

Исследования современной культуры

УДК 7.01+130.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-119-134

Живое и неживое в пространстве современных сериалов: витальность андроидов

Людмила Г. Жигалова

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Россия, LZhigalova@gmail.com*

Аннотация. Человечество изобретало робота на протяжении всей своей истории. Голубь Архита и робот-служанка Филона Византийского принадлежат еще античности. Автоматы Альберта Великого, Бэкона и Региомонтана, иудейские големы, истуканы Дедала, «железный мужик» Ивана Грозного, робот-рыцарь Леонардо да Винчи, пишущий мальчик, рисовальщик и девушка-пианистка Пьера Жаке-Дро... Каждая следующая эпоха пополняла список изобретений, стремящихся максимально приблизиться к подобию живого. Одновременно с этим желанием воспроизвести любые возможные проявления витальности всегда присутствовал безотчетный страх перед искусственным, не-живым и его вторжением в пространство живого. С появлением кино эти желания и страхи обретают новое «лицо» – умножается число двойников, порожденных наукой всевозможных технических сущностей. Ответом на достижения прогресса становятся новые образы – роботов, киборгов, андроидов. Они обладают не только новой эстетикой, особой экранной привлекательностью оживших машин, но и новой субъектностью – определенным типом восприятия, основанным на неразличимости между искусственным и естественным. Современный медийный ландшафт предлагает возможности концептуализации за пределами оппозиций: пересмотр идеи жизни, существование гибридов и сетевых расширений человека, вариаций искусственного интеллекта, автономных нечеловеческих агентов и сообществ. В этой связи новая достоверность представляется неразрывным сочетанием технического и природного, находящихся в одном пространстве, в одном теле. В статье исследуется конституирование новой субъектности в современных фантастических сериалах, соотносящейся с особой витальностью, восприятием мира, чувственного и рационального познания (на примере проектов «За пределами» (2014–2015), «Люди» (2015–2018), «Мир Дикого Запада» (2016–2018), «Видоизмененный углерод» (2018), «Рожденные волками» (2021)).

Ключевые слова: Science Fiction, фантастика, гибридизация, субъектность, витальность

Для цитирования: Жигалова Л.Г. Живое и неживое в пространстве современных сериалов: витальность андроидов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 7. С. 119–134. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-119-134

© Жигалова Л.Г., 2023

The vitality of androids. Living and non-living in the of modern science fiction TV shows

Lyudmila G. Zhigalova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, LZhigalova@gmail.com

Abstract. Humanity has been inventing a robot throughout its history. The steam-powered Pigeon of Archytas and the automatic servant made by Philo of Byzantium belong to the antiquity. Automaton of St. Albertus Magnus, Bacon and Regiomontanus, the Jewish golems, the anthropomorphic idols of Daedalus, the “Iron man” of the Russian monarch Ivan IV, Leonardo’s mechanical knight, the Writer, the Draftsman and the Pianist of Pierre Jaquet-Droz. Each following epoch filled up the list of inventions seeking to come as close as possible to the likeness of the living. At the same time, the desire to reproduce any possible manifestations of vitality has always been accompanied by unaccountable fear of the artificial, non-living and its invasion into the living space. With the advent of cinema, these desires and fears have acquired a new “face” – the number of all sorts of doppelgangers, technical entities generated by the science has multiplied; new images – robots, cyborgs, androids. They have got not only a new aesthetic, a special screen appeal of animated machines, but also a new subjectivity – a certain type of perception based on the indistinguishability between artificial and natural. The modern media landscape offers opportunities for conceptualization beyond the oppositions: the extension of the idea of life, the existence of hybrids and human network extensions, variations of artificial intelligence, autonomous non-human agents and communities. In this regard, the new authenticity seems to be an inseparable combination of technical and natural existing in the same space, in the same body. The article explores the idea of new subjectivity of androids, cyborgs, replicants in modern science fiction TV shows, connected with a special vitality, perception, senses and cognition (“Extant” (2014–2015), “Humans” (2015–2018), “Westworld” (2016–2018), “Altered Carbon” (2018), “Raised by Wolves” (2021))

Keywords: Science Fiction, science fiction, hybridization, subjectivity, vitality

For citation: Zhigalova, L.G. (2023), “The vitality of androids. Living and non-living in the of modern science fiction TV shows”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies Series”*, no 7, pp. 119–134, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-7-119-134

Круг исследовательских проблем, стоящих перед социально-гуманитарным знанием сегодня, существенно расширился благодаря междисциплинарным связям – социология, культурология и культурная антропология, психология и смежные области философского знания обогащают осмысление стремительно

накапливающегося нового опыта. Изучение восприятия себя и мира субъектом постмодернизма, утратившим свою целостность, приобретает разные формы. В центре внимания оказываются изменение моделей восприятия, новая чувственность, особенности биотехногенного мышления, сама новая природа человека, находящаяся в аванюре вечного преобразования [Гуревич 2012; Суковатая 2012; Соколовский 2018].

Массовая культура представляет собой как открытое пространство для возникновения новых эстетических теорий и практик, так и инструменты для критического осмысления этого опыта. Взаимодействие природы, культуры и техники, происходящее сейчас в пространстве медиа (Интернет, СМИ, игровая индустрия, кино, литература), где различия между природным, культурным, техническим, живым и неживым размыты или стерты, предоставляет обширный материал для исследования [Строева 2018; Гуров 2021; Столбова 2022; Кочина 2022]. Одной из привлекательных областей становится в этой связи фантастический кинематограф, где это взаимодействие проявляет себя в разных формах. Живое и неживое в фантастике – категории условные, живое – не всегда природное, неживое – не всегда техническое, механическое. Логика Биоса вносится в машины, а логика Техноса – в жизнь, границы размыты и подвижны.

Особый интерес представляет взаимодействие человеческого и машинного и гибридизация. Science Fiction часто проблематизирует это взаимодействие в сюжетах, где наряду с людьми действуют андроиды, киборги, гуманики, антропоморфные мыслящие сущности. Нас будут интересовать сюжеты, где такие персонажи являются основными и действующими акторами, которые заявляют (выстраивают) собственный проект бытия. В фантастических моделях их жизнь и ее проявления могут быть представлены в самых причудливых формах, нередко действующий субъект бестелесен – им может быть искусственный интеллект или нейросеть с возможностью загрузки в любую телесную форму. Несмотря на то, что телесность часто не является онтологической реальностью подобных героев, с точки зрения эстетики новая субъектность может быть рассмотрена в проявлениях особой витальности, новой чувственности и измененного восприятия мира.

В статье предпринимается попытка анализа нового состояния живого и концептуализации витальности в фантастических сериалах. К числу самых известных сериалов относятся проекты так называемого «качественного телевидения» (термин будет описан подробнее) – американские сериалы и проекты, снятые

Голливудом в копродукции: «Люди» (2015, 2016, Великобритания–США–Швеция), «Мир Дикого Запада» (2016–2020, США), «За пределами. Выжившая» (2014, 2015, США), «Видоизмененный углерод» (2018, 2020, США), «Воспитанные волками» (2020, 2022, США). Каждый из них предлагает систему особого устройства мира. Нас будут интересовать следующие вопросы. Что означает жизнь для нечеловеческих тел, как осуществляется возможность мыслить и чувствовать по-другому, обладать самознанием? Что делает живым или неживым, как обнаружить эти «витальные следы»?

Сегодняшнее фантастическое кино, продолжая расширять свои возможности, не перестает предлагать массовому зрителю все то, что традиционно связано с фантастическим: освоение воображаемых бесконечностей, безграничный технический прогресс и избыток зрелищного: конструирование среды с помощью спецэффектов. Подтверждение тому – многочисленные фильмы о космосе, катастрофах, попытки ремейков и продолжения известных франшиз. Кино «развлечения» больших экранов, призванное удивлять, стремится не отстать от технологий, и кроме возможностей 3D-графики осваивает 360 RV. Однако за последние 15–20 лет параллельно с кино больших экранов фантастика активно продвинулась еще в одном направлении, успешно освоив крупные сериальные формы. Фантазмагория прогресса, предполагающая глубокое погружение внутрь искусственной среды, мир космоса, фантастических городов, репрезентации разрушения и нестабильности, постепенно приходит к антиутопиям форматов HBO и Netflix, которые мы знаем сейчас. Крупная форма нарративов такого рода позволяет выйти за пределы репрезентативного и приблизиться к тому, что Фредрик Джеймисон назвал принципом остранения и реконструирования опыта нашего собственного настоящего, когда настоящее недоступно непосредственно, немо, затерто привычкой и лишено аффекта [Джеймисон 2006]. Важным становится создание особого мира, контекста существования, который сдвигает рамки нашего восприятия и позволяет строить любые когнитивные модели. Ф. Джеймисон [Джеймисон 2006] связывает это с критической функцией фантастики. О ней же пишут в своих работах историографы жанра Science Fiction – А. Банерджи [Banerjee 2012], Ф. Вегнер [Wegner 2014], Г. Уэстфал [Westfahl 1998]. Критическая теория соотносит научно-фантастический и утопический дискурсы, пользуясь заключенными в них инструментами для реконструирования социальных процессов. Фантастика, имея дело с «альтернативными вероятностями» с ее возможностями остранения настоящего,

становится в культуре местом рефлексии. Аспектов когнитивного остранения, экстраполяции и рационализированной инаковости касаются теоретики фантастики – А. Азимов, Д. Ганн, Д. Сувин, П. Парриндер, Р. Хайлайн, К. Фридман и др.

Сложные нарративы о техногенном обособновываются на каналах «качественного телевидения» не сразу¹, предысторией этого следует считать фильмы о космосе, пришельцах, роботах и андроидах, снятые для большого экрана («Космическая одиссея 2001», «Галактика TNX 1138», «Ближние контакты третьей степени», «Чужой», «Бегущий по лезвию» и др.). Исследователь фантастического кино Гаррет Стюарт, анализируя ситуацию 80-х, пишет о «посткинематографической иконофобии», вызванной распространением цифровых эффектов, и последовавшем за ней технологическом самоубийстве кинематографа, когда, пресытившись визуальным, кино провозглашает свое устаревание как медиума, а «техногенное самоубийство возвращается на уровень сюжета как онтологический тупик» [Stewart 1985]. Возвращение на уровень сюжета Стюарт рассматривает как пресыщение техническим визуальным, повлекшее за собой откат в сторону усложнения повествования. Это утверждение правомерно, если рассматривать взаимодействие спецэффектов и повествования как борьбу. Если визуальное не претендует на зрелищность и не привязано к большому экрану, то привычные законы жанра постепенно трансформируются, приспосабливаясь к новой форме – возможностям длительного развития сюжета, обилию второстепенных персонажей, сколь угодно разветвленной структуре в сериалах. Кроме подробной проработки социальной составляющей, в сюжетах меняется сам принцип изображения фантастического: оно становится максимально приближенным к реальности, в основу берутся не столько допущения далекого будущего, а вполне обозримого «недалекого настоящего» («Двухсотлетний человек», «Искусственный разум», «Степфордские жены», «Ex Machina», сериалы «Кукольный дом», «Настоящие люди», «Почти человек»).

Действие современных сериалов происходит все чаще не в далеких галактиках и фантастических городах, а в приближенном или привычном нам мире – современных пригородах, уз-

¹ С началом сериального бума меняется набор норм построения нарратива, пронизывающих разные жанры. Вместе с этим меняется рамка восприятия, связанная с сериалами. Анализируя феномен нового телевидения, Джейсон Миттел вводит понятие «нарративной сложности» (narrative complexity) [Mittel 2006, p. 29].

наваемых улицах с бытовыми и социальными реалиями. Если в восьмидесятые сеттинг – это бескрайние просторы космоса, урбанистические и заброшенные города и загадочные ландшафты антиутопий, то нынешние космические корабли, научные лаборатории и секретные заводы выступают как обжитые людьми объекты, рабочие, обыденные. Такая фантастика отрывается от покорения «пространства и времени», сосредотачиваясь на усвоении новых технологий не путем разрушения, но ассимиляции всего технического современным обществом. Настоящее настолько сближается с будущим, что их уже невозможно разделить, а *science fiction* как жанр осваивает повседневность.

Героями современных фантастических сюжетов становятся техно-органические существа, сконструированные при помощи достижений современной научной мысли, обладающие сознанием андройды, органики, синтетики. Они разделяют быт людей среднего класса, населяют узнаваемые пространства американских пригородов, принимают участие в социальной жизни («Люди»). Границы фантастического (как невозможного в реальности) существенно смещаются не только в отношении категорий пространства и времени. Незримый характер фронта – еще одна из важных характеристик современных антиутопий, которая оказывается решающей для деления на живое/неживое, природное/техническое. Когда искусственное, механическое в подобных сюжетах оказывается более жизнеспособным или более чувственным, чем биологическое, оно вторгается в пространство человеческого и все, что им считалось – сознательного и бессознательного, публичного и приватного. Граница все еще существует, позволяя фантастике, как жанру, существовать за счет сопротивления «иного». Но эта граница становится все более подвижной и проницаемой. Когда четкое разделение, существовавшее ранее, становится невозможным, ставится вопрос о неразличимости человеческого и машинного, их принципиальном единстве и связи [Аронсон 2006, с. 213–230].

В поисках этой связи «фантастика повседневного» находит новые послышки, основанные на неопределенности и появлении в ней новых возможностей для существования фантастического. Новые миры существуют не в отрыве от нашего, они являются его частью. Среди рутины приключением становятся такие вещи, как посещение парка развлечений («Мир Дикого Запада») или усыновление ребенка-андроида («За пределами»). Перемещение между реальными и виртуальными телами с сохранением сознания и личности («Видоизмененный углерод») еще остается

фантастическим, но часто приходится признать, что «будущее уже наступило».

Во всех перечисленных сериалах присутствует мотив витальности и ее отчуждения, реализуются разные его вариации. Предельным отчуждением может считаться умирание (исчезновение, невоспроизводимость), напротив, присутствие жизни может обозначаться способностью дышать, двигаться, чувствовать, испытывать эмоции. Промежуточное состояние характеризуется изменением чувствительности к проявлениям реальности (у человека это связано с восприятием мира органами чувств и эмоциями). Нечувствительность к боли и наслаждению – два крайних проявления одного и того же. Философ и историк культуры Сюзан Бак Морс описывает это состояние как общее онемение всех чувств и называет это анестезированностью. Человек, отчужденный от собственной чувственности, *homo autotelus*, очарован иллюзией тотального контроля над тем, что считалось природным, в том числе собственным телом и его реакциями. На самом деле он анестезирован и больше не может полагаться на перцепцию как первооснову, не может «отражать реальность по частям». Анестезированность означает невосприимчивость к боли, но не умирание [Buck-Morss 2013]. Это своеобразное состояние говорит о кризисе восприятия, связанном с защитой психики от стимулов и перцептивного шока окружающей действительности. Уклонение становится стратегией выживания, порождая отсутствие реакций.

Мир сериала «Люди» – недалекое будущее. В нем действуют синтетические человекоподобные роботы – кратко «синты». Синты были созданы для работ в быту и производстве, призваны облегчить людям труд. Это – андроиды повседневности, они могут выполнять довольно много операций: водить машину, играть с детьми, самостоятельно ходить в магазины, общаться. Наряду с другими есть группа синтов, наделенных сознанием, отличающиеся от своих братьев. Их сделал ученый, создавший первых роботов, Дэвид Элстер, который наделил их сознанием, и дал все атрибуты, которыми владеют андроиды со времен «Бегущего по лезвию», – чувства, способность осмысливать реальность эмоционально, способность развиваться. Эти синты чувствуют не так, как остальные, и имеют знания об эмоциях. Все они – мужчины и женщины разных национальных и расовых типов, среди них нет детей. Они считают себя семьей, так как имеют одного создателя, испытывают чувство сопричастности друг другу. На них идет охота – группа представляет опасность для общества, имея знания и различие эмоций, они способны

манипулировать людьми. Связующим звеном в группе выступает Лео, сын изобретателя, заботящийся о синтах во враждебном мире людей. Мать Лео погибла в автокатастрофе, мальчика удалось вытащить на поверхность в состоянии клинической смерти. Чтобы сохранить Лео жизнь, отец заменил ему сердце и часть органов. Лео нужно обновлять заряд так же, как синтам, но Лео остается человеком – его мозг функционирует как механизм, но при этом сохраняет все следы травматического опыта и способность на них реагировать. Различение человека и машины дается здесь через «невыносимость воспоминаний», так как возможность точного воспроизведения событий настолько болезненна, что Лео прибегает к ней только в самых крайних случаях. Витальность заявляется через возможность иметь эмоции и чувства, у Лео она избыточна, и потому – травматична. Связь чувств и воспоминаний лежит в основе сюжета – главную героиню, синта Мию, покупает семья с тремя детьми для помощи по хозяйству. Они не знают, что Мия была украдена и перепрошита подпольными торговцами. «Раздвоение личности» Мии обнаруживает себя во фрагментах «старых» воспоминаний – Мия была сделана для заботы о Лео, пока он рос без матери. Личность любого синта можно стереть, заменить, так как его память механистична, неизбирательна. Витальность синтов связана с механическим восприятием (запечатлением) реальности, но чувственность более ограниченная, чем у людей (именно поэтому у них есть возможность испытывать привязанность, управляться с объемом памяти, где все события важны). Избыток аффекта у Лео – аналогия травматического опыта, который не может быть просто так «стерт», но и не может быть пережит, переработан, так как его память функционирует как у машин, она неизбирательна. Обладание чувствами делает машины уязвимыми, но синты стараются сохранить воспоминания, чтобы не терять ценность отношений. Так в утопическом концепте предпринята попытка представить витальность не просто как набор чувств-функций, но связать ее с памятью и травмой. Отчуждение витальности в этом случае будет выглядеть как вытеснение (эмоций и воспоминаний).

Сериал «За пределами. Выжившая» (2014, США) также моделирует повседневность взаимодействия машин и людей. Начинается он с бытовой сцены – мальчик в спальне запускает игрушечный звездолет, а его маму, Молли Уотс, тошнит в ванной. Молли – космонавт и недавно прилетела из космоса. Ее одиночный полет длился более года. Все думают, что у нее адаптация, она привыкает к семейному быту, вечеринкам и работе. Но Мол-

ли понимает, что беременна инопланетной жизнью, которая каким-то образом проникла на корабль, пока она там находилась. Беременность кажется еще более невероятной, так как у Молли не может быть детей. Они с мужем, известным ученым, даже взяли в семью мальчика-андроида. Итан – первый робот, который был создан «не с целью», а «чтобы быть» – получить человеческий опыт естественным путем через воспитание в семье. Он настроен на поиск эмоциональной связи как важнейшего элемента человеческой близости. Пока Молли пытается разобраться в ситуации, восьмилетний Итан решает довольно сложную задачу – он накапливает эмоциональный опыт и налаживает отношения с матерью.

Робот-ребенок проходит свои стадии в развитии, зеркалом для него служит семья. Все идет гладко до того момента, пока в его жизни не появляются андроиды. И озвученное ими сомнение – правда ли, что родители честны с Итаном и любят его как сына. Сначала Итан идентифицирует себя с миром людей. Затем – машин. Но в момент опасности ради спасения жизни Молли решает пожертвовать своим существованием (Итан успевает целиком сохранить свои данные в сеть, когда тело уже разрушено, но на момент решения он еще не знает, что такая возможность существует). Витальность, которую демонстрирует Итан, – это возможность отделения личности от тела и, одновременно, возможность развития (когда растет не просто набор данных, но и эмоциональный опыт). Отчуждение витальности в данном случае – существование сознания и аффектов без тела (как данные). Смерть – как пропажа данных без возможности восстановления. Накопить опыт можно только в «теле», но жизнь в Сети и жизнь в «теле» – это та же жизнь.

Еще дальше идет «Видоизмененный углерод» (2018, США) – горизонтальный детектив, снятый в стилистике киберпанка. Сериал развивает идею отчуждения тела целиком, и людьми, и машинами. Эстетика мрачного мегаполиса с неоновыми витринами в трущобах, открытым для полетов небом и обилием замкнутых пространств очень роднит «Видоизмененный углерод» с «Бегущим по лезвию», но это принципиально другой мир, где все сны уже стали явью, а виртуальная реальность – средой обитания, где возможности человека не ограничиваются ни телом, ни разумом, ни чем-либо природным. Возможность оцифровки сознания человека, клонирование тел, их сохранение, существование развивающихся нейросетей, возможности существования виртуальных тел в физическом мире и т. п. Сознание человека хранится на специальных носителях (стеках) и загружается в тела,

как в оболочки, каждый житель Протектората носит такой диск в основании черепа. Стек – точная копия мозга (личности, отождествляемой с ним). Убить человека можно, только разрушив его стек. С гибелью тела сознание не исчезнет, если не разрушен носитель, человек может возродиться в другой оболочке. Различие между техническим и природным здесь стерто полностью, вся новая природа – техногенна. И в этом мире быть живым значит быть нестертым, присутствовать в любой реальности. Личность – набор информации, замена тел регламентируется законом, тело можно получить от государства, арендовать, купить нового любого вида, клонировать из собственной ДНК. Где «начало жизни» и что делает живым – значения не имеет. Главное измерение – это цена, если есть ресурсы сделать себе резервные копии собственного сознания, то можно жить вечно. Это запрещено законом, резервными копиями занимается теневой бизнес.

Виртуальная реальность предоставляет возможности присутствия – в ней можно осуществлять встречи (в виртуальном теле), она может встраиваться в «реальную» (управление отелем, где останавливается главный герой, осуществляется системой – виртуальным владельцем. Собственно, отель и есть его «тело»). Тюрьмы существуют в виртуальной реальности – совершившие преступления отбывают наказания вне тела, главный герой именно так приходит в себя, пробыв в заключении в небытии 250 лет. Попытки также могут стать вечными – так как могут осуществляться в киберпространстве – умирать в нем можно бесконечное количество раз, это мучительно, но настоящее тело при этом не страдает.

При ближайшем рассмотрении новое состояние живого оказывается довольно проблематичным этически – регламентируя жизнь, власть тем самым регламентирует и смерть. Находясь в состоянии «без тела», человек ждет новой возможности его получить либо виртуализироваться. И, умерев, нельзя быть уверенным, что тебя не захотят «воскресить» принудительно. Так вечная жизнь становится из благой цели насилием и контролируется. Чему же отдано право на витальность в подобном мире? Отстаиванию права на смерть. За него выступают неокатолики, считая, что техногенное воскрешение людей противоречит божьему замыслу о человеке. Живет тот, кто имеет возможность умереть. Они требуют запретить любые действия с диском после телесной смерти верующего, в том числе его «воскрешение» для дачи показаний в суде – когда жертва может свидетельствовать против убийцы. Получение этого права делает их очень уязвимыми перед такого рода преступлениями. Но дает возможность

управлять собственной жизнью (смертью), не отдавая ее во власть Протектората. Таким образом, быть живым значит иметь возможность умереть. Отчуждение телесного в «Видоизмененном углероде» не предполагает утрату витальности. В виртуальном мире полностью сохраняются восприятие и эмоции. Отголоски крионики и несостоятельность биочеловека, заявленная в фантастической посылке и идее сериала, не выходят за рамки декартовской парадигмы. Тело – мертвая машина, которой владеет дух. Сознание, личность отождествляется с мозгом как носителем информации, которую можно отделить от тела. Радикальным следствием этого отчуждения становится разделение смерти физической и реальной. Цифровые призраки, программы, нередко обладают чертами, которые люди утрачивают. Витальность (как энергия) не различается у людей, синтов, виртуальных существей, нейросетей. Это намечает некий выход из антиутопии и переход к номадическому субъекту, но он лишь намечен.

Характерно, что вопрос отношения копии с оригиналом, который, так или иначе, присутствует в предыдущих сериальных проектах, в «Видоизмененном углероде» не ставится. В мире, где все копируется, воспроизводится и заменяется, не имеют значения ни внешность, ни возраст, ни пол, ни составляющие. Витальность копии (если копия осознает себя живой) или витальность отеля-призрака сравнимы с человеческим существованием в разных телах, оболочках. Решающее значение имеют не проявления жизни, а во что оценивается оболочка или информация, как витальность может быть монетизирована. Право «быть живым» – продается, но расширенное понимание субъектности уже присутствует.

В заключение следует упомянуть еще два проекта. В утопическом «Мире Дикого Запада» андроиды уже осознали свое превосходство и возможности бессмертия – существовать, меняя тела-оболочки, управлять собственными данными. Они обладают чувствами, памятью, способны развиваться. Но, освободившись от власти людей, андроиды не могут выйти за рамки трансгуманности, идут по тому же пути рациональности, который проложили люди. «Мир машин будет существовать вечно, и в нем не будет места людям», – так выглядит будущее, озвученное главной героиней в первом сезоне сериала. Жизнь для них равна вечному существованию, совершенный робот заменит на Земле человека. Однако цифровое бессмертие является отражением того же антропоцентризма (просто воспроизводит природу человека на основаниях, где все заменено технологией). Виталь-

ность в сериале связана с двумя полюсами – наслаждением и страданием. Она не отчуждается, а явным образом подавляется, андроиды выбирают насилие, чтобы преодолеть страдание.

«Воспитанные волками» – еще одна вселенная, где андроиды взаимодействуют с людьми. Два робота – Отец и Мать, высаживаются на отдаленную от Земли планету. Они призваны спасти человечество от гибели – их отправил с Земли создатель-атеист в разгар религиозной войны митраистов, поклоняющихся Солу, богу света, с атеистами. Роботы везут 12 человеческих эмбрионов, новых колонистов, которые должны стать оплотом цивилизации без войн и ненависти. Для этого роботы воспитают детей атеистами, что исключит религиозные разногласия и предотвратит войны (из двенадцати выживет только один ребенок – Кемпион). Мать перепрограммирована из боевого робота на заботу и обеспечение безопасности детей, Отец – рабочий робот, фермер, его задача – быть полезным Матери и детям. У Матери яркий набор черт наставника, она очень чувствительна к нуждам детей – может сопереживать, огорчается, если дети непослушны или не понимают ее, ей доступен весь спектр эмоций, чтобы учитывать переживания. Когда дети спорят о том, есть ли душа у животных, Кемпион говорит, что да, и у андроидов она тоже есть (имеется в виду та божественная часть, которая затем сможет воссоединиться с Солом). Он считает андроидов и людей равными. В сериале множество связанных с витальностью моментов. Представление о ценности жизни транслируют детям одним и тем же образом и роботы, и люди, обозначая его словом «выживать», при этом детей учат не только находить пропитание и устраивать быт, но защищаться и убивать. Мать обнаруживает пробел в памяти и летает на свидания с собственными воспоминаниями, доступными ей в симуляции. Андроиды, оказываясь в ситуации выбора – сохранить ли жизнь врагу, вопреки программе сохраняют ее и т. п. Роботы, как и люди, могут быть религиозны – это часть программы, которую у андроидов можно изменять.

Попытка собрать воедино и концептуализировать некое новое состояние живого, отразившееся в современной фантастике, сталкивается с неоднородностью и большой вариативностью персонажей-актеров, балансирующих между транс- и постгуманистическими представлениями о новом состоянии технобиологического субъекта. Однако несмотря на разность сюжетов, нетрудно заметить, что все они остаются антропоцентричными, ни один субъект в должной мере не приближается к тому симбиотическому состоянию киборга, которое Донна Харауэй

[Харауэй 1985] описала еще в 1980-е. «Кибернетический субъект» у нее мыслится как раздробленное, социальное существо, чьи представления о мире и собственный образ не сформированы либо утрачены. Однако у Харауэй это – переходное состояние, обладающее потенциалом.

Киборги современных нам сериалов находятся скорее в состоянии отчуждаемой чувственности, анестезированности. Человеческие эмоции вкупе с памятью, которая наполнена травматическими событиями, не могут быть жизнеспособны, подобная система «перегревается», как у Лео в «Людах». Шоки должны быть нейтрализованы отчуждением чувственности, чтобы сохранить разум. Тело функционально, как оболочка с отличными рефлексам, однако без сохранения всех функций психики, иначе личность разрушится (так, в «Видоизмененном углероде» Лизи являет собой состояние «чистой травмы» в диссоциации, она застряла в самом ужасном из моментов прошлого. Лизи может оставаться в киберпространстве в измененном сознании – как призрак, но без возвращения в тело). Киборг Харауэй, теряя прежние границы, пытается наметить и на мгновение зафиксировать новые. Он изменчив и способен к симбиозу. Все упоминаемые в манифесте Харауэй западные нарративы – это антиутопии, исследующие границы и нетотализуемое настоящее, сюжеты которых основываются на фантастических мотивах вездесущности и невидимости машин, их персонификации, возникновения причудливых форм киберорганизмов. Ее киборг утрачивает пределы, но его витальность можно описать как потенциал травмы. Он преодолевает ее, а не уклоняется. Подобные мотивы частично реализованы в «Людах». В целом же андрониды, населяющие современные сериалы, – это трансгуманистические киборги М. Клайнса и Н. Клайна [Clynes, Kline 1960, pp. 26–27, 74–76], стремящиеся стать сверхлюдьми, переоблачившись в стальные доспехи. Задача такого киборга – одержать победу над телом. Предельно технологичный и совершенный субъект, бессмертный и посторганический. Бак Морс, описывая кризис восприятия современного человека, рассуждает о фигуре воина, в полной мере оформившейся в философии Нового времени [Buck-Morss 2013]. Эта фигура характеризуется уклонением от раздражителей внешнего мира невосприимчивостью к боли – как стратегии выживания. Отсюда идет общее онемение всех чувств.

Безусловно, притягательности подобных сюжетов и образов современная фантастика обязана достижениям науки, открытиям в биологии и генетике, сближению технического, природного, культурного – все это рефлексировается кинематографом и

новыми медиа. В запросе на осмысление статуса человеческого все вариации существования – от оживших машин до технически осуществимых копий человека – это попытки рефлексии состояния человека, порожденного эрой высоких технологий. Новая витальность и попытки ее представить связаны с поиском атрибутов новой субъектности: бестелесность (или способность существования в любой оболочке), автономность, новое самосознание в условиях обретения новой гуманности. Особый статус приобретает цифровая личность, которая уже не ограничивается искусственным интеллектом. В то время как над возможными стратегиями реабилитации человечности в эпоху постгуманизма размышляют ученые и философы, антиутопии предлагают свой взгляд на технологические изменения.

Литература

- Аронсон 2006 – Аронсон О. Космическое бессознательное. Аналитика Стенли Кубрика // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. М.: НЛО, 2006. С. 213–130.
- Гуревич 2012 – Гуревич П. Философское толкование человека. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 471 с.
- Гуров 2021 – Гуров О.Н. Человек и технологии: кто кому паразит? Опыт исследования зарубежных сериалов и кинофильмов // Наука телевидения. 2021. Т. 17. № 2. С. 35–58.
- Джеймисон 2006 – Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый: сборник статей. М.: НЛО, 2006. С. 38–39.
- Кочина 2022 – Кочина Т.В. В поисках новой субъектности. Зритель как киборг (на примере фильма Адины Пинтилие “Touch me not”) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. С. 98–108.
- Соколовский 2018 – Соколовский С.В. Тела и технологии сквозь призму техноантропологии // Антропологический форум. 2018. № 38. С. 99–121.
- Столбова 2022 – Столбова Н.В. Образ синтетика в серии фильмов о Чужих: феноменология человеко-машинного взаимодействия // Семиотические исследования. 2022. Т. 2. № 4. С. 22–30.
- Строева 2018 – Строева О.В. Феноменология тела в контексте постгуманизма (на примере популярных сериалов жанра киберпанк) // Наука телевидения. 2018. № 14.1. С. 41–56.
- Суковатая 2012 – Суковатая В.А. Киборг: «оживший мертвый» или «мертвый живой»? Тело и его трансгрессии в пространстве цифровой культуры: панорама образов // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3. 69–73.
- Харауэй 1985 – Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 127 с.

- Banerjee 2012 – *Banerjee A.* We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity. Middletown, CT, 2012.
- Buck-Morss 2013 – *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics, Part I. URL: <https://www.susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i/> (дата обращения 5 февраля 2022).
- Clynes, Kline 1960 – *Clynes M.E., Kline N.S.* Cyborgs and Space // *Astronautics*. 1960. September, pp. 26–27, 74–76.
- Mittel 2006 – *Mittel J.* Narrative complexity in contemporary American television // *The Velvet Light Trap*. 2006. Vol. 58 (1), pp. 29–40.
- Stewart 1985 – *Stewart G.* The “Videoly” of Scienc Fiction // *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science Ficin in Film*. Carbondale: Southern Illinois U.P., 1985.
- Wegner 2014 – *Wegner Ph.* Shockwaves of Possibilities: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia. N.Y., 2014. P. 16–42.
- Westfahl 1998 – *Westfahl G.* Mechanics of Wonder. Liverpool, 1998.
- Kochina 2022 – *Kochina T.V.* The search for a new subjectivity. The viewer as a cyborg (on the example of Adina Pintilie’s flm “Touch me not”) // *RSUH/RGGU Bulletin: “Literary Teory. Linguistics. Cultural Studies” Series*. 2022. № 7. С. 98–108.

References

- Aronson, O. (2006), “The cosmic unconscious. Stanley Kubrick’s analytics”, *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi: sbornik statei* [Fantastic Cinema. Episode one: a collection of articles], Novoe lit. obozrenie, Moscow, Russia, pp. 213–130.
- Banerjee, A. (2012), *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*, Middletown, USA.
- Buck-Morss, S. (2013), *Aesthetics and Anaesthetics, Part I*, available at: <https://www.susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i/> (Accessed 5 February 2022).
- Clynes, M.E. and Kline, N.S. (1960) “Cyborgs and Space”, *Astronautics*. 1960, September, pp. 26–27, 74–76.
- Jameson, F. (2006), “Progress versus utopia, or Can we imagine the future?”, *Fantasticheskoe kino. Ehpizod pervyi* [Fantastic Cinema. Episode one: a collection of articles, collection of articles], Novoe lit. obozrenie, Moscow, Russia, pp. 38–39.
- Gurevich, P. (2012), *Filosofskoe tolkovanie cheloveka* [Philosophical interpretation of man], Tsentrum gumanitarnykh initsiativ, Moscow, Russia.
- Gurov, O. (2021), “Man and technology: who is a parasite to whom? A study of foreign soap operas and films”, *The art and science of television*, vol. 17, no. 2, pp. 35–58.
- Haraway, D. (1985) *Manifest kiborgov: nauka, tekhnologiya i sotsialisticheskii feminizm 1980-kh* [Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism of the 1980s], Ad Marginem Press, Moscow, Russia,
- Kochina T. (2022) ‘In search of a new subjectivity. The viewer as a cyborg (on the example of Adina Pintilie’s ‘Touch me not’), *RSUH/RGGU Bulletin*. “Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies” Series, no. 7, pp. 98–108.
- Mittel, J. (2006), “Narrative complexity in contemporary American television”, *The Velvet Light Trap*, vol. 58 (1), pp. 29–40.

- Sokolovskiy, S. (2018), "Bodies and technologies through the prism of techno-anthropology", *Antropologicheskii forum*, no. 38, pp. 99–121.
- Stewart, G. (1985), "The 'Videoly' of Science Fiction", *Shadows of the Magic Lamp: Fantasy and Science Ficin in Film*, Southern Illinois U.P., Carbondale, USA.
- Stolbova N. (2022) "The image of a synthetic in the Alien franchise: the phenomenology of man-robot interaction", *Semioticheskie issledovaniya* [Semiotic studies], vol. 2, no. 4, pp. 22–40.
- Stroeveva O. (2018) "Phenomenology of body in the context of posthumanism (on the example of popular cyberpunk serials)", *The art and science of television*, no. 14.1, pp. 41–56.
- Sukovataya, V. (2012), "Cyborg: 'Animated dead' or 'Dead animation'? The Body and its Transgressions in the digital culture space", *International Journal of Cultural Research*, no. 3, pp. 69–73.
- Wegner, Ph. (2014), *Shockwaves of Possibilities: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*, N.Y., USA, pp. 16–42.
- Westfahl, G. (1998), *Mechanics of Wonder*, Liverpool, UK.

Информация об авторе

Людмила Г. Жигалова, аспирант, Московский университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; LZhigalova@gmail.com

Information about the author

Lyudmila G. Zhigalova, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 27/4, Lomonosovsky Avenue, Moscow, Russia, 119192; LZhigalova@gmail.com