

DOI 10.15593/perm.kipf/2018.2.05

УДК 791.221.9:629.78

УСТРОЙСТВО «ЖУТКОГО КОСМОСА»: БИОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРВЕНЦИЯ И ПАРАДОКСЫ ТЕХНОЛОГИЙ

Е.Г. Лапина-Кратасюк¹, Н.В. Верещагина²

¹Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия

²Пермский национальный исследовательский политехнический университет, Пермь, Россия

¹ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9396-0937>

²ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3592-2833>

Статья посвящена популярным образам космоса, формирующимся посредством медиа. Исследования и развитие технологий в области освоения космического пространства, начавшиеся в середине прошлого века, с одной стороны, облекались в героические и футуристические медийные образы, встречающие общественное одобрение. С другой – наравне с ними обнаруживались картины «жуткого космоса», транслирующие пугающие подробности возможных опасностей космического пространства. Главным исследовательским вопросом представленной статьи является вопрос о содержании образа «жуткого космоса», а также причинах его появления и последствиях распространения в астрокультуре. Поставленные задачи рассматриваются авторами на примерах американских фантастических фильмов о Чужом, а именно серии фильмов Ридли Скотта: Чужой (Alien, 1979), Прометей (Prometheus, 2012), Чужой: Завет (Alien: Covenant, 2017). Авторы подробно анализируют три эпизода встречи Чужого с человеком, в которых находят выражение образы «жуткого космоса»: первое «рождение» Чужого за обеденным столом; обнаружение «врага» среди членов команды, когда выясняется, что Эш, офицер-исследователь, является не человеком, а андроидом; и появление Чужого в спасательной капсуле во время приготовления Рипли к гиперспу. В исследовании содержания образа «жуткого космоса», конструируемого в рассматриваемых фильмах, делается акцент на технической и технико-биологической стороне вопроса. Само «жуткое» рассматривается в отношении человеческого к нечеловеческому, это позволяет обнаружить, что система «жуткого космоса» рождается не из страха перед «космической пустотой» и столкновением с неизвестным, а из знакомого человеческого, ставшего незнакомым и чужим. Человеческое тело, разум, идентичность при попадании в космический дискурс становятся возможностью «жуткого космоса», при этом космос сам по себе сохраняет нейтральность образа. Последовательный анализ фильмов в хронологической последовательности также позволяет зафиксировать трансформацию системы «жуткого космоса», связанную с преобразованием страха биологического вторжения, характерного для последней трети XX века, в страх перед технологией искусственного интеллекта, преодолевающей порог человеческой природы.

Ключевые слова: космос, жуткое, астрокультура, медиа, Чужой, жуткий космос, антропологическое, нечеловеческое.

CONSTITUTION OF «UNCANNY OUTER SPACE»: BIOLOGICAL INTERVENTION AND PARADOXES OF TECHNOLOGIES

Ekaterina G. Lapina-Kratasjuk¹, Natalya V. Vereshchagina²

¹National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation,
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Moscow, Russian Federation

²Perm National Research Polytechnic University, Perm, Russian Federation

¹ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9396-0937>

²ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3592-2833>

The article is devoted to popular images of outer space, created by the media. On the one hand, the research and development of space exploration technologies, which began in the middle of the past century, were presented to the public in a heroic and futuristic manner and were welcomed. On the other hand, images of the "uncanny outer space" were found along with them, demonstrating frightening details of the possible dangers of outer space. The "uncanny outer space" image content, its cause and its spread consequences are the main research issues of

the article. The above-mentioned issues are considered by the authors on examples of American Sci-Fi movies about Alien, namely the series of Ridley Scott movies: Alien (1979), Prometheus (2012), Alien: Covenant (Alien: Covenant, 2017). The authors investigate three episodes when Alien meets a man where the images of the "uncanny outer space" are presented: the Alien's "birth" at the dinner table; detection of the "enemy" among the team members when it turns out that Ash, the science officer, is not a human, but an android; and the appearance of the Alien in the rescue capsule during Ripley's preparations for hypersleep. The investigation of the "uncanny outer space" image, depicted in the subject films, focuses on the technical and biological aspects of the issue. The very notion of "uncanny" is reviewed in terms of relation of the "human" to the "non-human", which allows us to discover that the "uncanny outer space" system is caused not by the fear of "cosmic void" and gathering the unknown. The human body, mind and identity when it comes to cosmic discourse become the reason for "uncanny outer space" image presentation while the outer space itself remains neutral. A sequential investigation of the films in chronological order also allows us to record the transformation of the "uncanny outer space" system related to the fear of biological invasion, typical for last third of the 20th century, to the fear of artificial intelligence technology that overcomes the threshold of human nature.

Keywords: outer space, uncanny, astroculture, media, Alien, uncanny outer space, anthropological, unhuman

«Астрокультура»: от космических колоний до жуткой пустоты

Тема космических достижений, после нескольких десятилетий существования на периферии общественного внимания, в последние годы снова возвращается в верхние строчки медийной повестки дня. Государственные бюджеты космических программ, масштабы привлечения частных инвестиций и коммерческие перспективы космического туризма в определенной степени зависят от общественного мнения по отношению к космическим открытиям и достижениям. В России эта зависимость слаба, но в то же время современные успехи в освоении космического пространства становятся важной частью формирования как внешнеполитического, так внутреннего, построенного на ностальгических нарративах, образа страны.

Еще в 1950–1970 годах в США и СССР возникают политические темы и риторические инструменты, помогающие преодолеть противоречие между важной для обеих сторон логикой противостояния двух систем и глобальным характером задач освоения космоса.

К концу второго десятилетия XXI века мы уже можем говорить о целой «вселенной» научных, научно-популярных и просто популярных и «партиципативных» (полученных в результате совместной работы волонтеров) знаний и представлений о космосе, о глобальной коллекции представляющих космос и проникающих во все сферы человеческой деятельности образов, нарративов, практик и артефактов, в совокупности формирующих «астрокультуру» [1, р. 8]. «Что объединяет марсоходы, обсерватории, научную фантастику, уфологические практики и сингл Space Oddity Дэвида Боуи? Согласно американскому историку космоса Александру Гепперту, – принадлежность к астрокультуре [2, с. 14]. Таким образом, исследования астрокультуры помогают понять, какое сложное, а иногда и противоречивое соотношение факторов влияет на формирование общественного мнения о космической индустрии, а также, как образы и нарративы о космосе репрезентируют земные политические, экономические, культурные и психологические проблемы: «Астрокультура – «зонтик» и одновременно маркер для всех, кого интересуют символические и материальные аспекты социального конструирования космоса» [2, с. 18].

Возникновение в последнее десятилетие большого количества частных компаний, занимающихся космическими исследованиями и развивающими различные аспекты коммерческого использования околоземного космического пространства, оказывает значительное влияние на астрокультуру, изменяя прагматику и риторику медийного освещения достижений космической отрасли. Наряду с возвращением нарративов, возникших в 1950–1970 годах, в медиа появились новые нарративы, способные «переконструировать» общественное мнение и стать основой для значительных экономических изменений в области инвестирования космической отрасли, направления космических исследований и технологических решений.

«Важно отметить, что современная астрокультура формируется «в» и «через» медиа, она не может существовать вне информационно-коммуникативных сред» [2, с. 16]. Именно поэтому изучение «космических» новостей, научно-фантастических фильмов, а сегодня – мо-

бильных приложений, сайтов космических агентств и социальных медиа является одной из важнейших задач исследований астрокультуры, позволяющей приблизиться к пониманию таких сложных проблем, как, например, соотношение актуальных задач освоения космоса, формулируемых научным сообществом, и списка практически реализуемых проектов; влияние политики на космическую отрасль; последствия конкуренции PR-стратегий государственных космических агентств и частных космических компаний для трансформации общественных представлений о приоритетных направлениях освоения космоса.

Может показаться, что все, что связано с космическими исследованиями, технологиями и проектами, должно вызывать сегодня исключительно восхищение и вся «астрокультура» должна строиться вокруг героико-футуристического вектора, однако за красивыми изображениями космического пространства и светлого будущего, которое виделось сквозь призму создаваемых технологий, скрываются и более мрачные космические образы. Риторика космических опасностей и космического ужаса, появившаяся в американских газетах в те годы, когда медиа еще только осваивали новую тему, продолжает воспроизводиться в современных аудиовизуальных произведениях, приобретая и расширяя лексику, обрастая новыми темами и образами.

Как уже отмечалось выше, многие нарративы и стиль освещения космической гонки (как и само это понятие) в США и СССР возникли в середине пятидесятых годов прошлого века, когда Советский Союз запустил «Спутник-1» и «Спутник-2» (1957). Советские газеты освещали преимущественно достижения космической отрасли, информация о поражениях и неудачных запусках была засекречена. Советскую культуру в то время захватила мечта о скорой колонизации космоса, опирающаяся на обработанные и значительно упрощенные идеи К. Циолковского о человечестве как космической расе. Открытки, плакаты, газетные статьи – всюду транслировались образы космического будущего: межпланетные перелеты, космические дома, заводы и лаборатории.

В то же время американские медиа освещали как достижения, так и провалы и акцентировали внимание на проблемах, в результате которых США на определенном этапе проигрывали СССР в космической гонке, например на проблемах американского образования и положения ученых [3].

Советская медийная стратегия обеспечивала бесперебойный оптимизм, преувеличенные ожидания от скорости космических открытий, а также, в определенном смысле, отсутствие страха перед космосом, быстрое одомашнивание его в общественном мнении. Американская же описывала не только перспективы, но и опасности космической эры, и хотя многие из этих опасностей имели земное происхождение (например, риски, связанные с программами баллистических ракет, и фобии «звездных войн»), в целом освоение космоса в медиа США было связано не только с энтузиазмом и верой в силу человеческого разума, но и со страхом перед неизведанным, перед его неуправляемыми силами.

Так, например, анализ освещения запуска искусственного спутника Земли в трех ведущих газетах США в 1957 году позволил выявить ключевые драматические коллизии, присутствовавшие в текстах газет: драма поражения, драма национального унижения и драма злого рока и ужаса (*dramas of defeat, of national mortification, and of doom and dread*) [4]. Следует обратить внимание на лексику, которая использовалась для того, чтобы представить публике новую отрасль. И хотя в последующие годы в связи с успехами США в освоении космоса (особенно высадкой на Луну) риторика текстов меняется, амбивалентный характер нарративов о космосе в американских медиа, научно-фантастической и научно-популярной литерату-

ре сохраняется вплоть до наших дней: космос предстает манящим и пугающим, бесконечно открытым и воплощающим клаустрофобию, одаривающим неограниченными возможностями и наполненным запредельным страхом. Космос мог представлять в образе стихии, сродни морю или океану, а космонавт в связи с этим становился Колумбом или другим героем, вынужденным покорять эту стихию [5].

Так, в астрокультуре появляется образ «жуткого космоса», пришедший, например, из таких произведений, как рассказ Г. Лавкрафта «Цвет из иных миров» или в другом переводе «Сияние извне» (*The Colour Out of Space*, 1927). Сюжет построен вокруг загадочного метеорита, упавшего на ферму в окрестностях города Аркхем. После происшествия с жителями фермы, а также с животными и растениями начинают происходить странные вещи: животные и растения погибают, а люди сходят с ума [6]. Явившееся из космоса становится губительным для земного, и можно предположить, что в астрокультуре находит выражение скрытый страх перед «космической пустотой» или тем, что она порождает.

Большое значение для оформления скрытых страхов в визуальные образы имеет фантастический кинематограф, особенно американский популярный фантастический кинематограф, предоставляющий темы для обсуждения и аффекты всему миру.

«Фантастическое кино становится тем местом, где соединяются массовость <...> и желание перешагнуть ограничительные барьеры, мощная и внеиндивидуальная потребность в присутствии «нового» [7, с. 74]. В то же время авторы некоторых гендерных и психоаналитических исследований приходят к выводу, что «большинство фантастических фильмов <...> разыгрывают сценарии инфантильного опыта, претендующие тем не менее на «взрослое» содержание, на выражение некоей «сущности человеческого» [7, с. 72]. Пространство «жуткого» в фантастических фильмах находится где-то между этими полюсами, можно даже спекулятивно заявить, что «жуткое» в этих фильмах – это страх того, что поиск нового может обернуться возвращением к «старому», вернет ему утраченную силу. Неслучайно, например, в «Звездных войнах» Дж. Лукаса мир технологизированного будущего хронологически определяется фразой «давным-давно», а в «Прометее» Р. Скотта новую цель для футуристического технологического прорыва находят археологи.

Отвечая на основной исследовательский вопрос нашей статьи, каковы содержание образа «жуткого космоса» в американском фантастическом кино, а также причины появления этого образа и последствия распространения в астрокультуре, – мы выбрали в качестве источника для анализа серию фильмов Ридли Скотта, посвященную Чужому: Чужой (*Alien*, 1979), Прометей (*Prometheus*, 2012), Чужой: Завет (*Alien: Covenant*, 2017). Мы сознательно выводим за пределы нашего анализа фильмы, снятые другими режиссерами, а также кроссоверы «Чужой против Хищника» и другие, так как нам важно проследить трансформацию первоначального образа Чужого, созданного сценаристом С. Бенноном, художником Х.Р. Гигером и режиссером Р. Скоттом. Важно отметить, что история о столкновении человека с Чужим, возникшая после окончания эпохи первых космических открытий и космической гонки, о которых говорилось выше, была продолжена и раскрыта режиссером уже в эпоху лавинообразного распространения цифровых технологий, тотальной смартизации и нового витка технологического детерминизма, связанного, прежде всего, с надеждами, возлагаемыми на искусственный интеллект. Таким образом, мы можем сравнить развитие основного конфликта, который Вивиан Собчак приписывает американскому фантастическому кино, – «противопоставление биологии и техники» [8, с. 168] в эпоху первой космической гонки и на современном этапе возрождения общественного интереса к космическим открытиям.

О природе жуткого в космической кинофантастике

Феномен жуткого попал в научный оборот благодаря З. Фрейду, который посвятил ему эссе под одноименным названием «Жуткое» (1919 г.), в работе он обращается к вопросу о том, что вызывает в человеке ощущение жути: источник жути в людях, предметах, в ситуациях [9, с. 265].

Фрейд приходит к заключению, что природа жуткого амбивалентна, оно возникает в условиях, во-первых, перехода от домашнего к недомашнему, во-вторых, в условиях перехода от скрытого к явному. С одной стороны, З. Фрейд обращается к этимологии немецкого слова «unheimlich» – жуткое, которое в отличие, например, от русского «жуткое» и английского «uncanny» имеет дополнительный оттенок значения «недомашнее», поэтому жуткое оказывается «нарушенным домашним». С другой стороны, он соглашается с подходом Ф. Шеллинга, который полагал, что «жуткое – это все, что должно было остаться тайным, сокровенным и выдало себя» [9, с. 268].

Таким образом, З. Фрейд предлагает под жутким понимать некоторую «разновидность пугающего, которая имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [9, с. 265–266], т.е. ощущение жути возникает при нарушении сложившегося порядка, происшедшем по причине выхода вытесненного и скрытого.

В качестве вещей, вызывающих такое ощущение, Фрейд приводит восковые фигуры, кукол, автоматы, призраков, в качестве событий – эпилептический припадок, встречу с двойником, неузнавание себя. Все это объединено признаком, по которому человек не может точно определить статус объекта в качестве живого или мертвого. Неодушевленная вещь, кажущаяся живой, или живое существо, не подающее признаков жизни, вызывают ощущение жути, они нарушают привычный порядок и как бы выворачивают его. Жуткое не есть простое отклонение от привычной последовательности действий, оно как возможность оказывается заложенным в естественное устройство, но находится в нем в качестве некоторого отклонения, которое никогда не должно произойти на уровне смысла «знакомой вещи». Так, важным элементом описания жуткого для З. Фрейда становится фигура двойника [10, с. 89], двойник как вытесненное свое, существующее автономно, вызывает ощущение жути, он является знакомым, совершающим вторжение в привычное и «домашнее».

Как уже отмечалось, жуткое оказывается пограничным, оно находится между живым и неживым, но, кроме того, оно возникает между человеческим и нечеловеческим, т.е. жуть – ощущение, зависящее от понимания и ощущения антропологических границ. «Жуткие образы» кукол или автоматов, рассматриваемые З. Фрейдом на материале романтической литературы XIX века, вызывают ощущение жути по причине сочетания антропологической «подобности» и «лишенности».

Уместно отметить, что подобный феномен был зафиксирован в области робототехники. В 1978 году Масахиро Мори на основе проведенного исследования высказал гипотезу, согласно которой объект, похожий на человека функционально или внешне, достигнув определенной степени похожести, вызывает негативные эмоции у человека, вплоть до отвращения. Эта гипотеза получила название «эффекта зловещей долины». Полного развернутого комментария этот феномен до сих пор не получил, одно из объяснений связано с признанием возникающего чувства страха перед неизвестным, невозможностью предугадать действия объекта-робота в следующий момент времени [11]. Однако можно предположить, что жуть, возникающая при встрече с антропоморфным роботом или механической куклой, коренится в их

«посягательстве» на антропологический порядок мира, они размывают границу между живым и неживым, человеческим и нечеловеческим, «домашним» и «недомашним».

Таким образом, уместно считать, что природа жуткого проистекает из неопределенности самого антропологического, его постоянного обновления, поэтому жуткое появляется там, где повседневный порядок прерывается чем-то вытесненным за пределы человеческого.

Конечно, идеи З. Фрейда прошли в XX веке через плотное сито психоаналитических штудий, поэтому сегодня могут применяться к анализу фильмов с известной долей осторожности и критической рефлексии. Так, рассуждения Юлии Кристевой об отвратительном, той роли, которую играет «отвратительное» в осознании собственной смертности и границ своего «живого тела» во многом поясняют тезис о связи «жуткого» и антропологических границах, заимствованный у Фрейда, а также могут использоваться как «ключ» к пониманию образа «Чужого» в фильмах Р. Скотта: «Грубое и резкое вторжение чужеродного, которое могло бы быть мне близким в какой-то забытой и непроницаемой для меня теперь жизни, мучает и неотступно преследует меня как совершенно чуждое, отдельное и мерзкое. Это не я. Это не оно. Но это не значит, что ничего нет. Есть «нечто», которое я никак не могу признать в качестве чего-то определенного. Эта тяжесть бессмыслицы, в которой все весомо и значимо, вот-вот раздавит меня. Это на границе несуществования и галлюцинации, но и реальности, которая, если я ее признаю, уничтожит меня. Отвратительное и отвращение – то ограждение, что удерживает меня на краю. Опоры моей культуры» [12, с. 47].

Анализ фильма Р. Скотта «Чужой» 1979 года, как правило, и выполнен в традициях лакановского психоаналитического подхода. Так, подробно разбирая ряд сцен из фильма «Чужой», Барбара Крид пишет: «В Чужом каждый из членов экипажа встречается лицом к лицу с пришельцем в эпизодах, мизансцены которых выстроены таким образом, чтобы постоянно указывать на зловещую материнскую фигуру» [13, с. 207]. Таким образом, ужасное и жуткое в таком подходе к анализу фильма трактуется исключительно как возвращение вытесненного, связанного с архаическими феминными образами, нарушение целостности патриархального дискурса.

Рассуждения Вивиян Собчак построены в том же ключе: в контексте асексуальности образа Рипли, главной героини фильма, «становится по-настоящему тревожно и жутко, когда почти в самом финале Чужого Рипли раздевается, <...> перестает быть бесполом, рационально действующим субъектом, но превращается в иррациональный, могущественный, сексуальный объект: в женщину, то единственное существо, которое воистину инопланетно и всерьез опасно» [8, с. 172]. Прямое отождествление в этой цитате Рипли с Чужим (которое было, кстати, обыграно и в «Чужом 3» (1992) Дэвида Финчера, и в «Чужом 4. Воскрешение» (1997) Жан-Пьера Жене), объясняющее, почему только она способна победить монстра, показывает, что В. Собчак также трактует жуткое преимущественно как нарушение патриархального порядка, принимаемого аудиторией за норму.

Отдавая должное познавательной ценности такого подхода, мы все же хотели бы выйти за пределы исключительно лакановской традиции в интерпретации содержания серии о «Чужом» Ридли Скотта. И прежде всего потому, что такая интерпретация не позволяет, на наш взгляд, в полной мере определить значение образа и метафоры космоса в научно-фантастических фильмах. Мы не предлагаем единый непротиворечивый подход к анализу образа «Чужого» в контексте метафоры «страшного космоса» – скорее серию наблюдений, построенных на рассуждениях о техноцентричном характере современной культуры и конструировании нарративов о взаимодействии человека и «умных» технологий.

Так, современным воплощением «двойника» в научно-фантастическом дискурсе становится андроид – робот, обладающий искусственным интеллектом и, как правило, стремящийся «стать человеком», занять его место, – в фильмах «Прометей» и «Чужой. Завет». Именно андроид становится главным антагонистом, вытесняющим Чужого из этой роли, а следовательно, меняющим структуру образа «страшного».

Технологии в целом, часто воплощенные в неантропоморфных образах (или вообще не имеющие образа, например представленные в научно-фантастических фильмах только голосом бортового компьютера) также становятся источником опасности и страха. Метафора «создания, вышедшего из-под контроля, ставшего опасным для своего создателя», с одной стороны, имеет вполне архаическую природу, с другой – вновь становится популярной в астрокультуре, рефлексировавшей над проблемой полной зависимости от технологий в ситуации освоения космоса.

Таким образом, конфликтом, обнажающим границы антропологического в популярном дискурсе о космосе, становится конфликт между человеком, технологиями и инопланетной жизнью, конфликт, с одной стороны, указывающий на перспективы «расширения» человеческой природы, но с другой стороны, грозящий ее уничтожением.

В качестве еще одного источника опасности и конфликта на границах антропологического выступает неопределенный образ мирового капитализма, всемогущей корпорации, созданной людьми, но пренебрегающей человеческими жизнями ради победы в некоем абстрактном всемирном (или всеселенском) соревновании (войне), которая и сталкивает человека, инопланетное существо и искусственный интеллект в игре на выживание. Рассмотрим, как этот конфликт представлен в трех фильмах о Чужом, снятых Р. Скоттом.

Между биологическим врагом и технологическим предателем

Незаконченная тетралогия Ридли Скотта о Чужом состоит сейчас из трех фильмов. Первый из них – «Чужой» (Alien, 1979) стал одним из наиболее знаменитых научно-фантастических фильмов ужасов и объектом как большого количества кинематографических подражаний и цитирований, так и достаточно активного научного интереса (некоторые примеры анализа этого фильма уже приводились выше). «Прометей» (Prometheus, 2012) и «Чужой: Завет» (Alien: Covenant, 2017) были приняты публикой достаточно холодно и пока не стали предметом академического исследования. Третий приквел должен выйти в 2020 году. Этот фильм, по замыслу режиссера, свяжет два фильма будущей трилогии приквелов с первым фильмом про Чужого (и следующими фильмами первой франшизы, снятыми другими режиссерами). Таким образом, «канон» истории должен быть сформирован четырьмя фильмами Ридли Скотта, все остальные фильмы «вселенной Чужого» займут место «расширений» основного проекта. В истории, рассказанной Скоттом, прослеживаются две основные сюжетные линии и одновременно – два источника «ужасных» образов всех фильмов – угроза со стороны биологического иного и опасность, исходящая от технологического alter ego человека-киборга, обладающего искусственным интеллектом.

Сюжет фильма «Чужой» Р. Скотта (Alien, 1979) разворачивается на космическом корабле-буксире «Ностромо», который, возвращаясь домой с задания, получает сигнал бедствия с планеты LV-426. Бортовой компьютер «Мать» выводит команду корабля из гиперсна для того, чтобы передать распоряжения командования о необходимости ответа на сигнал. Они вынуждены высадиться на планету LV-426, где обнаруживают инопланетный

корабль, на котором один из членов команды «Ностромо» подвергается нападению ксеноморфа – Чужого, точнее одной из его форм лицехвата. В дальнейшем пострадавшего доставляют на «Ностромо», где и разворачивается основное действие, представленное как борьба команды с Чужим за свою жизнь.

Самыми важными сценами фильма, определяющими природу «жуткого» в фильмах Р. Скотта, являются, на наш взгляд, первое «рождение» Чужого за обеденным столом; обнаружение «врага» среди членов команды, когда выясняется, что Эш, офицер-исследователь, является не человеком, а андроидом; и появление Чужого в спасательной капсуле во время приготовления Рипли к гиперсну. Во всех этих эпизодах жуткое рождается благодаря разрыву сложившегося порядка, отвечающего требованиям антропологического земного устройства. Рассмотрим подробнее каждую из указанных сцен.

Первое поворотное событие, «рождение» Чужого

Особое аффективное воздействие сцены «рождения грудолома» на зрителя связано с тщательно выстроенной режиссером иллюзией, что нормальный порядок вещей восстановлен: Чужой появляется в тот момент, когда кажется, что команда избежала опасности и возвращается к повседневной рутине (прием, широко использовавшийся А. Хичкоком для создания особого напряжения). Офицер безопасности Кейн, инфицированный Чужим, выходит из комы, лицехват, удерживающий Кейна в коме, отваливается и умирает, экипаж садится за обеденный стол, чтобы подкрепиться перед гиперсном. Чужой, буквально разрывающий грудную клетку Кейна, разрывает и тщательно выстроенный Р. Скоттом шаблон повествования, которому зритель уже начал верить. Физиологическая откровенность этой сцены создает сложный комплекс эмоций у зрителя, которые Р. Скотт будет эксплуатировать и в двух других своих фильмах о Чужом, снятых в 2012 и 2017 годах: «Вспомним еще раз о том, что образы жанра ужасов по определению неприятны. Причину этого следует искать в их аномальности. Очевидно, что аномальный характер этих существ и вызывает в нас беспокойство, тревогу и отвращение. Они не удовлетворяют нашим традиционным моделям классификации вещей, и такое нарушение картины мира необходимо вызывает тревогу» [15].

Кроме этого чувства неприятного из-за аномальности происходящего, сцена «рождения» грудолома должна породить в зрителе сложный комплекс противоречивых эмоций: смеси отвращения (о семиотике отвращения в работах Ю. Кристевой говорилось выше), запретного с моральной точки зрения любопытства и почти эротических переживаний (неизбежного аморального вуайеризма кинематографа по А. Хичкоку). Мы можем найти в этой сцене подтверждение тезиса В. Собчак о том, что «американское кино более чем любой другой жанр отказывает эротике и либидо в традиционной нарративной репрезентации» [8, с. 167]. В сцене появления грудолома Р. Скотт выворачивает смысл сцены рождения наизнанку, вводя простую визуальную метафору того, что рождение «нового» есть смерть «старого», только «старое» в данном случае – человек. Это странное противоестественное восхищение космической убийцей выразит в следующей анализируемой сцене андроид Эш. Возвращаясь к первой сцене появления грудолома, следует отметить, что вся история взаимодействия человеческого тела и тела Чужого, на фоне которой развивается основной конфликт фильма, состоит из эпизодов, ассоциирующихся с эротическим взаимодействием (зачатие, беременность, рождение), но именно нарушение антропологических границ делает ужасным то, что в других контекстах могло быть эротически привлекатель-

ным. Неслучайно Ридли Скотт отказался от эротической сцены между членами экипажа, которая была в первоначальном варианте сценария «Чужого», – это нарушило бы логику ужаса, направило внимание зрителя в сторону более конвенциональной интерпретации физиологического взаимодействия. С другой стороны, следует упомянуть, что в «Завете» о проникновении ксеноморфа на корабль зритель узнает именно во время эротической сцены между членами экипажа, в которую Чужой буквально врывается, убивая мужчину и символически занимая его место.

Второе поворотное событие – «чужой» среди своих

Второй наиболее драматичной эпизод, меняющий представление зрителя о причинах происходящего на экране, связан с темой ужаса перед искусственным интеллектом, который является неизбежным и неустранимым, по логике фильма, посредником во взаимодействии человека и космоса. В этой сцене выясняется, что офицер-исследователь Эш, впусивший, несмотря на протесты Рипли, инфицированного Кейна на корабль, на самом деле робот-андроид, чья миссия состоит в поиске инопланетных форм жизни и доставке их на Землю, причем именно эта задача является для Эша приоритетной, жизнями членов экипажа ради выполнения миссии можно пренебречь. Образа андроида Эша не было в первоначальной версии сценария, написанной Дэном О'Бэнноном. Этот персонаж появился во второй версии, созданной Уолтером Хиллом и Дэвидом Гайлером, которые, переделывая первый вариант сценария, сосредоточились именно на истории андроида. И хотя в итоге студия решила вернуться к версии О'Беннона, образ андроида остался в сценарии, с которым работал Р. Скотт, и сыграл в нем важную роль. Искусственный интеллект еще не является в этом сценарии самостоятельной враждебной силой (как это будет в «Прометее» и «Завете»), он воплощает страх перед всемогуществом некоей корпорации, ответственен за социальный аспект космического ужаса, так как причиной возможной победы Чужого над человеком является сама логика позднего капитализма, пренебрегающего тем, чему должно служить. Еще более зловещим, хотя и менее очевидным, является в фильме образ компьютера корабля «Ностромо» – Матери, которая управляет всеми процессами на корабле, в том числе и Эшем, и исполняет те же директивы, что и он. Сравним с объяснением, данным Барбарой Крид: «Этот сценарий, который разыгрывает конфликтующие желания в семиотической хоре, разворачивается внутри материнского тела корабля, которому космические путешественники сначала полностью доверяют – до тех пор, пока сама «Мать» не раскрывается как предательская фигура, запрограммированная жертвовать жизнями в интересах Компании» [12, с. 208].

Развязка. Последнее появление Чужого

В последней сцене фильма Рипли, уничтожившая «инфицированный» космический корабль и улетевшая от взрыва на челноке, готовится погрузиться в гиперсон, когда обнаруживает, что Чужой проник за ней в космическую капсулу. Здесь и происходит последняя схватка между Чужим и человеком, заканчивающаяся победой человека (правда, если следовать за логикой сиквелов – победой пирровой).

Любопытно, что и Б. Крид, и В. Собчак, анализируя эту сцену, обращают внимание лишь на внезапную феминизацию образа Рипли, а не на способ, которым Рипли удается справиться с Чужим. Б. Крид пишет: «Последняя сцена работает не только на то, чтобы избавиться

от Чужого, но также и на то, чтобы подавить кошмарный образ монструозно-фемининного, сконструированный как знак отторжения, абъекции внутри патриархальных дискурсов этого кинотекста» [12, с. 212]. Для Б. Крид частичное обнажение Рипли в этой сцене – знак успокоительной «нормализации» женского образа, возвращение его к конвенциям популярного кинематографа. В то время как для В. Собчак, как уже говорилось выше, обнажение Рипли, напротив – сигнал разрушения патриархального дискурса, приводящего к отождествлению Рипли с Чужим. Нам же кажется важным, что в последней сцене, после ряда эпизодов, пространство которых сконструировано как клаустрофобическое, вновь появляется открытый космос, который и оказывается способом победить Чужого: Рипли буквально выдувает Чужого в космическую пустоту, спасаясь сама от нее в космическом скафандре.

В главе «Общество киборгов» своей книги об «умных» технологиях К. Ратти и М. Клодел пишут о двух поколениях технологий – орудиях труда, которые являются расширением физических возможностей человека, его скорости и силы; и инструментах сегодняшнего дня, которые «имеют фундаментальное отличие: они являются продолжением не тела, а ума – памяти, идентичности и социальной функции» [16, с. 97]. Скафандр Рипли – надежная технологическая оболочка, на которую Рипли меняет свою униформу. Орудие первого поколения, оно не способно выйти из под контроля человека, поэтому защищает Рипли и от Чужого, и от убийственной силы Космоса. В сиквеле «Чужого», фильме «Чужие» Дж. Кэмерона (1986), финальная сцена «Чужого» процитирована с усилением образа: Рипли, чтобы справиться с Королевой Чужих, надевает мощный экзоскелет, который служит уже совсем не пассивной защитой от космического пришельца. В обоих случаях, на наш взгляд, развязка связана с возвращением к управляемому, безопасному образу технологий. В то время как андроид Эш и бортовой компьютер «Мать» символизируют второе поколение технологий – «продолжение ума», и поэтому несут опасность для человека, пусть и приходящую в образе Чужого. Обретение человеком власти над своим творением – технологией, и возвращение ее в положение орудия – «продолжения силы», обеспечивают победу над биологическим интервентом.

Система «жуткого космоса», таким образом, складывается далеко не только из космических мотивов: космос, с одной стороны, содержит опасность в виде иных форм жизни, с другой – открывает новые возможности для развития человека.

Ужас космоса оказывается испытанием границ человека – как биологических, так и технологических. Космос не является персонажем фильма, он не аномалия и не монстр, сам по себе он нейтрален и является частью сложившегося порядка, но при этом перемещение человеческого в космическо-технический дискурс дает возможность его переосмысления, переноса границы нормального и обнажая жуткое. Образы «жуткого космоса» создаются на пересечении жанров фантастики и хоррора, и если фантастика обращена к звездам и прогрессу, то хоррор – к телу [16]. Д. Тригг пишет: «Ужас космоса есть ужас тела» [10, с. 22], тревога человека перед нечеловеческим – вот исток «жуткого космоса».

От фантастического боевика к технологической притче

Спустя 33 года после выхода «Чужого» и трех фильмов, снятых другими режиссерами (не упоминаем при этом кроссоверы, например, «Чужой против Хищника», «Вселенную Чужих»), Ридли Скотт возвращается к истории, рассказанной в первом фильме франшизы, чтобы, с одной стороны, очистить первоначальный замысел от содержательных на-

пластований сиквелов, а с другой стороны, развить те сюжетные линии, которые в «Чужом» были лишь намечены. Так, если в первом фильме антагонистом было само инопланетное существо, пришедшее из космоса, а равнодушный к человеку искусственный интеллект только помогал ему в победе над экипажем, то в «Прометее» и особенно «Завете» именно искусственный интеллект в образе андроида Дэвида становится главной опасностью для человека, Чужой же, напротив, представлен как орудие и питомец созданной человеком технологии. Также важно отметить значимость, особенно в «Прометее», образа Инженеров – инопланетной расы, которая создает и человека, и чужого и гибнет в результате действий человеческого создания – андроида.

Франшиза приквелов Р. Скотта развивает и выводит на новый уровень две ключевые темы фильма 1979 года: о биологически чуждом агрессивном организме, которому для продолжения жизни необходимо уничтожать человеческие тела, и об искусственном интеллекте, который, руководствуясь приказом, а во второй франшизе – уже собственной волей, выводит человека за скобки, буквально используя человеческое тело (как и инопланетный Чужой) в качестве биологического материала.

Значительно возросшие к 2012 году, когда появился «Прометей», возможности цифровой видеорепрезентации позволяют Р. Скотту гораздо более детально, чем в «Чужом», реконструировать вземные и внеисторические пространства. Если «Чужой» был герметичным космическим боевиком с элементами хоррора, то «Прометей» и «Завет» – масштабные философские космооперы, в которых космос уже – не просто метафора, а полноценный визуальный образ.

Заключение

Возвращаясь к причинам возникновения жутких космических образов в «астрокультуре», стоит уточнить, что страх перед «космической пустотой» не является одной из них, ведь жуткое проявляет себя не в столкновении человека с неизвестным или неведомым, а, наоборот, во встрече с чем-то знакомым. Природа «жуткого космоса» рождается из знакомого человеческого, ставшего незнакомым и чужим. Человеческое тело, разум, идентичность – все, что относится к антропологическому измерению, находится в опасности, попадая не только в космическое пространство, но просто в космический дискурс. Ощущение жути связано не просто с тем, что «в космосе никто не слышит твой крик»¹, а с тем, что его никто не в состоянии будет понять, потому что ты уже не являешься собой.

На примере серии фильмов о Чужом Р. Скотта, мы увидели, что страх перед биологическим вторжением, характерный для последней трети XX века, сегодня почти полностью вытеснен (или преобразован) страхом перед искусственным интеллектом, взбунтовавшимся созданием человека, которое, ставши независимым от своего создателя, оказывается могущественнее последнего, потому что задумывалось как орудие, преодолевающее ограничения человеческой природы. В то же время биологическая интервенция становится главным оружием искусственного интеллекта против своего создателя.

Согласно исследованию общественного мнения о допустимости инновационных технологий, проведенному ИСИЭЗ НИУ ВШЭ в 2010 году, наибольшее недоверие у людей вызывают те технологии, которые предполагают вмешательство в человеческую природу: генные модификации, клонирование человека, имплантация микрочипов в мозг и т.п. [17, с. 192].

¹ «In space no one can hear you scream» – слоган фильма Р. Скотта «Чужой», вышедшего в прокат в 1979 г.

Последние фильмы о Чужом конструируют новый образ страшного – страх перед технологиями, обретающими слишком большую независимость от воли человека, который напоминает нам, что вторжение в разум так же необратимо, как и вторжение в тело.

Список литературы

1. Geppert A. *Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century*. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. – 393 p.
2. Ним Е.Г. Космос как фронтир социологии // *Социологический журнал*. – 2018. – Т. 24, № 2. – С. 8–25.
3. Marlin Cheryl L. *Space Race Propaganda: U.S. Coverage of the Soviet Sputniks in 1957* // *Journalism Quarterly*. – 1987. – Vol. 64. – Iss. 2-3. – P. 544–559.
4. Lule J. *Roots of the Space Race: Sputnik and the Language of U.S. News in 1957* // *Journalism & Mass Communication Quarterly*. – 1991. – Vol. 68. – Iss. 1-2. – P. 76–86.
5. Верещагина Н.В. Мифологизация и конструирование героя: тактики репрезентации космоса в советских медиа // *Артикульт*. – 2017. – № 28(4). – С. 107–113.
6. Лавкрафт Г.Ф. Сияние извне // *Полное собрание сочинений*. Т 1. – М.: Форум: Техно-марк, 1992. – С. 11–48.
7. Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного // *Фантастическое кино*. Эпизод один. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 5–14.
8. Собчак В. Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино // *Фантастическое кино*. Эпизод один. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 167–182.
9. Фрейд З. *Жуткое* // *Художник и фантазирование*. – М.: Республика, 1995 – С. 265–282.
10. Тригг Д. *Нечто: Феноменология ужаса*. – Пермь: Гиле Пресс, 2017. – 174 с.
11. Верещагина Н.В. Роботы, искусственный интеллект и восстание машин: мифология НТР и научная фантастика // *Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право*. – 2016. – № 3. – С. 65–74.
12. Кристева Ю. *Силы ужаса: Эссе об отвращении*. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
13. Крид Б. Ужас и монструозно-фемининное. Воображаемое отторжение (абъекция) // *Фантастическое кино*. Эпизод один. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 183–112.
14. Комм Д.Е. *Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов*. – СПб.: БХВ-Петербург, 2012. – 224 с.
15. Кэрролл Н. *Парадоксы ужаса [Электронный ресурс]* // *Русский журнал*. – URL: <http://www.russ.ru/pole/Paradoksy-uzhasa> (дата обращения: 26.05.2018).
16. Грант Б.К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино // *Фантастическое кино*. Эпизод один. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 19–31.
17. Ратти К., Клодел М. *Город завтрашнего дня: Сенсоры, сети, хакеры и будущее городской жизни* – М.: Изд-во Института Гайдара, 2017. – 248 с.
18. Войнилов Ю.Л., Полякова В.В. *Мое тело – моя крепость: общественное мнение о биомедицинских технологиях* // *Социология власти*. – 2016. – № 1. – С. 185–207.

References

1. Geppert A. *Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, 393 p.
2. Nim E.G. *Kosmos kak frontir sotsiologii [Cosmos as the frontier of sociology]*. *Sotsiologicheskii zhurnal*, 2018, vol. 24, no. 2, pp. 8–25.
3. Marlin Cheryl L. *Space Race Propaganda: U.S. Coverage of the Soviet Sputniks in 1957*. *Journalism Quarterly*, 1987, vol. 64 (iss. 2-3), pp. 544-559.

4. Lule J. Roots of the Space Race: Sputnik and the Language of U.S. News in 1957. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 1991, vol. 68 (iss. 1-2), pp. 76–86.
5. Vereshchagina N.V. Mifologizatsiia i konstruirovaniie geroia: taktiki reprezentatsii kosmosa v sovetskikh media [Mythology and design of the hero: tactics of the representation of the cosmos in the soviet media]. *Artikult.* 2017, no. 28(4), pp. 107-113.
6. Lavkraft G.F. Siianie izvne [Radiance from the outside]. Vol. 1. Moscow, Forum Tekhnomark, 1992, pp. 11-48.
7. Samutina N. Fantasticheskoe kino i problema inogo [Fantastic cinema and the problem of another]. *Fantasticheskoe kino. Epizod odin.* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, pp. 5–14.
8. Sobchak V. Devstvennost astronautov seks: i fantasticheskoe kino [Virginitiy of astronauts: sex and a fantastic movie]. *Fantasticheskoe kino. Epizod odin.* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, pp. 167-182.
9. Freid Z. Zhutkoe [Zhutkoe]. *Khudozhnik i fantazirovanie.* Moscow, Respublika, 1995, pp. 265-282.
10. Trigg D. Nechto: Fenomenologiiia uzhasa [Something: Phenomenology of horror]. Perm, Gile Press, 2017, 174 p.
11. Vereshchagina N.V. Roboty, iskusstvennyi intellekt i vosstanie mashin: mifologiiia NTR i nauchnaia fantastika [Robots, artificial intelligence and rise of the machines: STR mythology and science fiction]. *Bulletin of PNRPU. Culture. History. Philosophy. Law*, 2016, no. 3, pp. 65–74.
12. Kristeva Iu. Sily uzhasa: Esse ob otrashchenii [The forces of horror: An essay about disgust]. Saint Petersburg, Aleteiia, 2003, 256 p.
13. Krid B. Uzhas i monstrozno-femininoe. Voobrazhaemoe ottorzhenie (abektsiia) [Horror and monstrous-feminine. Imaginary rejection (an abjection)]. *Fantasticheskoe kino. Epizod odin.* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, pp. 183-112.
14. Komm D.E. Formuly strakha. Vvedenie v istoriiu i teoriiu filma uzhasov. Saint Petersburg, BHV-Peterburg, 2012, 224 p.
15. Keroll N. Paradoksy uzhasa [The paradoxes of horror]. *Russkii zhurnal*, available at: <http://www.russ.ru/pole/Paradoksy-uzhasa> (assessed 26 May 2017).
16. Grant B.K. «Sovershenstvovanie chuvstv»: Razum i vizualnoe v fantasticheskom kino [“Perfection of the senses”: Reason and visual in a fantastic movie]. *Fantasticheskoe kino. Epizod odin.* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, pp. 19-31.
17. Ratti K., Klodel M. Gorod zavtrashnego dnia: Sensory, seti, khakery i budushchee gorodskoi zhizni [The city of tomorrow: sensors, networks, hackers and the future of urban life]. Moscow, Izdatelstvo Instituta Gaidara, 2017, 248 p.
18. Voinilov Iu. L., Poliakova V.V. Moe telo – moia krepost: obshchestvennoe mnenie o biomeditsinskikh tekhnologiakh [My body is my fortress: public opinion about biomedical technologies]. *Sotsiologiiia vlasti*, 2016, no. 1, pp. 185-207.

Получено: 25.11.2017

Принято к печати: 24.04.2018