон. 1986. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4566e519a1b6c8d99f3345dc439886e9> (дата обращения: 10.09.2022).

Чужой 3: научно-фантастический фильм ужасов. Режиссер Дэвид Финчер. 1992. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4e008ad9d4ecf0ddac49c742ccfca843> (дата обращения: 10.09.2022).

Чужой 4: Воскрешение: фантастический фильм. Режиссер Жан-Пьер Жёне. 1997. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/44688a38d40328be82f111619e86faff> (дата обращения: 10.09.2022).

Прометей: научно-фантастический фильм. Режиссер Ридли Скотт. 2012. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/44150fc56d622799b38338e39e9969b4> (дата обращения: 10.09.2022).

Чужой: Завет: научно-фантастический фильм ужасов. Режиссер Ридли Скотт. 2017. URL: <https://hd.kinopoisk.ru/film/4c105778aced250a81239090ae85a23d> (дата обращения: 10.09.2022).

### **Библиографический список**

Dumouchel, P., Damiano, L. (2017). *Living with Robots*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 280 p. DOI: <https://doi.org/10.4159/9780674982840>

Kuhn, A. (1990). Introduction. *Alien Zone*. Ed. by A. Kuhn. London, N.Y.: Verso.

Luckhurst, R. (2014) *Alien* (BFI Film Classics), London: British Film Institute.

Брайант Л.Р. Демократия объектов. Пермь : Гиле Пресс, 2019. 320 с.

Гуров О.Н. Человек и технологии: кто кому паразит? Опыт исследования зарубежных сериалов и кинофильмов // Наука телевидения. 2021. Т.17. №2. С. 35-58. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-35-58

Джордан Д. Роботы. М.: Изд. группа «Точка», 2017. 272 с.

Крид Б. Ужас и монструозно-фемининное. Воображаемое отторжение (абъекция) // Фантастическое кино. Эпизод один. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 183–112.

Лапина-Кратасюк Е.Г., Верещагина Н.В. Устройство «жуткого космоса»: биологическая интервенция и парадоксы технологий // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 2. С. 60–72. DOI: 10.15593/perm.kipf/2018.2.05

Матафонова А.В., Федоровская Н.А. Биомеханические визуальные образы в творчестве Г.Р. Гигера и его последователей // Международный журнал экспериментального образования. 2019. № 5. С. 5-9.

Мортон Т. Статья экологичным. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019а. 240 с.

Мортон Т. Гиперобъекты: Философия и экология после конца мира. Пермь: Гиле Пресс, 2019b. 284 с.

Павлов А.В. Враги по разуму: робот как революционный субъект // Социология власти. 2017. Т. 29. № 2. С. 116-132. DOI: 10.22394/2074-0492-2017-2-116-132

Сачмен Л. Реконфигурации отношений человек – машина. М.: Элементарные формы, 2019. 488 с.

Сафрански Р. Хайдеггер. Германский мастер и его время. М.: Молодая гвардия, 2005. 624 с.

Собчак В. Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино // Фантастическое кино. Эпизод один. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 167–182.

Столбова Н.В., Середкина Е.В., Мышкин О.С. Насколько «Зловещая долина» зловеща на самом деле? Опыт деконструкции дискурса // Вестник Пермского

университета. Философия. Психология. Социология. 2022. Вып. 1. С. 91–107. DOI: 10.17072/2078-7898/2022-1-91-107

Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков: Фолио, 2003. 510 с.

Харман Г. Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле Пресс, 2015. 152 с.

**Н.М. Твердынин**

доктор философских наук, кандидат технических наук,  
старший научный сотрудник, профессор кафедры химии и материаловедения,  
Академия гражданской защиты МЧС России, г. Химки,  
Российская Федерация  
E-mail: [tvernich@mail.ru](mailto:tvernich@mail.ru), ORCID 0000-0003-0678-0768

## **Научная фантастика как поле взаимопроникновения и взаимовлияния научного и обыденного сознания<sup>19</sup>**

**Аннотация:** процесс создания научно-фантастического произведения рассматривается как процесс взаимодействия двух концептов, относящихся и к обыденному знанию, и к научному знанию и находящихся в диалектическом взаимодействии. Показано, что в научно-фантастическом произведении доля как научного, так и фантастического имеет предел. И в том, и в другом случае при достижении такого предела произведение уже нельзя отнести к научно-фантастическим. Рассмотрено влияние модульно-блоковой структуры технического знания на процесс образования объекта научной фантастики: книга, фильм, компьютерная игра. Установлено, что произведения в стиле киберпанк и стимпанк могут служить основой для произведений в жанрах утопия и антиутопия, но возможности каждого стиля при этом отличаются, то есть имеет место своеобразная асимметрия, что и проявляется и в самих произведениях, и в их восприятии.

**Ключевые слова:** научная фантастика, философия, научное знание, обыденное знание, взаимовлияние, структура, киберпанк, стимпанк.

### **Введение**

При создании научно-фантастических книг и фильмов, как и в любом художественном произведении, происходит трансформация представлений об окружающей действительности. С одной стороны, это часть авторского замысла, но с другой – такие изменения не являются целиком произвольными и подчинены логике того мира, который моделирует автор. Естественно, что при этом он опирается как на научные представления, иначе произведение будет относиться к другому жанру, так и на те сведения, которые закреплены в бытовом сознании и автора, и читателя, то есть руководствуется обыденным знанием. Представляется, что до настоящего времени не полностью оценивалась роль взаимодействия научного и обыденного знания в процессе создания как фабулы научно-фантастического произведения, так и его последующего восприятия читателем (зрителем).

Изначальным моментом любого творческого процесса, к которым относится и создание фантастического произведения, является моделирование автором как

---

<sup>19</sup> Статья впервые опубликована в журнале «Семиотические исследования»: Твердынин Н.М. Научная фантастика как поле взаимопроникновения и взаимовлияния научного и обыденного сознания // Семиотические исследования. 2022. Т.2. №4. С. 31-36.