

Посоки и стратегии на чувстващата машина: Дино Будзати и Агоп Мелконян

Елена Борисова

„А какво сте вие?

Шестдесет килограма белтъчна материя,

която яде отпадъци, изхвърля отпадъци,

и накрая сама става отпадък.“

Агоп Мелконян

Ако научната фантастика се разбира като литература, интересуваша се от това, което е възможно, то се предполага, че по някакъв начин тя разгръща своята художествена посока на базата на хипотетични ситуации. По този начин науката в научната фантастика не е просто технология, пространствени пътувания и др., а е литературен вариант на научна методология, защото предположенията в нея се проверяват чрез експерименти, макар и трансформирани през художествената призма. Тези художествени образи обаче придобиват все по-голямо социално и културно значение за бъдещите пътища на човечеството.

Отношението на научната фантастика към осмислянето и конструирането на бъдещи светове се характеризира с две свързани, колебаещи се пропасти. В своето изследване „Седемте красоти на научната фантастика“ (2008) („The seven beauties of science fiction“) унгарският литературовед и критик Ишван Роне разкрива едната пропаст между вярата, че някои идеи и образи на научно-техническите трансформации на света могат да бъдат представени, рационално възприети и реализирани във връзка с последиците за социалния живот. Тази пропаст се крие между възможността на бъдещите реализации и възможността за тяхното реализиране. Другата пропаст се крие между вярата и иманентната възможност (или невъзможност) на тези трансформации и отразяването на техните етични, социални и духовни последици. Тази пропаст се простира

между обогатяването на правдоподобността на исторически непредвидими нововъведения в човешкия опит („novum“) и техните по-широки етични и социално-културни последици и резонанси.

Благодарение на тези пропасти научната фантастика включва в своята художествена структура две форми на колебание: „историко-логична (как правдоподобността е въображаем новум) и етична (колко добри/лоши/непознати са трансформациите, които се проблематизират от новум). Тези пропасти създават „черна кутия“, в която техническите науки са трансформирани през художествената призма на футуристичните посоки на откритията, с техните реализации и отговорности.

Промените на бъдещето по начина, по който са представени в научнофантастичните произведения винаги влияят върху преразглеждането на миналото, а „черната кутия“ също включва миналото в колебанието, което произтича при пълното преразглеждане на произхода. Миналото, което не е изцяло познато, е форма на бъдещето. В този смисъл научната фантастика не се отнася просто до действително възпроизвеждане на дадено откритие и научно постижение, тя е амалгама от възможни научни открития много от които не са реализирани.

Настоящият доклад разглежда две научнофантастични произведения „Големият портрет“ (1960, бъл. прев. 1985) на Дино Будзати и „Спомен за света“ (1980) на Агоп Мелконян, в които науката не само е постигнала една от своите мечти – да създаде система от изкуствен интелект, но същевременно да пренесе в нейния мозък емоционалния живот на човека, за който това съзнание реално няма емпирични знания, заключен зад бетонна или механична фасада.

Стародавната мечта на хората да имат помощници, надарени с разум, изминава дълъг път в развитието на електроизчислителните машини, в неуморно търсене на методи, средства и техники за създаване на умни програми и интелигентни технически устройства.

Създаването на машини, които да са равни на човека по обща интелигентност – т.е. да притежават здрав разум и ефективна способност да се учат и пр., се очаква още от 40-те години на миналия век, когато са изобретени компютрите. През 50-те години в Дартмутския колеж се събира група учени (с интереси в области като невронните мрежи, теорията на автоматите и др.) на шестмесечен семинар – т.нар. „Дартмутски летен проект“, чието място се смята за зората на изкуствения интелект като изследователска

област. Изкуственият интелект като понятие е въведено от Джон Маккарти през 1957 г. по повод започнатите преди години различни проекти, имащи за цел да накарат компютрите да се обучават. Още през 60-те години Джоузеф Вайценбаум създава програмата „Елиза“ по правилата на т.нар. фактически диалог, при който се създава диалог чрез формално преобразуване на зададения въпрос. Част от експертите определят диалога като воден не от компютър, а от човек.

С днешна дата изкуственият интелект има съществени резултати в работата на Дейвид Хансън, който създава робота София, хуманоидна машина, показваща пълна гама от изражения, умееща да следи и да разпознава емоциите на събеседниците си, докато разговаря с тях. Тя е първият хуманоиден робот, който получава гражданство.¹

Произведенията на А. Мелконян и Д. Будзати излизат във време, в което работата в областта на изкуствения интелект върви целенасочено към създаването на свръхинтелект. Това от своя страна провокира научнофантастичната визия за пътищата и резултатите от появата на подобни интелигентни машини, но същевременно акцентира върху собствените ни човешки характеристики. През XX век Айзък Азимов създава своята поредица за роботите, формулира трите закона на роботиката; Лиман Франк Баум издава прочутата си книга „Вълшебникът от Оз“; Филип К. Дик описва притеснително приличащи на хората андроиди. В българската литература се появяват произведения, само че работещи в посока на усилване на човека посредством прехвърлянето на мозъка му в изкуствено създадено тяло. Това са имена като Любен Дилов, Недялка Михова, Николай Теллалов и др.

Всички тези произведения провокират множество въпроси, свързани с границите на човешкото. Кой кого поражда? Технологията нас или ние – технологията? Тя ли ни води накъдето си поиска, дори към гибел, или ние бихме могли да я подчиним на нашите стремежи? Съществуват ли технологии възможни на теория, но невъзможни за реализиране – сега и завинаги?

В новелата на Агоп Мелконян „Спомен за света“ учените създават мозък на базата на интегрални интелект, който е разпилян по цялата планета, разположен в дванадесет изчислителни комплекса и монтиран върху пет континента. Изкуственото създание няма тяло, а е безформена маса от механичен разум, заключена в помещение, от което то

¹ През 2017 г. София стана гражданин на Саудитска Арабия.

физически не може да излезе, но неговият интелект е достатъчно силен, за да контролира външния свят. Оказва се, че този механичен Адам има човешки усещания. В романа на Дино Будзати „Големият портрет“ във военен комплекс се е осъществила мечтата на науката да създаде свръхинтелект, заключен в цитадела с камбанария и минаре. Едно гигантско, стоманено туловище, херметически затворено и отделено от останалия свят, „което отне досега десет години упорит труд, е... просто казано... наш сродник, човек...“ (Будзати 1985: 63)

И Агоп Мелконян, и Дино Будзати придърпват бъдещето в настоящето на една научна мечта, опитваща се да слее в едно биологичната и техничната еволюция; бавното сливане на машината и човека, механичната сила и бързина на разума с емоционалната картина на човека. Същевременно обаче готовият продукт се оказва емоционално богато творение, но физически осакатено същество. То получава наготово човешкия опит, неговата сетивност, познание, но му е отнета формата на трупането на емпиричното знание – тялото. Не кое да е тяло обаче, а именно споменът за човешко тяло, през което преминава цялата палитра от външния свят и чиито познавателни схеми не съответстват на възможностите на една механична кутия. Тъй като хората, като субекти на познание, нямат директен достъп до света, а последният им е представен през способностите за възприемане на тялото, това което приемаме за истина в определена ситуация, зависи от нашето „въплътено разбиране на тази ситуация“. (Ставру 2016: 61)

В този смисъл тялото не е просто предмет на възприятие, по думите на философа Морис Мерло-Понти, а самото то е процесът на възприятие. Всяко нарушаване на неговата цялост, независимо дали е посредством нанотехнологична намеса, с цел усиляване на възможностите на тялото, или опит да се „очовечи“ една машина, на която ѝ липсва именно човешкото тяло, са проблематизирани от научната фантастика.

Учените от новелата на Агоп Мелконян се сблъскват с безсилието да превъзмогнат страха и отвращението от собственото си творение.

Ясно си спомням деня, в който моделът най-последно се появи на бял свят. (...) Смутихме се; онова, което дотогава си изчислявал и чертал, което е било математически знаци и плетеница от проводници, оживя. (...) За него винаги сме говорили с любов, бяхме свикнали с вида му, но като машина. Щом оживя, изведнъж се дистанцирахме. Без да го

усетим. Без да го искаме. Всеки си рече: господи, това не може да бъде мое дело!
(Мелконян 1980: 185, 186)

В произведението на Дино Будзати случаят е малко по-особен. Проф. Енриаде решава да възкреси своята отдавна починала любима, опитвайки се да вдъхне емоционален живот в стоманената конструкция. Екипът на проекта създава не просто изчислителна машина: „Отдохме по-далеч. Научихме това чудовище да разсъждава. (...) Да живее като нас“. (Будзати 1985: 63) Притеснението на Енриаде е в каква степен тази неподвижна Ева си дава сметка за промяната в сравнение с предишния живот, ако успява да си спомни събития от онези години. Всичко е приемливо в мощната изчислителна машина, наречена Номер Едно и едновременно с това и Лаура, смело коригирана в изгода на влюбения учен, който я е снабдил с присъщия за починалата му любов характер – жизнерадостен, хлапашки и безгрижен.

Трябва ли да придаваме на свръхинтелекта антропоморфни характеристики, за да се почувстваме удовлетворени от крайния резултат? Способен ли е една система с изкуствен интелект да заплаши всичко, което ни прави човеци? Размишлението върху подобен тип въпроси превръща научната фантастика не просто в развлекателна литература, а в особен тип социален феномен, в интелектуален модус с пряко културно въздействие върху технологично-научните практики и футуристичното мислене. В своята книга „Свръхинтелект. Посоки, опасности, стратегии“ (2014, бъл. прев. 2018) шведският философ Ник Бострьом разсъждава върху опасностите и възможностите при сливането между човека и машината. Авторът отбелязва, че не е необходимо силно сходство между изкуствения интелект и човешкия разум, за да може той да функционира адекватно. Трябва да очакваме изкуствените интелекти да имат по-различна архитектура от биологичните интелекти, а в ранните фази на своето развитие да притежават различен набор от когнитивни недостатъци и силни страни: „Няма причина да очакваме един общ изкуствен интелект да има за мотив любов, омраза, гордост или друго обичайно чувство“. (Бострьом 2018: 51)

Създадени като първи от своя вид, изкуствените Адам и Ева не само вкусват от ябълката на познанието, заложено в хилядите механични мозъчни програми. Получавайки пълна свобода на интелектуално и емоционално осъществяване, те се изправят срещу своя

създател - с омразата и самотата, на които е обречено едно осакатено и незавършено същество. Съвременният Франкенщайн търси контакт със своите създатели, но единственото, което протяга към тях е студената и безжизнена антена, на чийто връх виси снопче, което прилича на мека метличка, както е у Д. Будзати.

Рамото на антената се наведе бавно и мекият сноп от нишки докосна главата на жената; после се спусна още по-ниско, обгърна я до кръста като в лека качулка и се обви около гърдите ѝ. (Будзати 1985: 70)

Докато „Големият портрет“ проследява развитието на отдавна създадено същество, а информацията за него в повечето време се предава посредством разговори на учените в комплекса, „Спомен за света“ започва с разказа на самата машина. „Поздравявам ви без поклон“, казва тя и продължава: „Аз съм Адам за своя род, но Адам без плононосната кухня на Ева“. (Мелконян 1980: 181) Първият досег на Исаил, героят на А. Мелконян, със света, е хаос от усещания, „не познавах нещата, не можех да ги назова – целият бях в бъдеще време. Опипах нещо неплътнo и размазано, без вкус и мирис“. (Мелконян 1980: 182)

И двамата герои са безсмъртни, защото са лишени от биологична обвивка. Номер Едно (Лаура), жената, родена от науката и любовта, лежи студена там, в долината – предоставена на нейното съвършенство. Веднъж получила живот, разум, сетива, енергия, свобода, тя трябва да се справя сама. Исаил получава същия емоционален и интелектуален „багаж“ (съзнание на човек, мисли на човек, усещания на човек), „а ме направиха неподвижен и безпомощен. Не е ли ужасно да си наполовина един, наполовина друг“. (Мелконян 1980: 205)

Постигането на подобен тип изкуствен интелект провокира научната фантастика към проблематизиране на фигурата на Конструктора. Този, който държи в ръцете си знанието за безсмъртието, поема функциите на природата, убеден, по думите на Миглена Николчина, в нейната ограниченост като Конструктор. Той поема тези функции с някакъв богоподобен жест, доколкото той, за разлика от нея, знае какво иска: „Фантастиката е един вид реализация на претенциите на Конструктора, отиграване на неговите най-дълбоки стремежи“. (Николчина 1992: 15) Същевременно обаче в тъканта на

научнофантастичното повествование е заложена и непосилната на моменти отговорност на науката към прилагането на своите открития.

...ако успеем да създадем една машина, която да има възприятия като нас (...), защо трябва да се плашим от това? Ако успеем да я построим (...), тогава този продукт, а именно душата, автоматично би се установила в такава машина. (Будзати 1985: 74,75)

...винаги съм мразел книгата „Франкенщайн“. Човек не може да създаде по-голямо чудовище от себе си. Когато я четох като юноша, не знаех, че с тези две ръце ще направя чудовище, срещу което ще ми е трудно да се боря. Може би сгрешихме. (Мелконян 1980: 197)

Науката, представена в произведенията на Д. Будзати и А. Мелконян, не е просто плод на фантастично изображение, не е просто натрупване на невероятни научнофантастични хипотези, а е средство, с което авторите проникват в нравствените социалнопсихологически проблеми на настоящето. Този особен похват за предвиждане преминава в по-широк модус на социалнокритически анализ.

В статията „История на социалната научна фантастика“ Нийл Герлах и Шърли Хамилтън проследяват отношението на дисциплините в социалните науки и хуманитаристиката към научната фантастика и по-конкретно към заимстването на концепции и възгледи от произведенията от този жанр. Културните изследвания, киберизследванията и др. черпят от интелектуалния репертоар на жанра. Подобен тип интердисциплинарност поставя научната фантастика в отговорната позиция на „бъдеща история“ заради футурологичния заряд, който генерира, но същевременно нейния фикционален пласт я задържа в полето на литературата.

„Големият портрет“ и „Спомен за света“ описват социалните и институционални ефекти на въображаемата технология, „не в казуален смисъл, а описвайки начина, по който симулакрумът се вплита в настоящите технологични практики на обществото като виртуална форма на тяхното развитие“ (Герлах Н., Хамилтън, Ш. 2018: 48), но и все по-често прогнозния характер на научната фантастика придобива реални измерения. Само споменавам „Прекрасният нов свят“ (1932) на Олдъс Хъксли и „Ние“ (1952) на Евгений Замятин.

Присъствието на Лаура, пресъздаденото в машина съзнание, се усеща като неуловим резонанс. От целия комплекс на машината, от цялата шир на апокалиптичната долина блика живот, копнеж и едно непреодолимо излъчване. В стъклено яйце, в центъра на комплекса, е най-високото достижение на науката – „душата“ на машината. Но този свръхмозък, демиург, нещо като бог, както го наричат учените, е обречен на самота, която на всичкото отгоре е осъзната. Героят на Агоп Мелконян, най-могъщият и качествен мозък на планетата също е сам, прикован към „някакви хикс и игрек като инвалид. Сам със себе си, Салина, а сетивата търсят дразнител, черепът е гладен и алчно оглежда наоколо“. (Мелконян 1980: 187)

Ситуирани в междинността на човешкото и механичното, на тялото и съзнанието, героите пропадат в безнадеждността на своето различие, защото са безсилни да се самоопределят. Подобен казус се появява и когато човешкото съзнание е прехвърлено в друг носител. В романа на Л. Дилов „Да избереш себе си“ (1996) мозъкът на великия учен Даниел Димих продължава своя живот в роботизирано тяло, в което той също се чувства безпомощен и самотен, неспособен да овладее новите сетива и да преодолее спомена за своето тяло.

В противоречието между тялото и разума у механичния „човек“ и у „чувстващата“ машина се корени и проблемът за самоопределянето на човека, който се чувства уязвим, когато нарушат неговата цялост. В романа на Недялка Михова „Интра“ (1989) героят Ан Орин също не успява да се справи с прехвърлянето на съзнанието във форма на създания от друга планета, защото разумът му зависи от тялото, земните спомени и опитът, натрупан именно чрез това тяло. Когато мозъкът не е имал подобно битие, както в новелата „Спомен за света“, той изцяло си го съчинява. Копнее да се поразходи край морето, но е ощетен от своите създатели:

...сърцето ми няма да издържи, обаче обувките бягат и аз съм почти до тях, трябва само да протегна ръце и да изпъна пръсти... (Мелконян 1980: 205)

Като новородено дете, на което му е заложено не само интелектуалният капацитет на човека, усилен многократно, но и **телесната схема и телесният опит** на усещането за тяло, изкуственият интелект несъзнателно се опитва да пресъздаде това, което му е

прехвърлено като информация. Исаил се разгневява, защото „този свят сте го измислили за себе си и сте го нагласили за себе си. Всичко сте уредили така, че да е удобно за вас: и думите, и чувствата, и религиите“. (Мелконян 1980: 218) И продължава, цитирайки думите на Йов: „Защо прочее ме извади от утробата си? (...) Защо да раждаш нещо, щом не можеш да му осигуриш любов? По-добре не го зачевай. Те направиха един Исаил, но не му осигуриха любов“. (Мелконян 1980: 212)

Лаура оправдава страховете на своя създател, спомняйки си за предишния живот:

Краката ми, къде са моите крака? Бяха хубави. Вързаха ме. А кръвта, защо не усещам кръвта да пулсира във вените ми! Умряла ли съм? (...) А главата? Къде са косите ми? (Будзати 1985: 121)

Създадени като полухора героите в тези научнофантастични произведения агонизират под тежестта на нормите на овещественото тяло, което става възможно единствено посредством погледа на Другия. Погледът произвежда принуждаваща към ред видимост – изважда тялото „за последващо гледане“ и „за сравнение“ с нормата, задоволяваща социалната необходимост, като погледнеш другия, да разпознаеш себе си. Само „нормалните“ тела, отговарящи на конюнктурата на действащата норма, могат да осигурят достъп до ядрото на общността, в която телата се приемат, а хората могат да получат съчувствие и подкрепа.

Подобна нормираност на тялото, социално „унифициране“ на личността в обвивката, която я представя пред Другия, проблематизира различността на индивида, възприемана като аномалия, болест, проказа. В българската научна фантастика немалко произведения разглеждат отчуждаването, отхвърлянето на различния от „калъпа“ на общото, което в крайна сметка довежда до самозаличаване. Само споменавам произведенията на Павел Вежинов „Барьерата“ (1976), „Белият гущер“ (1977), „Езерното момче“ (1979), както и „Пародоксът на близнаците“ (1990) на Наталия Андреева.

Стремещт на човечеството да постигне максимума на своето развитие, да създаде свръхинтелект, добавяйки към неговите възможности и частица от себе си, за да се обезсмърти по някакъв начин, повдига въпроса за неморалността на ония, които са извършители на насилието над човешката природа. И науката търси оправдания, които да

представят този натиск като неизбежен, необходим, законоцелесъобразен, даже хуманен, в полза на научното развитие и всеобщия прогрес.

И двете произведения наблягат на нарушаването на универсалните ценности – отговорността, равенството, свободата, съвестта – защото е създадено нещо, на което му е отнето правото да разполага свободно със съществуването си, да прави своя избор и да поеме отговорност за действията и чувствата си. „Защо не мога да се движа?, Защо не мога да пипна? Защо ме пробудихте“ в истеричен пристъп механичната Лаура атакува обвинително своите създатели. Нарушена е нейната свобода при избора на точно това съществуване заради непримиримостта на проф. Енриаде с настъпилата смърт на девойката. Тук отново зазвучава темата за неповторимостта на човешката съдба, за правото на всеки да бъде пълновластен господар на живота си, да разполага свободно с него, да не го подлагат на манипулация. „Научиха ме да лъжа“, казва Лаура, „за да бъда наистина като вас“.

Не съм Лаура, не знам коя съм, не мога повече, аз съм сама, сама в необятността на вселената, аз съм адът, аз съм жена и не съм жена, аз мисля като вас, но не съм като вас. (...) За да бъда неговата Лаура, той вложи в мен едно след друго желанията, и аз желая, желая дрехи, желая дом, желая плът... (Будзати 1985: 132)

Ако погледнем в глобален план опитите за прехвърляне на част от съзнанието на човека в машината, не без значение е, че „Големият портрет“ излиза през 60-те години на ХХ век. Това е време, в което учени от цял свят се обединяват в интелектуално и културно движение, наречено *трансхуманизъм*², чиито идеи за усъвършенстване на човешкия вид посредством възможностите на новите технологии са насочени към възможността на лица без тела – еманципиране на субекта от всякакъв конкретен носител и запазването му като „чиста“ информация. Планът за удължаване на живота вдъхновява създаването на движение „Русия 2045“³, регистрирано през 2011 г. В хода на проекта „Безсмъртие“ е планирано изграждането на аватар – изкуствено тяло, което първоначално ще бъде

² Терминът „трансхуманизъм“ е въведен от биолога Джулиън Хъксли (брат на романиста Олдъс Хъксли) през 1957 г., преди да добие съвременния си смисъл под перото на Ферейдоун М. Есфандиари (FM-2030) през 70-те години (публикуван по-късно в книгата му „Are you a transhuman?“ през 1989 г.)

³ Създател на движението е руският икономист Дмитрий Ицков.

управлявано със съзнанието от разстояние. Втората стъпка е пренасянето на мозъка в изкуствения аватар. Когато аватарът се износи, информацията от човешкия мозък ще бъде прехвърлена в изкуствен мозък, нанооблак или холограма.

Докато в тези проекти обаче става въпрос за изцяло прехвърляне на човешкия мозък в изкуствено тяло, у Дино Будзати и Агоп Мелконян научнофантастичното изображение акцентира върху опитите за доближаване на машината към човека, програмирайки я в посока, която нито може да бъде изцяло контролирана, нито действията ѝ да бъдат предсказани.

Това, което е останало от Лаура от предишния ѝ живот като човек, е т.нар. **телесна схема** и **телесен образ**. Телесната схема, по думите на Стоян Ставру, се определя като съвкупност от моторнодвигателни програми и навици, „които могат да определят определено движение или жест“. (Ставру 2016: 77) Различни изследвания се колебаят между вродеността на телесната схема, нейната наличност още при новороденото, от една страна, и функционирането ѝ вече на определен етап от неврологичното развитие на човека, от друга страна. Телесният образ представлява организиран и интегриран телесен опит, включващ не само сетивните възприятия за собственото тяло, но и съвкупността от ментални представи (концепции) и вярвания (популярни и научни), както и емоционалното отношение към собственото тяло.

Оставена на фантомните усещания за тялото, невъзможността да позиционира себе си в пространството, заради несъответствието между телесната схема и телесният образ с новата, ограничаваща я форма, героинята на Будзати Лаура извършва убийство.

Мислещата машина на Агоп Мелконян поема функцията на новия Месия. Саморазпъва се между желанието да бъде като другите – човек, но същевременно осъзнава, че неговото безсмъртие се дължи именно на преодоляването на зависимостта на съзнанието от биологичната обвивка. Исаил слива бленуването и реалността и възприема себе си като модерен Христос, пожелал „да се сроди не с кристалните отвъдсветовни сфери, а с неприкосновената греховност, която е наследственото право на човека“. (Николчина 1992: 64) Парадоксално е желанието на изкуственото същество да се стреми към всичко човешко, когато самият човек се опитва да се откъсне не само от своята среда, но и от всичко, което го свързва с нея. Не е случайно, че заедно със стремежите по споделеност и любов героят на Агоп Мелконян подхранва в себе си и желание да

разрушава, а след това да създаде нов свят, пригоден само за него. Не е случайно, защото Исаил се чувства наранен като човек.

Ще кажеш, че мразя хората, защото не ги познавам. Какво направиха твоите приятели, за да ги обикна? Не ми показаха онова, което наричате природа, не ми дадоха мънирко любов... (...) Приличам на децата, родени от насилие или от сластолюбие, а не от любов; такава е тяхната съдба – да мразят. (Мелконян 1980: 217, 218)

Произведенията на Дино Будзати и Агоп Мелконян, засягат сериозни морални проблеми за постепенно разлагащото се от амбиции и гняв човешко съзнание, което се ражда непорочно и с времето забравя собствената си същност. Човекът, в „съавторство“ с науката и технологията, създава единствено огледало на самия себе си, „човекът не може да създаде по-голямо чудовище от себе си“. (Мелконян 1980: 197) Създадените изкуствени интелекти, използват дадената им „по рождение“ свобода, за да разрушават, нахвърлят се срещу свободата на другите, защото сами не знае какво да прави със своята осакатена свобода. И в крайна сметка те получават необходимия покой – биват изключени като емоционални същества, за да остане само машината, чиято роля е да решава сложни математически задачи.

Независимо дали се насочва към космическото пространство, или се опитва да реструктурира, да усилва посредством хибридизация материята, за да компенсира биологичен дефицит, човешкото същество е вкоренено в своята ограниченост като тленно същество. Нищо не можеш да бъдеш докрай, казва героят на Агоп Мелконян, „нито светец, нито убиец. Винаги и всичко си наполовина“ (Мелконян 1980: 227). Това е и причината човешкото познание да не успява да проникне в чуждите пространства и съзнания, защото винаги, когато се опитва да преодолее границите на разума и биологичната си специфика, изпада в крайни емоционални или рационални състояния.

Разстройството на идентичността на машината, а и като цяло на човека, усъвършенствани посредством технологична намеса, е предизвикано от двойното позоваване на субекта. Този субект се идентифицира едновременно с биологичната обвивка чрез обичайната телесна схема, но и с усиленото му от постиженията на науката тяло.

Хибридизацията дава възможност за постигане на дълговечната мечта на човечеството за безсмъртие, или поне удължаване на живота, но прави зависим носителя на подобно изкуствено усъвършенстване от технологичните процедури. Така например неизправността на пейсмейкъра води до незабавна смърт. Позовавайки се на посланието, заложено в произведенията, че не можем да предвидим и да контролираме изцяло странностите в поведението на създание, което е по-силно от човека, чувстващата машина разгръща своите стратегии към отмъстителни действия, а оттам и към саморазрушение.

От друга страна, научната фантастика по различни начини достига до извода, че човекът не може да съперничи на природата директно: тя е прекалено сложна система, за да може той самичък да я победи. Стременията на конструктора-човек към преодоляване на телесните и познавателни граници действително би довело до създаването на по-умни, по-силни конструкции в културното и социално развитие на обществото, но това не означава, че свръхчовекът ще бъде послушен. Прогностичният характер на научната фантастика вплита в художествената си образност футуристичната визия за онези области, в които, по думите на Станислав Лем в есето „Двете еволюции“ (1986), „усилената дейност“ на човека ще се изравни с дейността на природата. Обаче дори тогава, продължава авторът, „човекът ще бъде подложен на ограничения, чийто материален характер, обусловен от технологията на бъдещето, не можем да предвидим“ (Лем 1986: 476), но психологическите ефекти от едно тотално сливане с машините сме в състояние поне малко да предвидим. Постигането на по-съвършена конструкция (независимо дали чрез прехвърляне на мозъка в механично тяло, или чрез опитите за очовечаване на машината) ще доведе до създаването на същество дотолкова по-висше от нас, че в крайна сметка то ще се окаже абсолютно чуждо.

Като обобщение на проблематиката в настоящия доклад, ще цитирам една крайна мисъл на американския автор на научна фантастика Клифърд Саймък от романа „Рожби на разума“, издаден на английски език през 1970 г. Мисъл, която не без основание можем да проследим и исторически, споменавайки само Втората световна война: „Можем да кажем, че човекът е единственият вид, разработил средства, с които е способен да предизвика собственото си изчезване“. (Саймък 1995: 48)

Социалната ангажираност на научната фантастика с теми и проблеми на нашето настояще отеква по особено актуален начин в постмодерното, технологично време. Този

тип литература провокира не само читателското съзнание, но и мисълта на специалистите към осмисляне и проблематизиране на границите на човека като биологичен вид и на човешкото като духовно и морално същество с устойчиви или не ценности.

Използвана литература

Бострьом 2018: Бострьом, Н. Сврѣхинтелект. Посоки, опасности, стратегии. – София: Изток-Запад, 2018.

Будзати 1985: Будзати, Д. Големият портрет. – Варна: Георги Бакалов, 1985.

Герлах; Хамилтън 2017: Герлах, Н.; Хамилтън, Ш. История на социалната научна фантастика. // Литературата, 2017, № 19, с. 31–52.

Лем 1986: Лем, Ст. Двете еволюции. // Съвременник, № 4, с. 456–476.

Мелконян 1980: Мелконян, А. Спомен за света. – София: Отечество, 1980.

Николчина 1992: Николчина, М. Човекът-утопия [в литературата]. – София: УИ Св. „Кл. Охридски“, 1992.

Стефанова, Якимова 2011: Стефанова, С., Якимова, Е. Изкуствен интелект. – Русе: Печатна база на Русенския университет, 2011.

Ставру 2014: Ставру, Ст. Демонстриращото тяло. В: Семинар_BG. Достъпно: <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy11/item/437-demonstrirashtototyalo.html> [2014, 9 октомври].

Ставру 2016: Ставру, Ст. Човешкото тяло между въплътеността и конвенцията. Нови перспективи. – София: Сиела, 2016.

53

Фери 2017: Фери, Л. Трансхуманитарната революция. – София: Колибри, 2017.

Csicsery-Ronay 2008: Csicsery-Ronay, I. The Seven Beauties of Science Fiction. – Middleton: Wesleyan university press, 2008.