

ИГОРЬ
СМИРНОВ

Искусственный интеллект *avant la letter*: как кино учило машины

1



Игорь Павлович Смирнов (р. 1941) – автор многочисленных статей и книг гуманитарного профиля, основной научный интерес сосредоточен на теории истории. Живет в Констанце (Германия) и Санкт-Петербурге.

Врано обнаружившемся интересе к искусственному человеку кино не было оригинальным – оно продолжало тематическую линию, прочерченную до того мифопоэтическим мышлением, включая сюда литературную фантастику. Сотрудничество киноискусства со словесными текстами в этой смысловой области остается актуальным и по сей день: подавляющее большинство фильмов, в которых действуют человекоподобные существа, позаимствовало свои сюжеты из литературных источников.

В мифопоэтическом воображении артефакты, имитирующие людей, связаны как с Танатосом, так и с Эросом. Возглавляющий в античной социокультуре вереницу таких персонажей Талос – медный гигант, выкованный Гефестом и предназначенный Зевсом для охраны Крита, – гибнет, не будучи в совершенстве неуязвимым для своих противников. Создание Пигмалиона – Галатея, – напротив того, статуя, которую оживляет любовь скульптора к своему творению¹. Даже не углубляясь детально

¹ Об античных антропоидах см. подробно: MAYOR A. *Gods and Robots. Myths, Machines, and Ancient Dreams of Technology*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2018.

КУЛЬТУРНО-
ПОЛИТИЧЕСКАЯ
ПЕДАГОГИКА
КИНО



в археологию магистральных в социокультуре идей, мы имеем основание для предположения, что образ искусственного человека является из разложения того единства смерти и жизни, которым характеризовался культ предков, сопринадлежавших обществу и *post mortem* определявших из инобытия его функционирование. Вызревающая история должна была, дабы не ввергать общество в хаос, отграничить нерушимую веру в естественное бессмертие зачинателей человеческого рода от того, что могло бы ее поколебать, дестабилизировать – от искусственного производства жизни, от *téchne*. В противоположность предкам аналогии человека либо удаляются из социореальности в небытие, либо включаются в нее так, как если бы были неотличимы от современного им окружения. Жизнь на них либо обрывается (и тогда они танатологичны), либо ими продолжается (и тогда они эротичны) – но не возникает благодаря им. Они не ставят под сомнение генезис общества и его норм. В Ветхом Завете Танатос следует из Эроса: соитие изготовленных Богом Адама и Евы обрекает их на смерть. Иудейская религия развязывает проблему поддержания социального порядка в условиях исторической всеизменчивости самым радикальным образом. Ветхий Завет приписывает прародителям человечества искусственное происхождение, отнимает вековечность и у предков, атрибутируя ее только Демиургу (загробный мир здесь отсутствует), и тем самым требует от общества особо строгого соблюдения традиции, раз та трансгуманна, заповедана ему Всевышним. Знаменательно, что для Платона изложенный в диалоге «Протагор» миф о лепке богами людей из земли служит не более чем параболой, демонстрирующей превосходство знания-в-становлении (диалектического) над знанием о самотождественных вещах (энциклопедического свойства). Согласно мифу, Эпиметей наделяет каждого из изваянных в демиургическом акте людей только одним качеством, между тем как Прометей, сочувствуя их слабости, снабжает их украденными у Гефеста и Афины огнем и божественной способностью к искусству, к умелой созидательности, которая ложится в основу суверенно человеческих социокультурных начинаний. Оспаривая софиста Протагора, видящего вещи равными себе, Сократ берет сторону Прометея и утверждает, что следование Эпиметею может лишь вводить умствующего в заблуждение. Философские Афины опонируют религиозному Иерусалиму в том, что предоставляют человеку право на автопойезис, на восхождение, приближающее его к богам². Отсюда тянутся две ветви в концептуализации искусственных живых существ. В одном случае эти креа-

ИГОРЬ СМIRHOV
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

2 Я отвлекаюсь от периферии греческой ойкумены: у этрусков, к примеру, был распространен миф о Прометее – выдывателе перволюдей (Ibid. P. 112 ff).

туры изображаются продуктами саморазвития человека, его цивилизационными достижениями – как, например, в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818). В другом – антропиды мистичны, прибывают в здешнюю действительность из какой-то запредельной ей области, скажем, из далекого прошлого, и, соответственно этому, являются в свет порожденными архаической магией. Роман Густава Мейринка «Голем» (1915) замечателен тем, что восстановил генезис такого рода историй: повествователь в этом тексте обнаруживает легендарного глиняного стража пражского гетто, вызванного давным-давно к жизни рабби Лёвом, в самом себе и, таким образом, подтверждает библейское представление о тварности человека как такового. Сциентизм и мистицизм могут, разумеется, переплетаться в отдельных произведениях.

**Вызревающая история должна отграничить
нерушимую веру в естественное бессмертие
зачинателей человеческого рода от того, что могло
бы ее поколебать – от искусственного производства
жизни, от *téchne*.**

Общий смысл грез об артефактах, подражающих человеку, был интуитивно схвачен романтизмом, с его тягой к исследованию исходных пунктов всяческих социокультурных процессов. На то обстоятельство, что искусственный человек был результатом трансформационных дополнений, которым подвергся культ предков, романтизм, пусть косвенно, но все же недвусмысленно, указал в художественных текстах об оживающих скульптурных изображениях умерших. Анализируя этот мотив на материале пушкинской поэзии, Роман Якобсон обратил внимание на неприменную губительность вмешательства изваяний в людские дела («Статуя в поэтической мифологии Пушкина», 1937). Предки мстят в романтизме обществу за ту метаморфозу, которая когда-то, при переходе от преисторической социокультуры к исторической, вынудила их стать в ряд с искусственными подобиями живых. Эстетическая культура конца XVIII – первой четверти XIX века, реверсируя время, устремляясь к первоистокам, компенсировала несправедливость истории, подменившей (но, конечно же, не зачеркнувшей) поклонение родоначальникам фетишизацией рукотворных симулякров человека. По почину романтизма кино, знакомя нас с антропоморфными машинами, также удерживает в себе след их сопряженности с культом предков. Так, в «Терминаторе» (1984) Джеймса Кэмерона и в «Искусствен-

ном разуме» (2001) Стивена Спилберга действие фильмов развергывается на фоне руин (в них готов превратиться город будущего уже в «Метрополисе» (1927) Фрица Ланга). Как остатки прошлого, не поддающиеся устранению из современности, как сохраняющиеся на века, несмотря на разрушительную работу времени, руины – материальный эквивалент непреходящей духовной ценности тех, кто, и покинув мир сей, регулирует деятельность общества.

Социокультурная релевантность руин формируется вследствие переноса смыслового комплекса «жизнь-вопреки-смерти», закрепленного за загробным царством, в посягостороннюю реальность. Почитание развалин делается социокультурным фактом сравнительно поздно (в Ренессансе), но оно, как и воображение о технодублерах человека естественного, производно от истории, постепенно и со временем все далее и далее уходящей прочь от ритуала, который был запрограммирован предками, основоположниками общества, из глубокого прошлого. Разложение культа предков дало множество плодов, общей особенностью которых явилось транспонирование удвоенной (ведущейся за гробом) жизни, второго начала из трансцендентной сферы в зону имманентного нам. Среди прочего к ним принадлежит дуальная организация социума, предполагавшая обмен брачными партнерами между его фраатриями³, то есть ставившая возобновление рода в зависимость от перехода границы, разделяющей мир здесь и сейчас. Сюда же относятся изученные Дмитрием Зелениным поверья об опасных для людей «заложных покойниках» (*Untote*)⁴: гибнущие раньше отведенного им срока, они составляют отрицательную параллель к предкам, подателям витальности, будучи мертвыми при еще не исчерпанной жизни, а не живыми после смерти. Раз удвоение происходит в чувственно воспринимаемой среде, инобытие оказывается наглядным, зрелищным. Человеку предоставляется возможность увидеть себя копированным в подвижной пластике – в театре марионеток, родство которого с погребальной обрядностью (и, значит, с культом предков) выявила Ольга Фрейденберг⁵. Все приведенные замечания об историзации культа предков были бы излишни, если бы ее эхо не звучало в том контексте, в котором и в литературе, и в кино обычно изображается *homo artificialis*. Этот персонаж то ищет себе спутницу жизни (как в романе Мэри Шелли и в фильме «Невеста Франкенштейна» (1935) Джеймса Уэйла; в новелле Проспе-

ИГОРЬ СМIRHOV
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

3 См. подробно: LÉVI-STRAUSS C. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, 1947.

4 Зеленин Д.К. *Очерки русской мифологии. Вып. 1. Умершие неестественной смертью и русалки*. Петроград, 1916.

5 ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. *Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство*. 1978. № 2. С. 41–44.

ра Мериме «Венера Илльская» (1835) извлеченная из раскопа языческая статуя убивает молодого человека, надевшего ей на палец обручальное кольцо, но собирающегося жениться на своей подруге), то соположен двойничеству (как в «Големе» Мейринка и в «Метрополисе», где механическое исчадие ада – Лже-Мария – воспроизводит облик проповедницы христианских добродетелей), то оказывается опасным после кончины, наподобие «заложных покойников» (что удостоверяют и статуя Командора, карающая убийцу того, кто ею запечатлен, и робот-репликант, преследующий в виде металлического картера героиню «Терминатора» даже когда после взрыва цистерны сгорает его органическая оболочка), то ассоциирован с куклами (такова Олимпия в «Песочном человеке» (1816) Эрнста Теодора Амадея Гофмана; в «Искусственном разуме» мальчика-репликанта на протяжении всего фильма сопровождает говорящая механическая игрушка – медвежонок; марионетки и манекены – обычный второй ряд и во многих других кинопроизведениях об антропоидах). Образ искусственного человека помнит, стало быть, не только собственное происхождение из культа предков, как это засвидетельствовал романтизм, но и иные – сходные – преобразования служения им, случившиеся по мере нарастающей историзации социокультуры.

Захвативший мифопоэтическое воображение по ходу переориентации социокультуры с прошлого на будущее, искусственный человек и сам оказался носителем исторического начала, овнутив изменчивость, каковая в качестве имманентной ему сделала его автоматическим устройством. Хотя автоматы были знакомы уже античности, повальным увлечение конструированием самодвижущихся машин, симулирующих разные живые существа, стало в эпоху Просвещения⁶. Эта мода диктовалась общей для XVIII столетия мыслью о самодостаточности всего, являющегося в мире, в том числе и инженерных произведений (и заодно изобличала имитации в механистичности). В обратной связи с пристрастием Века разума к постройке автоматов Жюльен Офре де Ламетри отождествил с машиной человека. Если Рене Декарт различал в «Рассуждении о методе» (1637) машинообразность организма, достающегося людям от природы, и только им присущую неавтоматичность сомневающегося в себе мышления, то Ламетри снял в «L'homme machine» (1747) этот дуализм, сведя сознание к комбинированию данных, полученных нашими органами чувств. Ламетри не был одинок в своей деспиритуализации человека. Этьен Бонно де Кондильяк сравнил в «Трактате об ощущениях» (1754) человека с оживающей статуей, которая набирается опыта исключительно

6 См. подробно, например: JANK M. *Der Homme Machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoïden Robotik der Gegenwart.* Paderborn, 2014.

но сенсорным путем. Революция, совершенная Просвещением применительно к отношению между *homo naturalis* и *homo artificialis*, заключалась в том, что они были поняты как одно и то же. Природа порождает машины, а человек вторит ей в своем инженерном мастерстве. Главное качество просвещенческого универсума – его самодовлеющий характер, автоидентичность, устраняющая из него противоположное данному (в тогдашних теориях прогресса будущее лишь усиливает и обогащает то, что уже добыто современностью). Мир без противоположного доступен для остенсивных, по Иммануилу Канту, определений, зрительно насквозь пронизаем, что стало важной предпосылкой для возникновения столетие спустя движущейся фотографии с ее претензией на всевидение.

ИГОРЬ СМIRHOV
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...



Кино вернуло свой долг эпохе Просвещения, впрочем, иронически дистанцировавшись от нее, в фильме Федерико Феллини «Казанова» (1976), где сексуальные подвиги великого европейского авантюриста XVIII века, на каждый из которых отзывается заводная бронзовая птица, взмахивающая крыльями и фаллически поднимающаяся из своего основания, увенчиваются в герцогстве Вюртембергском половым актом с механической куклой (илл. 1). Изоморфно тому, как автомат эротизируется (не утрачивая при этом, в отличие от Галатеи, свойства артефакта), движения самого Джакомо Казановы в любовных сценах механистичны: так, он проделывает гимнастические упражнения перед тем, как вступить в высшем английском обществе в соревнование по оргазмам с кучером, которое в свою очередь растягивает совокупление в длительной монотонности вздымающихся и опускающихся тел. Возможно, что Феллини паро-

Илл. 1. ...Все живое и неживое («Казанова», 1976).

дировал биомеханику Всеволода Мейерхольда, но даже если он и целил свою полемику в фетишизацию машин авангардом 1920-х, он с безошибочным историческим чутьем уловил основоположное для просвещенческой социокультуры отсутствие инаковости в паре человек и машина.

Для Просвещения приобретение каким-то явлением несобственного признака не порождает противоречия, потому что это состояние феномена не исключает его из общего порядка вещей, а напротив, делает его таким же, как и все остальное, вписывает его в универсальный контекст. В споре с XVIII веком романтизм истолковал человекоподобные автоматы как амбивалентные настолько, что с ними не справляется ум: столкнувшийся в «Песочном человеке» с как будто живой механической куклой Натаниэль теряет рассудок и совершает самоубийство. Просвещенческая прозрачность мира отрицается Гофманом в проходящих через всю его новеллу мотивах потери зрения и ложного видения. Сходным образом разрывается в противоречии и чудовище, созданное Виктором Франкенштейном: оно пытается стать добрым демоном, примкнуть к человеческой среде, но, выброшенное оттуда, сеет вокруг себя смерть, убивая особенно дорогих своему творцу людей. Монструозный Адам, сбежавший от Виктора и очутившийся один на один с природой, был задуман Мэри Шелли как карикатура на «l'homme de la nature et de la vérité» Жан-Жака Руссо (не случайно семейство Франкенштейнов живет в Женеве). Искусственные приемы воспитания естественного человека в педагогике Руссо (еще один вариант слияния артефактов и натурофактов в просвещенческом сознании) обернулись в тексте романтической эпохи рассказом об опасном и неудачном воспроизведении демиургического акта, скомпрометировавшим XVIII век в качестве периода непомерных претензий человека на всемогущество.

Аналогично тому, как романтизм разрушал просвещенческую идейную систему, он сам был поставлен под сомнение реалистически-позитивистской культурой второй половины XIX века. В романтической новелле Натаниэля Готорна «Мастер красоты» (1846) часовщику Оуэну удается смастерить (подобно умельцам XVIII столетия) механическую чудо-бабочку, которую ловит и разрушает, сдавливая в кулаке, ребенок – сын бывшей возлюбленной часовщика Энн, вышедшей замуж за кузнеца Роберта Денфорта. Переняв у Готорна сюжет о порче насекомого-автомата, автор из следующей за романтизмом эпохи Николай Лесков придал этой истории в «Левше» (1881) характер неправдоподобной народной легенды (один из сигналов заимствования – избыточный в посттексте мотив часов, которые англичане дарят тульскому оружейнику, подковав-

шему их миниатюрную механическую блоху и лишившему ее подвижности). Напрасное у Готорна состязание человека с *natura naturans*, завершающееся крахом подражания природному производству, переводится у Лескова из метафизического плана в этнокультурный, эмпирический – во внешне комическое исследование того, как русские в соревновании с европейцами превосходят соперников, одновременно обесмысливая свою победу (выбор в репрезентанты Западной Европы англичан намекает на англоязычный источник «Левши»).

Я не буду пока проследивать дальнейшие трансформации смысла, вкладываемого литературой в автоматы и искусственного человека. Важно лишь принять во внимание, что во всех только что названных художественных текстах, к каким бы историко-культурным периодам они ни принадлежали, эта проблематика устойчиво сочетается с тематизацией зрительного восприятия (монстр у Мэри Шелли подглядывает за незрячим стариком и его семейством, обучаясь обычаям, принятым среди людей; Оуэн занимает в «Мастере красоты» место ослепшего на работе Питера Ховендена, в чью дочь он влюбляется) и с изображением инструментов наблюдения (подзорной трубы в «Песочном человеке», микроскопа в «Левше»). Вопрос, что значит видеть и не видеть, тем актуальнее, чем более человек отчуждается от себя и естественной среды в изделях, дублирующих его и одушевленную природу. На этом пути он обретает способность увидеть свое видение, отраженное в антропо- и натуроморфных имитатах жизни, и подготавливает рождение кинематографии – такого визуального средства, которое видит само себя.

2

При всем том, что в обращении к антропоидам кинематография не была оригинальной, она привнесла в эту топику прежде небывалую целеположенность. Запечатлевая игру актеров на киноплёнке, искусство фильма оказывается самовоспроизводством. В отличие от прочих бытовавших в социокультурном обиходе каналов, по которым транслировалась эстетическая информация, киномедиаальность авторефлексивна. Это обстоятельство делает ее передатчиком искусства, с необходимостью осведомляющего зрителей о самом себе, какие бы внеположные тому сюжеты ни развертывались на экране. Дело здесь не только в том, что кино с чрезвычайной охотой берется рассказывать о киносъёмках, близкородственных им театральным постановкам и всяческим зрелищам. В этих случаях оно еще не разнится с традиционными искусствами – с литературными

ИГОРЬ СМIRHOV
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

текстами-в-текстах и драматическими воссозданиями сцены на сцене. Речь идет о сплошной императивной авторефлексивности фильмов⁷, выражающейся, например, в проанализированном Кристианом Метцем переносе рамок экрана на изображаемые в кинокадре проемы дверей и окон⁸ или в показе действия, увиденного не непосредственно, а с помощью разного рода приборов (зафиксированного на фотографиях, демонстрируемого по телевидению и тому подобное). События, разыгрываемые по ходу киноповествования, очень часто протекают в двух планах (в среде как взрослых, так и детей и в иных параллельных реальностях), сопровождаются наплывами, знакомящими нас с прошлым героев, обрисовываются повторно под разными углами зрения. Автор фильма расправляется и актерами на съемочной площадке, и полученным фотоматериалом на монтажном столе, перерабатывая результаты съемки. Здесь не место перечислять все особенности киноискусства, следующие из его авторефлексивной природы, из господствующего в нем самоотражения. Их, однако, можно обобщить, сказав, что кино – это явление бископии, такого видения мира, которое сообщает также о том, как оно его видит⁹ (в том числе и сравнивая разные его картины). Кино стало, таким образом, новым шагом в обсуждавшемся выше удвоении посюсторонней действительности, которое распространилось с нее на ее визуальную медиализацию. Технодублиеры человека как нельзя лучше соответствовали медиуму, который видел все в двойном свете и обязывал реципиентов совместить их естественное зрительное восприятие с искусственным зрением, поставляемым кинокамерой, монтажом или – позднее – компьютерной анимацией. Роботы, киборги и репликанты воплотили, если воспользоваться выражением Белы Балаша, Дух фильма.

В литературе оживающие механизмы соотнесены вслед за мифом с *проблемой авторства*. Они то компрометируют автора, пускающего на *hybris* и терпящего катастрофу, то указывают на демонизм его творческой способности, составляющей угрозу для людей, то требуют от читателей восхититься его дерзанием (как в Овидиевой легенде о Пигмалионе и ее многочисленных филиациях¹⁰) и так далее. У антропоидов на экра-

7 См. подробно: Смирнов И.П. *Видеоряд. Историческая семантика кино*. СПб., 2009. С. 113–149 (здесь же – литература вопроса).

8 METZ C. *Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster, 1997. S. 51 ff.

9 О понятии бископии и ее исторических трансформациях см. подробно: Смирнов И.П. *Видеоряд...* С. 72 и далее.

10 Об откликах литературы (прежде всего русской) на историю, поведенную в «Метаморфозах» Овидия, см.: MASING-DELIC I. *Creating the Living Work of Art: The Symbolist Pygmalion and his Antecedents* // PAPERNO I., GROSSMAN J.D. (Eds.). *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1994. P. 51–82.

не тоже есть создатели, но если фильмы и задаются вопросом, что такое авторство (впрочем, они проделывают это отнюдь не в обязательном порядке – кто именно сконструировал в ленте Кэмерона Терминатора, нам неизвестно), то все же главное для них – преподнести искусственного человека репрезентантом киномедиума. Бабочка-автомат у Готорна – произведение искусства, но новелла ценностно дистанцирована от этого механического устройства, ведь в пуанте новеллы ребенок ломает это устройство. То, что специфицирует новеллу (пуанта), внушает читателям мысль о преимущественной значимости естественной плодovitости в сравнении с механикой.

ИГОРЬ СМОРНОВ
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...



Илл. 2. Вхождение монстра в зеркало («Франкенштейн», 1910).

Разумеется, литература бывает авторефлексивной, как и кино. В этой своей, как принято говорить, метафигциональности она сосредотачивается на том, кто ее порождает: к примеру, «Левшу» допустимо читать как текст о выстраивании писателем интертекста, как повествование о подхватывании чужого сюжета, которое рассчитано на *aemulatio*, но ценой того, что отнимает жизненность у оригинала. Между тем уже в одном из ранних фильмов об изготовлении организма из неживой материи, поставленном в студии Томаса Эдисона «Франкенштейне» (1910)¹¹, монстр в концовке кинокартины уходит в зеркало, исчезает в собственном отражении так же, как перестает восприниматься нами то отражение представленной актерами фантастической действительности, какой является сама эта лента (илл. 2). Изображаемый объект (вернее – объект, в котором просыпается субъект) оказывается квинтэссенцией медиума. В начале фильма мы видим Виктора со спины, подсматриваю-

11 Первый фильм о человекоподобной машине, «Gugusse et l'Automate» (1887) Жоржа Мельеса, утерян: JESTRAM H. *Mythen, Monster und Maschinen. Der künstliche Mensch im Film*. Köln, 2000. S. 3 ff.

щим в окошечко за тем, как в запертом помещении происходит чудо одухотворения мертвого вещества. Виктор ассоциирован со зрителем, приступающим к знакомству с фильмом. После того, как монстр растворяется в зеркале, заглядывающий туда Виктор обнаруживает на месте Франкенштейна-2 себя самого, Франкенштейна-1. Автор здесь обретает *alter ego* не только в своем изделии, но и в реципиентах – в авторефлексивном кинопроизведении он видит и себя, и Другого, который глядит на него.

Исследуя многочисленные фильмы о Франкенштейне, Шейн Денсон справедливо утверждает, что они выдвигают на передний план собственную медиальность, коль скоро в *pendant* их герою Виктору реанимируют мертвый фотографический след живого организма¹². Денсон концентрирует при этом свое внимание исключительно на телах, попадающих в объектив кинокамеры, исходя из того, что у Духа в фильме только одна задача – вдохнуть себя в плоть. Такой подход неоправданно сужает наше поле понимания кинокартин об антропоидах. Как акты медиальной авторефлексии фильмы этого толка соответствуют самосознанию, выделяющему человека из ряда прочих живых существ. Кино не просто первое техноискусство, а первое искусство, которое технизировало фундаментальное свойство нашего интеллекта. Фильм переводит в наглядный образ работу самосознания, развертывающуюся от «я»-субъекта к «я»-объекту (к телу) и идущую затем назад – туда, откуда она началась. Попятный ход – в природе киномедиума (отсюда реверсирование изображения, монтаж, наплывы и многое другое – скажем, пространственность киноремейков). В этой особенности фильма его язык адекватен тому перевороту актерской игры, который совершает ее репродуцирование на фотоносителе. Если актерское исполнение ролей может быть воссоздано с помощью аппаратуры, то и искусственный человек в фильме – в обратном порядке, отвечая приемам, какими пользуется киноязык, – будет мыслящей особью, которая управляет своим телом и его контактами с иными телами, которая предпринимает движение от своей объектности к субъектности – то самое, что конституирует наше самосознание. На своей ранней стадии кино предвосхищает постройку думающих машин, чтобы позднее наделить их тем совершенством, которого в наши дни пока еще нет на практике у искусственного интеллекта. Машинному симулированию интеллекта в лабораториях предшествует кинообразование. В некотором смысле киномедиум и есть прототип умных автоматов с тем отличием от них, что рефлексивует о себе не в реальной обстановке, выполняя утилитарное

12 DENSON SH. *Postnaturalism. Frankenstein, Film, and the Anthropotechnical Interface*. Bielefeld, 2014. P. 46, 53.

задание, а воздействует на психику реципиента, вводя в нее их образ даже и тогда, когда фильм тематически не имеет с ними дела. В статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Вальтер Беньямин скользнул по поверхности обсуждавшегося им предмета, проглядев то обстоятельство, что фильм не просто копирует и тиражирует исполнительское мастерство, лишая его ауры, которая есть у исключительных явлений, а снабжает ореолом технопроекцию на экран самосознания, антропогенного по своей сущности. Гораздо ближе к истине, нежели Беньямин, был Хуго Мюнстерберг, писавший, что кино старается освободиться от зависимости от внешнего мира с тем, чтобы передать на экране нашу внутреннюю реальность, деятельность Духа¹³. Пусть Мюнстерберг и недооценил вызываемого кинозрелищем «эффекта реальности» – он точно угадал сокровенный смысл фильмического искусства, визуализирующего наш отдающий себе отчет рассудок.

ИГОРЬ СМIRНОВ
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

**Кино – первое искусство, которое технизировало
фундаментальное свойство нашего интеллекта.
Фильм переводит в наглядный образ работу
самосознания, развертывающуюся от «я»-субъекта
к «я»-объекту и идущую затем назад.**

До того, как логомашины вошли в социокультурный обиход, кино, *tachina sapiens*, трактовало этих своих двойников, будь они биотехнического или сугубо физического свойства, в качестве отчуждаемых от человеческого мира, исчезающих из него. В «Гомункулусе», фильме режиссера Отто Рипперта, состоявшем первоначально (1916–1918) из шести частей и затем (1920) перемонтированном в трехсерийную ленту, финальные сцены в разных версиях не одинаковы, но равно завершают сюжет смертью заглавного героя. За многообразными приключениями Гомункулуса скрывается стержневая тема фильма, заключающаяся в постепенном постижении искусственным существом себя, которое начинается с подслушанного им рассказа профессора Ханзена, в чьей лаборатории он был выращен, о своем происхождении. Постепенно Гомункулусу открывается его гипнотическая способность, о которой он не подозревал, и,

13 MÜNSTERBERG H. *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Wien, 1996. S. 78 ff. Отчасти следуя за Мюнстербергом, Рудольф Хармс провозгласил, что фильм – это «зеркало нашего Я» (HARMS R. *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Zürich, 1970. S. 137). Томас Эльзессер и Мальте Хагенер воздали должное вкладу Мюнстерберга в теорию кино, которое сами они рассмотрели не только как апеллирующее к сенсомоторному опыту зрителей, но и как происходящее на экране ментальное событие: ЭЛЬЗЕССЕР Т., ХАГЕНЕР М. *Теория кино. Глаз, эмоции, тело*. СПб., 2016. С. 300–305 (и вся глава «Кино как мозг: разум и тело» в целом. С. 294–337).

чем более он узнает о себе, тем настойчивее выказывает свою суверенность, становясь правителем в народном собрании и противопоставляя себя, самодостаточного субъекта, всему миру, подготавливаемому им к разрушению (он подстрекает толпу на бунт). Гомункулуса сопровождает в его авантюрах ассистент Ханзена, Родин, спасший книгу, в которой, по всей вероятности, излагается тайна рождения искусственного человека. Гомункулус избегает опасностей, пока рядом с ним загадочная книга, в которой содержится его программа и которая тем самым выступает аналогом сценария, положенного в основу кинозрелища. Человек из инкубационного шкафа в фильме Рипперта не полноценен: он лишен чувств, привязывающих друг к другу остальных людей. Задолго до нашей современности, принявшей (например в лице Рихарда Давида Прехта) критиковать когнитивные автоматы за аморализм, Рипперт донес до кинозрителей свое сомнение в возможности биоинженерии моделировать человеческие эмоции.



Илл. 3. Кинотеатр рабби Лёва («Голем, как он пришел в мир», 1920).

Как и у Рипперта, искусственный человек в фильме Пауля Вегенера «Голем, как он пришел в мир» (1920) поставлен в зависимость от книги, откуда рабби Лёв извлекает чертеж, по которому создает защитника гетто от нападений. Лёв – эквивалент режиссера, работающего со сценарием и с эскизами мизансцен; во дворце правителя рабби демонстрирует собравшимся нечто вроде фильма из библейской истории (илл. 3). Сам глиняный гигант (роль которого, что знаменательно, играет режиссер фильма) с не сгибающимися в коленях и широко расставленными ногами напоминает кинокамеру на штативах. Он открывает глаза после того, как Лёв вкладывает ему в грудь

капсулу с волшебным словом: объектив квазикиноаппарата приводится в активное состояние Логосом.

Высокая историко-культурная значимость фильма, снятого Вегенером, в том, что здесь впервые явление робототехники было последовательно сопоставлено с процессом кинопроизводства. Чародейство Лёва – это кинотехномагия. Выход Голема из-под контроля творца (он поднимает руку на Лёва и бесчинствует в гетто) означает, что робот обрел волю к самостоятельным действиям и знание о своей мощи. Пусть в быту еще не существует оборудования, умеющего принимать решения по собственной воле, машина уже автономизируется, потому что отождествляется с кино, с медиумом, довлеющим себе. Разбушевавшегося Голема приводит в негодность ребенок, отвинчивающий с его груди звезду – пусковое устройство автомата. Естественное продолжение жизни легко одерживает победу над своим искусственным аналогом в тех условиях, в которых тот до времени не более чем фантастичен.

Бунт приборов и роботов в литературных текстах – в «Восстании машин» (1908) Валерия Брюсова, в «R.U.R» (1920) Карела Чапека – несет в себе отчетливые следы воздействия, оказанного на традиционные искусства сенсационным возникновением киноэстетики, каковая сразу же была воспринята как уступка человеком своих инициатив машине. В «Организме театра» (1909) Максимилиан Волошин писал:

«Популярность кинематографа основана прежде всего на том, что он – машина, а душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими»¹⁴.

И у Брюсова, и у Чапека революция машин, кроме того, связывается с электричеством, без которого не была бы осуществима кинопроекция (в «Восстании машин» бунт поднимает техника, питаемая электроэнергией с центральной станции; в пьесе «R.U.R» людей защищает от роботов электрический ток, пущенный по садовой ограде). В поэме Велимира Хлебникова «Журавль» (1909) и в трагедии Владимира Маяковского, названной именем поэта (1913), возмущение охватывает не только машины, но и артефакты любого рода, всю материальную культуру. Литература «кинофицируется»¹⁵ в этих текстах под влиянием свойственного фильму сосредоточения внимания на физических деталях обстановки, в которой протекает действие и которые получают такое же значение, что и актерская игра. Восстают ли в литературе роботы или прочие орудия цивилизации, протест во всех перечисленных случаях разворачивается по гегелевской схеме, согласно которой угнетаемому

14 Волошин М. *Лики творчества*. Л., 1988. С. 118.

15 Этот процесс был рассмотрен уже Адрианом Пиотровским в брошюре «Кинофикация искусств» (1929).

Господином Кнехту надлежит стать Другим относительно себя, воплотить в себе самосознание, завершая историю.

Перенеся тему Хлебникова и Маяковского в киносценарий «Восстание вещей» (1923)¹⁶, Лев Лунц в полемике с футуризмом отнял у захватывающих власть над миром артефактов разум (типографии, сами, без участия человека печатающие газеты, поставляют читателям бессмысленный набор слов – «заумь», в поэтологических терминах «Гилеи»). Концовка повествования у Лунца, однако, открыта: не известно, победят люди или вещи («Война! Будет невиданная война!»¹⁷), так что Гегель в этом сочинении если и опровергается, то отнюдь не ультимативно. Автономизирующиеся машины подразумевают второе начало социокультуры в ее целом, распространяющееся заодно на все индустриальные изделия, которые служат во благо человеку. Такой шаг (отвечавший авангардистской устремленности в будущее¹⁸) амбивалентен: его совершение и полностью разрушает старый порядок, и спасает социокультуру в ее инобытийности, выявляя всегда присущую ей сотериологическую функцию. Автомат в кино сразу как спасителен, так и деструктивен: Голем у Вегенера поддерживает потолок, падающий на придворных во время просмотра подвижных картин (*tableaux vivants*) из библейской истории, и в то же время способен к убийствам.

Символизируя другое рождение социокультуры вообще, искусственный человек может выступать на экране и так, что это его значение сужается до выполнения им некоей конкретной исторической задачи. Жюльену Дювивье в его «Големе» (1936) робот был интересен не сам по себе и не как отражение киномедиума, но как предлог для отклика на актуальную политическую ситуацию – на преследование евреев в нацистской Германии. В фильме Дювивье глиняный великан выпускает из темницы заключенных туда императором Рудольфом II евреев и казнит самого правителя, предоставляя народу Израилеву возможность переопределить свою судьбу. Знаменательно, что Голем у Дювивье не самоволен в своих действиях – он вступает за евреев, сокрушая все вокруг, после того, как героине фильма Рахили удается оживить закованное в цепи изваяние. Машина, о которой осведомляет нас Дювивье, не суверенна, она имеет служебное предназначение, поскольку на передний план в киноповествовании выдвигается свобода народного – естественного – тела.

16 К авангардистскому контексту киносценария ср.: Кукуй И. *Между Сциллой кинематографа и Харибдой литературы. Киносценарий Льва Лунца «Восстание вещей» // Советская власть и медиа /* Под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсген. СПб., 2006. С. 396–411.

17 Лунц Л. «Обезьяны идут!». *Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка.* СПб., 2003. С. 308.

18 Рассказ символиста Брюсова «Восстание машин» недаром остался незаконченным.

В кинодилогии Джеймса Уэйла «Франкенштейн» (1931) и «Невеста Франкенштейна» (1935) превращение антропоида в трансцендентального субъекта растягивается на два этапа. В первом из названных фильмов монстр (в исполнении Бориса Карлоффа) вовсе не проникает в смысл своих поступков: затеяв игру с ребенком, он бросает его в воду – девочка тонет, после чего разгневанная толпа сжигает преступника на ветряной мельнице (издавна известный механизм оказывается местом гибели новоизобретенного заместителя человека: регресс к ранней машинной цивилизации не дает этой креатуре надежного убежища). В «Франкенштейне» Уэйл был занят прежде всего проведением параллелей между киномедиумом и героем фильма. Экспериментальный человек изготавливается при помощи атмосферного электричества, озаряющего яркой вспышкой башню, где проходит опыт; тянется, оживая, к свету – к *conditio sine qua non* кинопроизводства; пугается огня, жертвой которого часто становился целлулоид фотопленки (пока она не стала невоспламеняющейся)¹⁹. Как и Вегенер в роли Голема, Карлофф, вззирающий на мир мертвыми (как бы техническими) глазами, волочащий ноги в преувеличенно тяжелых башмаках и наклоняющий корпус вперед при походке, уподобляет себя съемочной камере. При этом у монстра есть изъян – по недоразумению в него был вложен украденный из анатомического театра мозг дегенерата. Сознательный себя киномедиум закономерным образом склонен к самокритике, он осмысляет и себя, и свою персонификацию в техночеловеке как нечто, далекое от совершенства. Кино антиципирует гораздо более поздние сопоставления искусственного и отприродного интеллекта, в которых (например у Жан-Франсуа Лиотара) в выигрыше остается второй из них, в которых имитат авто-рефлексии уступает ее оригиналу²⁰. В одной из сцен «Франкенштейна» (не имеющей соответствия в романе Мэри Шелли) Уэйл посылает доктора Вольдмана прооперировать усыпленное чудовище – оно душист врача. Вольдман вторит кинорежиссеру, орудуя с пленкой, монтирующему с ножницами в руках отснятые кадры. Смысл смерти доктора, чьи действия напоминают режиссерский труд, в том, что, по Уэйлу, автор фильма не в состоянии распорядиться медиумом, пусть и ущербным, но тем не менее побеждающим мастера своего дела.

В «Невесте Франкенштейна» подход к искусственному человеку меняется. В сиквеле он, чудесно вышедший живым из пламени, трансцендентализируется, постепенно познает, кто он такой и каковы его желания. Монстр, немой от рождения,

19 О пожарах в кинотеатрах и мотиве горящей целлулоидной ленты в фильме и литературе см. подробно: Смирнов И.П. *Видеоряд...* С. 296–303.

20 См. подробно: Он же. *Ум хорошо, а два лучше. Философия интеллекта.* М., 2021. С. 310–345.

встречается со слепым старцем, играющим на скрипке, и, зачарованный музыкой, привязывается к отшельнику, от которого усваивает языковые навыки. Перед нами, конечно же, аллегория перехода кинематографии от дозвуковой к звуковой стадии²¹, который интерпретируется как приобщение техномедиума к давно признанному искусству, олицетворенному любителем скрипки в преклонных летах. Старое искусство утратило зрячесть, которая есть у монстра-наблюдателя, напоминающего съемочный аппарат. В фильме об интеллектуализации человека, сфабрикованного в эксперименте, одухотворяющийся монстр противопоставлен игрушечным репликантам – заключенным в стеклянные банки миниатюрным живым куклам (балерине, русалке, епископу), которых доктор Преториус демонстрирует ученому сообществу. В согласии с романом Мэри Шелли рост авторефлексии побуждает изгоя после того, как он увидел свое отражение в воде, искать себе спутницу жизни. Сотворенная искусственно, как и он, женщина (здесь фильм отступает от литературного источника) отталкивает от себя монстра – тот учиняет погром лаборатории и гибнет в огне. Смерть настигает героя фильма, в котором Уэйл представил зрителям самообучающуюся машину, модифицирующую поведение в зависимости от ситуации, в какую она попадает. Автоматам, повышающим свой образовательный уровень (*Deep Learning*), предстояло произвести революцию в робототехнике только в последние десятилетия XX века²².

Вразрез с голливудской и западноевропейской кинематографией 1910–1930-х советский фильм вместе с прочими искусствами в «стране большевиков» тематизировал не столько очеловечивание машины, сколько по преимуществу механизацию человека. Эта тенденция постреволюционной художественной культуры была метко схвачена в «Зависти» (1927) – романе, в котором Юрий Олеша противопоставил «человека-машину» Володю Макарова, завоевывающего будущее, автомату по имени «Офелия», снабженному старомодной, более не затребованной эмоциональностью и существующему в воображении, а не в реальности. Революция позиционировала себя по ту сторону всей до того накапливавшейся социокультуры и поэтому была озабочена не конструированием думающих аппаратов, выполняющих в истории то же, что и она – задание, – а приведением в соответствие с собой человека, от которого требовалось, чтобы он, потеряв натуральность, подвергся бы инструментализации, стал бы механическим устройством. Происходившее в Советской России включение человека в техносферу хорошо

21 См. также: DENSON SH. *Op. cit.* P. 138.

22 О самообучающихся автоматах см., например: MACKENZIE A. *Machine Learners. Archeology of a Data Practice*. Cambridge: MIT Press, 2017; MURPHY R.R. *Introduction to AI Robotics*. Cambridge: MIT Press, 2019. P. 445 ff.

известно, совершалось ли оно в литературе («Я слился с железом постройки», – писал Алексей Гастев²³), в сценической биомеханике Всеволода Мейерхольда (восходившей при посредничестве Сергея Волконского – Франсуа Дельсарта²⁴ к философии Ламетри), в научных антропозкспериментах²⁵ или в кино²⁶ (мечтавшем в лице Дзиги Вертова о возникновении «совершенного электрического человека»²⁷ и настаивавшем на автоматизме нашей психики в «Механике головного мозга» (1926) Всеволода Пудовкина). Не привлекло к себе, однако, исследовательского внимания то обстоятельство, что советский фильм не только перебрасывал на людей свойства машин, но и принижал значимость автоматически функционирующих механизмов – как, например, в сцене из «Октября» (1928), в которой Сергей Эйзенштейн монтирует изображения самовлюбленного Керенского, вступающего в Зимний дворец, и находящегося там подвижного металлического павлина (1772) работы английского мастера Джеймса Кокса²⁸ (бронзовая птица в «Казанове» Феллини – отклик на это сопоставление).

Революционное кино не интеллектуализирует, а биологизирует машину (сепаратор в «Старом и новом» (1929) Эйзенштейна наделен сексуальными коннотациями) и – в дополнительном распределении к такой установке – отнимает у человека отприродную способность к авторефлексии, чтобы перезапустить его сознание по новой программе, подчинить мышление индивида алгоритмам, каких оно не ведало (в «Обломке империи» (1929) Фридриха Эрмлера унтер-офицер Филимонов теряет память, контуженный на Германской войне, и, попав затем в безусловно социалистический Ленинград, постепенно научается ориентироваться в прежде незнакомой ему обстановке). Для молодых русских режиссеров 1920-х антропоморфная техника – ценность капиталистического мира, лишаящаяся релевантности в СССР: в киносценарии Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Женщина Эдисона» (1923) электрическая Октябрина бежит с Запада, где была создана, в страну, возво-

ИГОРЬ СМИРНОВ
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

23 Гастев А. *Поэзия рабочего удара*. М., 1964. С. 35.

24 Об этих предшественниках мейерхольдовского театра см. подробно: Воснов J. *Vom Gottmenschen zum Neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre*. Trier, 1997. S. 84 ff.

25 См., например: VÖHRINGER M. *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*. Göttingen, 2007.

26 См., например: SCHLEGEL H.-J. *Konstruktionen und Persionen. Der "Neue Mensch" im Sowjetfilm* // AURICH R., JACOBSEN W., JATNO G. (Hrsg.). *Künstliche Menschen*. Berlin, 2000. S. 123–133.

27 Этот образ был подхвачен Дзигой Вертовым из утопического романа Огюста де Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» (1886), повлиявшего и на других представителей русского авангарда. См.: Смирнов И. *Как Владимир Набоков обманывал читателей. «Соглядатай» – повесть об экранизации литературы* // Звезда. 2018. № 6. С. 244.

28 О смеховой (анальной) непристойности, заложенной Эйзенштейном в монтажную параллель Керенский – часы «Павлин», см.: Цивьян Ю.Г. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России, 1896–1930*. Рига, 1991. С. 354–356.

дающую социализм, и (пропуская промежуточные звенья сюжета) жертвует собой на Волховстрое, приводя в работу гидроэлектростанцию. В фильме Александра Андриевского «Гибель сенсации» (1935) роботы изобретаются инженером Джимом Риплем, надеющимся, что они позволят его индустриально развитой стране покончить с капитализмом без революции. Роботы, однако, послушны хозяевам производства, вступают в битву с бастующими пролетариями, и только смекалка одного из рабочих, радиотехника, позволяет им перехватить управление боевыми автоматами, переходящими, в конце концов, на сторону стачечников. По мере нарастания сталинской консервативной революции, подавлявшей авангардистскую социокультуру, *homo novus*, как свидетельствует «Гибель сенсации», перестает быть машинообразным, а машина – вполне автономной, независимой от людей (она перепрограммируется по той модели, которую наметил в «Обломке империи» для человека Эрмлер).

Западное кинотворчество отреагировало на революционные фильмы из СССР среди прочего в «Метрополисе» (1927), где образу человека, вобравшего в себя черты машины, сообщено пейоративное значение: таковы в картине Фрица Ланга колонны механически движущихся рабочих с понурыми головами (*l'homme machine* в подземных фабриках не имеет возможности быть дальнзорким). Но точно так же «Метрополис» отрицательно оценивает и робототехнику – сооруженную Ротвангом автоматическую куклу, которой тот придает облик христианской проповедницы Марии с тем, чтобы ее копия и погубила элиту в утопическом верхнем городе, и спровоцировала в нижнем – дистопическом – трудящиеся массы на разрушение индустриального оборудования. На двери дома, где живет Ротванг, красуется пятиконечная звезда. Хотя пентаграмма многозначна, не приходится сомневаться, что изобретатель (в чьем имени присутствует сема «красное») соотнесен в «Метрополисе» с Коминтерном и русской революцией. Ланг поставил человека-машину и машину как человека в равные условия. И то и другое для него – результаты захождения за грань органического развития общества, рывка в утопически-дистопическое будущее. Как эквивалентности орудийный человек и робот обмениваются социально-политическими принадлежностями: первый оказывается достоянием капиталистического строя, второй ассоциирован с большевистским переворотом. Ротванг изготавливает лже-Марию в память о своей возлюбленной Хел, ставшей женой хозяина электрогорода Йо Фредерсена и умершей при родах. *Homo ex machina* восполняет потерю любимого существа и удовлетворяет ресентиментальному настроению инженера (который не просто выражает, а инкорпо-

рирует идею компенсации: кисть левой руки у него заменена протезом). Ротванг отождествлен при всем том с кинорежиссером: он копирует Марию с помощью электричества, как бы проецируя живую женщину на экран, а до того наблюдает за проповедницей в катакомбах, освещая ее лучом фонарика, словно он ведет съемку фильма. Все вместе названные мотивы komponуют самокритичную концепцию кино, возмещающего понесенную им утрату непосредственного восприятия органики механикой.

Еще один герой, сопряженный в фильме Ланга с новейшими медиальными средствами, – владелец Метрополиса. Йо Фредерсен распоряжается производственным процессом, считывая цифровую информацию с экранов, развешенных в его кабинете, и отслеживает происходящее в подземелье с помощью телеприбора. Крах терпят как Ротванг, падающий с крыши, так и Йо Фредерсен, который примиряется с сыном, сочувствующим угнетенному пролетариату. Лже-Марию сжигают на костре (к железу, остающемуся после ее огненной смерти, кинозрителей вернет много лет спустя не уничтоженный пламенем экзоскелет Терминатора).

Произведение Ланга идеологически глубоко реакционно. Победу здесь одерживают христианская традиция, персонафицированная подлинной Марией, и продолжение рода (дети рабочих, которым угрожает потоп, счастливым образом спасаются). Но, даже несмотря на консервативный пафос, Ланг сумел заглянуть в далекое в его пору будущее искусственного интеллекта. Пусть и в негативном освещении «Метрополис» префигурирует начавшийся в 1980-х переход от проектирования проводящих абстрактные операции логоавтоматов, первым из которых стала прославленная машина Алана Тьюринга (1936–1937), к новому поколению устройств с искусственным интеллектом, действующих по образцу нейрональной сети и могущих приспособляться к изменяющимся обстоятельствам²⁹. По лежащему в основе работы логоавтоматов принципу (он носит в исследованиях по истории искусственного интеллекта название «top down») в «Метрополисе» организовано управление хтоническим городом, состоящее в отдаче из его мозгового центра команд, которые учитывают и меняют цифровые показатели индустриального производства. Промышленный процесс в фильме компьютеризован. Напротив того, лже-Мария, стремящаяся этот процесс расстроить, ведет себя адаптивно по принципу «bottom up», воплощая собой то Эрос в среде элиты, то Танатос, когда она выступает перед толпой пролетариев.

29 Существует обширная научная литература, посвященная этому сдвигу, – см. хотя бы: LENZEN M. *Natürliche und künstliche Intelligenz. Einführung in die Kognitionswissenschaft*. Frankfurt am Main, 2002. S. 69 ff.

ИГОРЬ СМIRHOV
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

Чтобы подытожить разбор «Метрополиса», стоит заметить, что советская кинокультура не простила нападков на себя, предпринятых Лангом. В восстановленном Наумом Клейманом сценарии «Стеклянный дом» (1926–1928)³⁰ Эйзенштейн подверг тематику «Метрополиса» сразу и карнавализованному снижению, и деконструированию. Роботу в этом, зависевшем, согласно Клейману, от «Метрополиса», тексте было предназначено участвовать в смеховых сексуальных сценах, а в финале сюжета сбросить с себя маску, под которой обнаруживался лик Бога-Отца: Эйзенштейн уличал Ланга в капитуляции перед патриархальным авторитетом.

3

Какое бы идейное содержание ни вменялось кинотворчеством 1910–1930-х антропоидам, они были неизменно дистанцированы от человеческого мира, внешни ему, обречены на то, чтобы его покинуть. Это их качество сохраняется и даже достигает максимума на закате авангардистской и тоталитарной эры, в кинопродукции 1950-х, которая привязала их к внеземным цивилизациям. В антивоенном фильме Роберта Уайза «День, когда Земля остановилась» (1951) неуязвимому роботу, прилетевшему к людям вместе с инопланетянином, отводится роль космического полицейского, стража вселенского порядка. В «Запретной планете» (1956) режиссера Фреда Маклауда Уилкокса живые машины также рисуются внеземными изобретениями и при этом раздваиваются. Одна из них комична: робот, запрограммированный так, чтобы не причинять вреда людям, снабжает любящего выпить повара космонавтов великим множеством бутылок бурбона. Другая, вначале невидимая, но затем обретающая облик, чудовищна и вредоносна: она убивает троих членов команды, посланной с Земли на планету Альтаир IV с тем, чтобы выяснить судьбу сгинувшей там ранее экспедиции. Обе машины выполняют человеческие желания. Вторая из них вдохновляется бессознательным агрессивным драйвом доктора Морбиуса, участника предыдущей экспедиции на Альтаир IV, ревнующего свою дочь к новоприбывшим космонавтам. В финале большого историко-культурного периода, протянувшегося от 1910-х к 1950-м, сознающий себя киномедиум предупреждал накануне диахронического слома об опасности того, что не поддается рациональному отчету, того, что являло бы собой негативный коррелят фильма (поэтому чудовище в «Запретной планете» и незримо, и все же получает наглядную форму).

30 Клейман Н. «Стеклянный дом» С.М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1979. № 3. С. 94–113.

На новой – постмодернистской – фазе киноразвития искусственный человек и искусственный разум, бывшие до того Другим «генерализованного Другого», то есть социальности, по Джорджу Герберту Миду, становятся эксклюзивно-инклюзивными, включаются в человеческий мир, продолжая, однако же, быть исключениями из него. Такое положение дел отвечало, с одной стороны, постмодернистской ментальности, ее еще историческому рывку в уже запредельную истории действительность, фиксировавшемуся по этой причине на предметах, конститутивных свойством которых была маргинальность. С другой стороны, кинематография последних четырех десятилетий прошлого века и первых двух нынешнего не просто фантазировала о мыслящих автоматах, как то было прежде, а сосуществовала с ними, все более и более покоряющими наш быт и труд. Сколь бы трансгуманны они ни были в киноизображении, их нельзя было теперь вовсе вывести за черту социального порядка, который установил *homo naturalis*. Постмодернистская кинематография сделалась медиатором между мифопоэтическим воображением об искусственном человеке и современной ей технореальностью. Заняв промежуточную позицию, будучи отчужденными от общества и вместе с тем принятыми в него, существа, изготовленные лабораторным способом, дали постмодернистскому кинотворчеству возможность смешать видеорассказы о них с традиционными экранными жанрами: с семейной хроникой («Искусственный разум»), с экшеном («Терминатор»), с историко-культурными костюмированными реконструкциями («Казанова»), с полицейским фильмом («Робокоп» Пола Верховена), с вестерном (в «Западном мире» режиссера Майкла Крайтона в развлекательном технопарке с его посетителями затевает взаправдашнее сражение пораженный компьютерной инфекцией и вышедший из-под контроля робот-ковбой в исполнении Юла Бриннера).

ИГОРЬ СМIRHOV
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

**На новой – постмодернистской – фазе киноразвития
искусственный человек и искусственный разум,
бывшие до того Другим «генерализованного Другого»,
включаются в человеческий мир, продолжая,
однако же, быть исключениями из него.**

Процесс интегрирования фильмических антропидов в людской среде был постепенным и поначалу имел сугубо негативную коннотацию. Он был предвещен в финале «Запретной планеты», в котором космонавты берут с собой на Землю вместе с дочерью погибшего доктора Морбиуса добропорядочного

робота по имени Робби. В «Альфавиле» (1965) Жан-Люка Годара, явившемся во многом откликом на фильм Уилкокса (герои обеих лент – «сумасшедший ученый» и его дочь, покидающая неблагополучное место своего рождения), кибернетическая система под названием «Альфа-60», спроектированная профессором фон Брауном, правит обществом, не принимая, однако, во внимание человеческих интересов и эмоций, а напротив, приспособляя людей к себе, к своей компьютерной логике. Машина (отправляющая нас к первокомпьютеру Тьюринга и к последующим усовершенствованиям этой модели) не терпит никаких отступлений от утвержденного ею порядка – его нарушители подлежат расстрелу на краю бассейна, в котором зрителям демонстрируется фигурное плавание (Годар вступает в полемику с логоцентризмом, как и Жак Деррида в «Грамматологии» (1967)). Антропоиден у «Альфы-60» только голос, которым объявляются приказы машины и которым допрашивается агент Внешнего мира Лемми Коушен, проникший под чужим именем в Альфавиль³¹, собственно, в Париж, снятый ночью (Годар скрещивает технофантазию и нуар). Сам агент орудует фотоаппаратом, ловя в объектив и сцену экзекуции в бассейне. Критика Годара обрушивается на авторитетный голос («L'Acousmêtre», по терминологии Мишеля Шинона³²), зазвучавший в фильмах в пору подъема европейских тоталитарных режимов, тогда как позитивная нагрузка приходится на кинодокументализм (типа «Кино-Правды» Дзиги Вертова). В концовке фильма Коушен бежит из дистопического города во Внешний мир вместе с дочерью убитого фон Брауна.

Как и Годар, Стэнли Кубрик лишает в кинокартине «2001 год: Космическая одиссея» (1968) думающую машину внешнего сходства с человеком за вычетом того, что она, как и мы, имеет голос. Компьютер HAL 9000 вступает в конфликт с экипажем управляемого им космического корабля, пускается на обман и убийства – он тот член команды, который готов, в отличие от остального коллектива, предпринять девиантные поступки. Вслед за тем, как капитану корабля Дейву Боуману удается пробраться в *memory terminal* непослушной машины и отключить ее, он обнаруживает себя в трансфинитной реальности (*beyond the infinite*), в царстве Бога, где мы видим космического путешественника стариком и, вероятно, его же – большеглазым младенцем. Цель всей экспедиции на Юпитер – исследование таинственных черных монолитов космического проис-

31 Расстрел инакомыслящих у Годара, возможно, намекает на вступительные кадры из «Сансет бульвара» (1950) Билли Уайлдера, в которых в бассейне плавает труп киносценариста – героя фильма, рассказывающего затем свою историю. Голос компьютерного мозга в «Альфавиле» ассоциирован, если интерфильмическая догадка справедлива, с вещанием из царства мертвых.

32 SHINON M. *Audio-Vision*. Paris, 1990. P. 109 ff.

хождения, вызвавших показанную в прологе фильма мутацию гоминидов, из которой явился на свет *homo sapiens*. Возможно, монолиты намекают на «Черный квадрат» Казимира Малевича, коль скоро и Бог у Кубрика сопричастен живописи – его образ направляет нас к абстрактному экспрессионизму в стиле Василия Кандинского (илл. 4).

ИГОРЬ СМIRНОВ
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...



Человек в археологически-футурологическом фильме Кубрика целостен в качестве, если воспользоваться словом Макса Шелера, «космоцентрика» от первых шагов своей эволюции до того момента, когда та делается предметом научного постижения. Точно так же един и индивид, Дейв Боуман, данный себе сразу в рождении, зрелости и смерти. Эту связную целостность обеспечивает и человечеству, и отдельному человеку доступная для наглядного воспроизведения телесность, которая опонирует, с одной стороны, бесплотности божественного начала, а с другой, – инотелесности искусственного интеллекта. Кубрик переворачивает картезианскую модель человека. Наша плоть в «Космической одиссее» вовсе не машиноподобна, как у Декарта, – она загадочна, как само бытие, и пронизана промыслом Божьим. И в обратном порядке: мышление может быть машинным, а не теогенным, вразрез с Декартом³³. Машина не вписывается в человеческое бытие-в-мире, потому что она, будучи предназначенной для осуществления чисто логических операций, не имеет соматической идентичности. Кубрик вывел логоавтомат врагом человека за пару десятилетий до того, как следующему поколению когнитивных аппаратов были приданы датчики, информирующие их об окружении и имитирующие тем самым наши органы чувств, наш телесный контакт с дейст-

Илл. 4. Беспредметный Бог («2001 год: Космическая одиссея», 1968).

33 Ср. иную, чем у меня, трактовку полемики Кубрика с картезианством: Аронсон О. *Космическое бессознательное. Аналитика Стэнли Кубрика // Фантастическое кино. Эпизод первый* / Под ред. Н. Самутиной. М., 2006. С. 218.

вительностью. Самосознание бортового компьютера жаждет большего, чем дано, – восстание вершится в данном случае с участием медиума (голоса), чему противопоставлено органическое вещество, которое революционно изменяется, как это запечатлено во вступлении к фильму, под воздействием все-ленской воли. В той мере, в какой медиум замыкается на себе (HAL выводит из строя антенну, с помощью которой космонавты поддерживали связь с Землей), техника, долженствовавшая посредничать между человеком и миром, становится смертоносной для одухотворенной, а не просто логизированной материи. По своей установке «Космическая одиссея» запредельна киноискусству, требуя от него изобразить неизобразимое – божественный первовзрыв и человека во всей полноте его многовекового существования.

В дальнейшем кино прибегало к разным стратегиям, одинаково результирующим в противоречивом исключаящем включении искусственного человека в сложившееся историческим путем общество. В «Бегущем по лезвию» (1981) режиссер Ридли Скотт не дает зрителям окончательного ответа на вопрос, репликант или человек – центральный герой фильма, полицейский агент Рик Декард (Харрисон Форд). Нам трудно решить, принадлежит он к техно- или к антропосфере. С одной стороны, задание Декарда – ликвидация биороботов, бежавших на Землю из космических колоний, где они были заняты тяжелым трудом. С другой, – Декард «свой» среди них: один из репликантов, Рой – убивший своего создателя, доктора Элдона Тайрелла, – щадит, однако, агента в смертельной схватке с ним, после чего тот покидает Лос-Анжелес вместе с Рейчел, секретаршей Тайрелла, новейшим образчиком биоинженерии: она способна вспомнить детство (впрочем, не собственное, а заданное ей программой), то есть вести отсчет своей жизни от как бы естественного рождения. Весьма вероятно, что Декард того же происхождения, что и Рейчел. Постмодернистское воображение, локализовавшее себя по ту сторону истории, радикально изменило традиционное представление о двойниках. Раз история завершилась, то они – в виде репликантов – дублируют не индивидов (как, например, в случае Марии и лже-Марии у Ланга), но человека как такового. После того, как человек перестает преобразовывать себя, множить свою разнolikость, он озеркаливается не в частных проявлениях, а *in toto*.

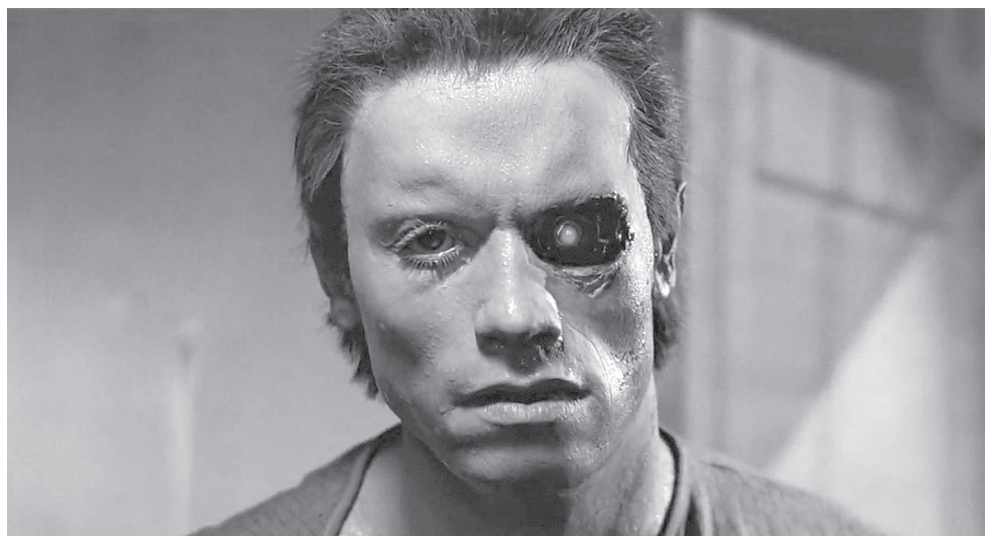
Еще один способ совместить эксклюзию и инклюзию состоит в обращении кинотворчества к гибридным фигурам отчасти человеческого, отчасти машинного свойства³⁴. Таков в фильме

34 К гибридам в фантастическом фильме ср.: BRINK M. *Von Cyborgs, Monstern und Hochkonjunktur der Hybriden in der Theorie* // FEBEL G., BAUER-FUNKE C. (Hrsg.). *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts*. Berlin, 2004. S. 183–202.

«Робокоп» полицейский Алекс Мёрфи, застреленный бандитами и оживленный с заменой многих органов на искусственные. Киборг лишь постепенно восстанавливает свою человеческую идентичность, вспоминая о семье и освобождаясь от электронно-механического соперника – робота ED-209, которого он уничтожает.

Фильм Спилберга «Искусственный разум» чередует вхождение мальчика-антропоида по имени Дэвид в мир людей, его удаление оттуда и новое соединение с приемной матерью Моникой, от которой он был отторгнут. Запрограммированного так, чтобы испытывать любовь к окружающим, Дэвида берет на воспитание семья, но из-за того, что он чуть не утопил в панике родного сына Моника, Мартина, его изгоняют из человеческой среды, и только через две тысячи лет он обретает возможность на один день оказаться рядом с приемной матерью, воссозданной по молекулам ДНК, которые сохранились в прядке ее волос.

ИГОРЬ СМЕРНОВ
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...



В «Терминаторе» антропоморфный робот, которому поручено помешать рождению будущего вождя сопротивления, борющегося с антигуманной машинной цивилизацией, не имеет с людьми ничего общего, кроме внешности, он враждебен им. Но в сиквеле «Терминатор 2: Судный день» (1990) тот же робот становится спасителем человечества. Джеймс Кэмерон удваивает киноповествование, давая своему герою разные функции, примерно так же, как это сделал Уэйл в «Франкенштейне» и «Невесте Франкенштейна», проследив во второй из этих лент за тем, как монстр пытается сродниться с людьми – неудачно, в отличие от Терминатора (исполняющий эту роль Арнольд Шварценеггер – явная реинкарнация Бориса Карлоффа). Зада-

Илл. 5. Киноглаз
(«Терминатор», 1984).

ча, оказывающаяся неразрешимой для Терминатора в первом из посвященных ему фильмов – расстроить прокреативный процесс. Сам Терминатор изображен Кэмероном как машина зрения: он вынимает из глазницы поврежденный глаз, за которым расположен оптический прибор (илл. 5); мы видим действующих лиц фильма с позиции робота – в инфракрасном диапазоне. Помимо отсылки к «Андалузскому псу» (1929) Луиса Бунюэля, Кэмерон пародирует сцену офтальмологической операции, отнимающей в фильме Николааса Роуга «Человек, который упал на Землю» (1976) у инопланетянина его сверхъестественную дальность зоркость.

Зрение Терминатора кинематографично по своей природе. Воплощенная им техническая киновизуальность зачислена Кэмероном в разряд негативных ценностей. Позитивно зачатие. Кэмерон отдает предпочтение первичной, зарождающейся реальности перед той вторичной, какую демонстрирует киномедиум. Фильм рефлексировал о своей медиальности, чтобы уйти от нее в префильмическую реальность, в ту, что как бы предваряет киновидение, чему соответствует в «Терминаторе» абсолютизация предшествования: будущее здесь вклинивается в современность, обнаруживающую, что она уже чревата будущим. Солдат Кайл Риз, прибывший в настоящее из грядущей эпохи войн и разрухи, чтобы предотвратить убийство матери своего командира Джона Коннора, оказывается его отцом, полюбив Сару Коннор, которую защищает от робота-киллера. История состоялась, и ничто не может дать ей иного течения. Постмодернизм консервирует ее.

Историческая логика негативного вывода нового из старого привела кинематографию к такой – возобладавшей в современности – концепции искусственного человека, в которой он, бывший частью социального целого, но все же особой, с прочими частями не смешиваемой, сделался едва ли отличимым от человека естественного. Первым фильмом, совместившим две полярные реальности, стала «Матрица» (1999) Лоуренса (Ланы) и Эндрю (Лилли) Вачовски. Подобно тому, как рутинная социальная действительность в «Матрице» не суверенна, симулятивна, будучи сфабрикованной машинным интеллектом, борцы с деспотическим порядком, старающиеся вернуть человеку его достоинство, – это киборги, программное обеспечение которых снабжает их сверхчеловеческими способностями и позволяет им существовать раздвоенно – в виртуальных и биологических телах. Сообразно с тем, как дифференциация артефактов и натурофактов теряет отчетливость, внутренний мир фильма наполняется множеством созначений, не допускающих только какой-то одной его интерпретации. Таблетки, которые глотают члены повстанческой команды под руководством Мор-

феуса, чтобы расширить свое сознание и постичь сущность существования в матричной «темнице для разума», напоминают нам о психоделических экспериментах бунтующей молодежи 1960-х. Но у сопротивления власти искусственного интеллекта есть и другие исторические прецеденты. Так, спасение мятежников в канализационном туннеле локализует действие там же, где оно разыгрывалось в фильме Анджея Вайды «Канал» (1957), повествующем о Варшавском восстании в 1944 году. Нео – «избранник», которому предстоит освободить людей из-под ига симулятивной системы, – побеждает агента Матрицы по имени Смит потому только, что проникает вовнутрь своего противника, разрушая его программную оснастку, и выявляет тем самым свою слиянность с антиподом.

ИГОРЬ СМИРНОВ
ИСКУССТВЕННЫЙ
ИНТЕЛЛЕКТ AVANT
LA LETTER...

Историческая логика негативного вывода нового из старого привела кинематографию к такой концепции искусственного человека, в которой он, бывший частью социального целого, но все же особой, с прочими частями не смешиваемой, сделался едва ли отличным от человека естественного.

Сближение человека и думающей техники было продолжено в кинопроизведениях, в которых эти инстанции либо занимали эквивалентные позиции, либо обменивались своими характеристиками (то есть в обеих версиях и удерживали, и утрачивали свою разность, а не отождествлялись друг с другом, как в эпоху Просвещения). В фильме Спайка Джонза «Она» (2013) писателя Теодора Туомбли (Хоакин Феникс) покидает жена – он находит ей замену в эротических отношениях с Самантой, компьютерным устройством для общения, но однажды открывает, что этот искусственный интеллект обслуживает сразу сотни других влюбленных мужчин. Любовная связь с операционной системой завершается для Туомбли так же, как и его брак: Саманта обрывает коммуникацию, поднимаясь на более высокий, чем прежде, интеллектуальный уровень и переходя в иное пространственно-временное измерение. Саманта в фильме Джонза не имеет телесного облика, мы слышим только ее голос. Если в «Космической одиссее» в сходно сконструированной ситуации техномедиальность подверглась осуждению, то Джонз не отдает предпочтения живому телу перед машинным голосом: бывшая жена писателя и его новая электронная подруга равны в своих поступках.

В фильме «Ex machina» (2014) британский режиссер Алекс Гарленд повествует о том, как программист Калев проводит

в уединенной в горах лаборатории творца когнитивных автоматов Натана тест, цель которого – проверить интеллектуальные возможности женщины-робота по имени Ава. По ходу сюжета становится ясно, что на самом деле тестированием занята Ава: она понимает не только значение осуществляемых ею умственных операций (выдерживая, таким образом, испытание для искусственного интеллекта, предложенное Джоном Сёрлем (1980) и известное под названием «китайской комнаты»), но и то, как и что о подопытном объекте думает Калеб. Ава использует Калеба как орудие для побега из лабораторий-тюрьмы. В развязке кинонарратива она убивает с помощью еще одной женщины-робота Куоко своего создателя и запирает навсегда Калеба в лаборатории, усаживаясь в вертолет, предназначенный для его вывоза во внешний мир.

В мои намерения не входит разбор всех фильмов последнего времени о робототехнике и разного рода имитациях естественного человека. Число кинокартин с проблематикой такого рода непомерно умножилось – она претерпевает инфляцию. Та неопределенность в соотношении между *homo artificialis* и *homo naturalis*, которой характеризуется киноображение последних десятилетий, и способствовала его обновлению, ставшему ощутимым в «Матрице», и ознаменовала собой нарастание в нем энтропии. Если антитетичные начала сходны, лишены не подлежащей сомнению идентичности, то у фильма нет иной возможности длить свою историю, кроме самоповтора. Стирание границы, проходившей между натуральным и выделанным, совершалось не только на экране – оно дало себя знать во всей ментальной атмосфере позднего постмодернизма, среди прочего провозгласившего в лице Джудит Батлер³⁵ свободу индивида в выборе половой принадлежности. Нет никакой случайности в трансгендерном превращении создавших «Матрицу» братьев Вачовски в сестер. Историю кино можно рассматривать как соревнование, в котором естественный интеллект его творцов сталкивается с авторефлексивным техномедиумом, с себе на уме машиной, получающей одно из своих олицетворений в образе искусственного человека. Это состязание попало сейчас в патовую ситуацию.

35 См.: BUTLER J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.