



DOI: 10.18287/2782-2966-2025-5-1-8-15

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 141.3

Дата поступления: 25.12.2025

рецензирования: 02.02.2025

принятия: 01.03.2025

О.Н. Гуров

Центр искусственного интеллекта МГИМО,

Философский факультет ГАУГН,

г. Москва, Российская Федерация

E-mail: gurov-on@ranepa.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8425-1338>

Биомеханический синтез Х.Р. Гигера как метафора технологических метаморфоз

Аннотация: в статье проводится междисциплинарный анализ творчества швейцарского художника Ханса Рудольфа «Руди» Гигера, в рамках которого его творчество рассматривается через призму технологических трансформаций человеческой природы. В исследовании применен своеобразный методологический подход к осмыслению онтологических метаморфоз, происходящих в контексте технологизации современного общества, включающий, в частности, герменевтику, психоанализ и антропологию. Вместе с этим автор интерпретирует работы Гигера как визуальную философию, отражающую коллективные страхи и травматические сценарии слияния человека с технологическими системами. Отдельное внимание уделяется концепции метапаразитизма и трансформации человеческой идентичности в условиях технологического прогресса. Проведенное исследование позволяет автору сделать вывод, что творчество Гигера выступает результатом осмысления процессов технологизации человеческой природы и является своего рода предсказанием онтологического сдвига, обусловленного этими явлениями. Несмотря на преимущественно пессимистичный характер творчества Гигера, наследие художника может быть рассмотрено как уникальный и перспективный методологический инструмент для осмысления современных трансформаций.

Ключевые слова: Гигер; технологизация; биомеханический синтез; гибридность; коллективное бессознательное; трансформация идентичности; человеко-машинное взаимодействие; постгуманизм; метапаразит.

Цитирование: Гуров О.Н. Биомеханический синтез Х.Р. Гигера как метафора технологических метаморфоз // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2025. Т. 5, № 1. С. 8–15. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-1-8-15>.

Информация о конфликте интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Гуров О.Н., 2025

Олег Николаевич Гуров – кандидат философских наук, доцент философского факультета Государственного академического университета гуманитарных наук, научный сотрудник Центра искусственного интеллекта МГИМО, 119454, Российская Федерация, г. Москва, пр. Вернадского, д. 76.

SCIENTIFIC ARTICLE

O.N. Gurov

Centre for Artificial Intelligence MGIMO,

Faculty of Philosophy GAUGN,

Moscow, Russian Federation

E-mail: gurov-on@ranepa.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8425-1338>

Biomechanical synthesis of H.R. Giger as a metaphor of technological metamorphosis

Abstract: the author conducts an interdisciplinary analysis of Swiss artist Hans Rudolf ‘Rudy’ Giger’s work which considers his art through the prism of technological transformations of human nature. The study applies a peculiar methodological approach to understanding the ontological metamorphoses occurring in the context of the technologicalisation of modern society, including, in particular, hermeneutics, psychoanalysis and anthropology. At the same time, the author interprets Giger’s artworks as a visual philosophy reflecting collective fears and traumatic scenarios of human fusion with technological systems. Special attention is paid

to the concept of metaparasitism and the transformation of human identity in the conditions of technological progress. The study allows the author to conclude that Giger's work is the result of comprehension of the processes of technologisation of human nature, and is a kind of prediction of the ontological shift caused by these phenomena. Despite the predominantly pessimistic nature of Giger's work, the artist's heritage can be considered as a unique and promising methodological tool for comprehending modern transformations.

Key words: Giger; technologisation; biomechanical synthesis; hybridity; collective unconscious; identity transformation; human-machine interaction; posthumanism; metaparasite.

Citation: Gurov, O.N. (2025), Biomechanical synthesis of H.R. Giger as a metaphor of technological metamorphosis, *Semioticheskie issledovaniya. Semiotic studies*, vol. 5, no. 1, pp. 8–15, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-1-8-15>.

Information about conflict of interests: the author declares no conflict of interests.

© Gurov O.N., 2025

Oleg N. Gurov – PhD in Philosophy, Associate Professor at the Faculty of Philosophy, State Academic University of Humanities, Research Associate of the Centre for Artificial Intelligence, MGIMO, 76, Vernadskogo Avenue, Moscow, 119454, Russian Federation.

Введение

Одной из самых главных тенденций современности можно назвать технологизацию общественной жизни, и на этом фоне человечество сегодня переживает онтологический сдвиг, поскольку сама человеческая природа, очевидно, подвергается трансформации. Это серьезный перелом, и чтобы осознать, что происходит в окружающем мире, в душе и с физической оболочкой каждого человека, чтобы осмыслить природу происходящих метаморфоз, требуются принципиально новые стратегии, выходящие за рамки строго научных.

Использование материалов художественной культуры уже не ново для философской рефлексии, и мы можем утверждать, что произведения художников, скульпторов, кинематографистов способны выступать в качестве своего рода археологии, причем «на них» можно изучать не только репрезентацию происходящих процессов, но и, более того, использовать эти артефакты как релевантную и перспективную оптику для восприятия формирующейся новой реальности.

Творчество Гигера как междисциплинарный феномен

В данной работе мы обратимся к творчеству Ханса Рудольфа «Руди» Гигера. 2025 год знаменует его юбилей – 85 лет со дня рождения, и это важная дата для современного искусства и, шире, для всей культуры второй половины XX – начала XXI веков. Надо отметить, что для автора предлагаемого исследования этот диалог с художником является в первую очередь личным, потому что работы Гигера с детства вдохновляли его на пытливые размышления и критическую оценку и переоценку того, что на первый взгляд могло казаться очевидным или, наоборот, фантастичным.

Со временем, погрузившись в философские и культурологические исследования, автор убедился в правильности своего изначально интуитивно-го восприятия Гигера не просто как экстравагант-

ного художника, но вместе с этим и как философа, и как тонко чувствующего предсказателя, которому удалось ухватить и сформулировать природу и масштабы технологически обусловленных трансформаций задолго до того, как они оказались концептуально отрефлексированными в академическом дискурсе и в широком информационном пространстве.

Думается, что в первую очередь интерес автора к Гигеру был обусловлен тем, что художник убедительно продемонстрировал, как технология из инструмента становится одной из категорий человеческого существования. Именно поэтому искусство художника в данной работе исследуется как междисциплинарный художественно-научный проект, направленный на диагностику и предсказание трансформаций человеческого.

При этом интересно отметить: несмотря на то, что Гигер наиболее известен благодаря созданным им образам так называемых «биомеханоидов», очень редко можно встретить привязку этого понятия к биомеханике. В этом смысле биомеханоид – это не неологизм, а производное идеи, которая берет свое начало еще у Аристотеля и которая впоследствии развилась до научного направления (Сироткина 2011). Видимо, все это обусловлено тем, что биомеханический синтез Гигера может претендовать на то, чтобы действительно восприниматься в качестве составляющей радикально новой онтологической парадигмы, в которой деконструируются классические дихотомии естественного и искусственного, в отличие от классической философской традиции, в которой всегда существовала четкая граница между «живым» и «неживым», причем такого рода границы были непроницаемыми и незыблемыми.

Это заставляет рассматривать биомеханический синтез как объемное явление, и мы обратимся к нему в рамках нескольких измерений, в первую очередь, через экзистенциальное, которое в данном случае выступает в качестве амбивалент-

ной рефлексии, охватывающей как глубочайшие страхи перед неизвестностью, так и мощнейшее (и, наверное, вечное) желание человека преодолеть свои природные ограничения и выйти в широком смысле «за пределы».

Вместе с этим творчество Гигера, как мы уже отмечали, должно быть рассмотрено с онтологических позиций, поскольку «герои» художника представляют собой гибридные, динамичные и меняющиеся организмы. Обратим внимание, что творчество Гигера заставляет нас переоценить и онтологический статус технологии, которая на наших глазах вырастает до самостоятельной экосистемы (или даже до системы еще более масштабной и сложной!), развивающейся по собственной логике. В этих условиях говорить о дополнении или улучшении уже не представляется возможным, поскольку обусловленное таким развитием размывание границ человеческой идентичности заставляет дать новое определение эволюции.

Конечно, в исследовании необходимо применить и психоаналитическую оптику, поскольку биомеханоиды, очевидно, представляют собой визуализацию коллективного бессознательного, репрезентацию различных фобий и травм, связанных с технологизацией.

Таким образом, целью исследования является попытка интерпретировать творчество Гигера в описанном выше контексте и вместе с этим использовать его в качестве актуальной оптики для изучения технологически обусловленных метаморфоз, происходящих в настоящее время в категории человеческого.

Выполнение такой цели требует применения интердисциплинарного подхода, чтобы преодолеть границы традиционного инструментария, уловить и описать нюансы трансформаций, визуализированных в творчестве Гигера. Такой подход включает герменевтический метод, с помощью которого визуальные образы Гигера будут рассмотрены и интерпретированы в качестве сложного текста. Безусловно, в данном контексте герменевтика выступает не только как метод толкования, но и как способ конструирования новой реальности, то есть образы биомеханоидов Гигера станут рассматриваться и расшифровываться как своеобразные «высказывания» художника.

Кроме этого, творчество Гигера будет рассмотрено через призму психоаналитического дискурса в качестве отпечатка бессознательного, то есть в этом смысле художественные образы воспринимаются как отображение глубинных травматических сценариев, обусловленных технологизацией. Здесь нам очень поможет исследование Станислава Грофа, который был дружен с Гигером и посвятил одну из своих работ его творчеству. Основываясь на нестандартных идеях Грофа, мы постараемся интерпретировать биомеханические

образы через призму перинатальных матриц (Grof 2015).

Поскольку созданные художником существа – это нечто большее, чем просто изображение, и они представляют собой сложные феноменологические конструкты, мы будем использовать онтологический подход для рефлексии пограничного состояния человеческого опыта и реконструкции, в частности, топографии страха и желания, сопровождающих происходящие трансформации.

Не в последнюю очередь в работе также применяется антропологический подход, в рамках которого творчество художника рассматривается как набор визуальных артефактов, представляющих инновационные форматы телесного и социального, сексуального и общественного.

В качестве теоретических источников в работе мы будем опираться на идеи уже упомянутого выше Грофа, в целом на теорию киборга Донны Харауэй, концепцию ризомы и становления Жили Делеза и на некоторые постгуманистические концепции, чтобы на этой основе убедительно представить наследие Гигера не просто как художественный феномен, но как сложный и перспективный методологический инструмент, с помощью которого возможно осмыслить природу онтологического сдвига, относящегося к категории человеческого (Делез 2011), (Харауэй 2017).

Анализ ключевых работ: деконструкция телесности и гибридность

Художественное наследие Гигера велико, он был продуктивным художником и скульптором, графиком и даже режиссером. В рамках нашего исследования мы обратимся лишь к некоторым знакомым работам и начнем со следующих произведений: «Nekronom IV» (1976), «Birth Machine» (1967), «Biomechanoid» (1975) и «Landscape XIV» (1973), которые попытаемся интерпретировать с описанных выше позиций.

Каждая из этих работ относится к определенной серии, однако именно эти отдельные произведения стали наиболее популярными и растроганными, фактически превратившись в иконы массовой культуры. Поэтому мы рассмотрим каждую из них и попытаемся проанализировать в рамках методологии, описанной выше, чтобы в дальнейшем использовать результаты анализа для содержательных выводов.

В работе «Nekronom IV» художник деконструирует категорию человеческой телесности и, визуализируя слияние разноприродных форм, делает акцент на травматичности этого перехода (Giger 1991). При этом человеческое тело представлено не как что-то базовое и фундаментальное, а, если можно так выразиться, как процесс, как постоянное изменение или мутация, и границы выступают как нечто условное, временное и изменчи-

вое. Вместе с этим изображение демонстрирует амбивалентность притягательного и пугающего, и, наверное, общее впечатление, которое можно сделать из этой работы, – это то, что существует некий изменчивый баланс между органическим и машинным. Если здесь применить герменевтический подход, то «Necropom IV» как философское высказывание демонстрирует телесность в качестве процесса гибридного восстановления, в рамках которого человек претерпевает трансформацию, при которой технологии интегрируются в человеческую идентичность, и таким образом конструируется новая телесная онтология.

Нужно отметить, что подобные явления имеют место в современных практиках, в частности, развивается индустрия инновационных бионических протезов, которые, согласно обратной связи от тех, кто их использует, начинают восприниматься как «органическая» составляющая человеческого.

В работе «Birth Machine» художник препарирует, наверное, самое интимное и загадочное явление – процесс рождения нового человека. Его интерпретация очень жесткая – здесь это процесс не просто механизированный, но буквально вписанный в процессы индустриализации. И если Pink Floyd в подобной логике осмыслили систему обучения и образования, то Гигер пошел глубже и редуцировал до технологического явления саму биологическую репродукцию, доведя до предела распространение технологизации вплоть до максимально интимных сфер человеческого существования. С психоаналитических позиций эта картина выступает символом родовой травмы в качестве ключевого экзистенциального опыта клонированных, совершенно одинаковых младенцев, которые подвергаются механическим манипуляциям. Кстати, похожий шокирующий образ впоследствии был представлен в «Матрице», когда Нео «просыпался», пробуждаясь от иллюзорного мира, то есть рождался по-настоящему в реальном мире – и этот процесс представлен в картине как очень болезненный и физиологичный.

В данном случае речь идет не просто о страхе перед возможной потерей естественного, органического и человеческого, но и о репрезентации коллективного бессознательного, в котором ужас перед механизацией основных категорий жизни и культуры превращается в одну из ключевых тем. С этой точки зрения можно говорить и о коллективных травмах, обусловленных технологическим прогрессом, и фобиях, существующих в связи с тем, что человеческая природа утратила свою «чистоту» и «естественность».

Но не нужно обращаться к массовой культуре: в современной жизни мы нередко сталкиваемся с острыми и далекими от консенсуса дискуссиями относительно проблем генетической инженерии и управления репродуктивными процессами. По-

скольку эти споры являются междисциплинарными, затрагивая политическую, правовую, этическую, культурную, религиозную и другие измерения, можно утверждать, что образы, визуализированные Гигером еще в шестидесятых годах прошлого века, стали действительно пророческими.

Культовый «Biomechanoid» в буквальном смысле раскрывает человеческую телесность в качестве чего-то открытого и постоянно меняющегося (Giger 1988). Анализируя эту работу, в принципе, можно не вдаваться в сложные интерпретации, поскольку здесь совершенно четко показано, как технологии в буквальном смысле интегрируются в тело. Что особенно интересно, это интерпретация Гигером сексуальности, которая выступает в качестве трансформационных актов, при которых возникают и реализуются все новые и новые этапы конструирования идентичности.

Понятно, в этой и других работах Гигера сексуальность далеко не тождественна биологической функции и выступает именно как одно из пространств трансформации, демонстрирующее гибридизацию человеческого. При этом сексуальность в рамках трансгрессии онтологических границ отражает болезненность такого становления.

При анализе этой картины с феноменологических позиций необходимо сконцентрироваться на опыте зрителя и интерпретатора, поскольку спектр ощущений, возникающий при контакте с гибридным существом, изображенным на этой картине, как правило, включает одновременно страх, ужас, тревогу и притяжение, создавая значительную напряженность восприятия. Можно предположить, что такая нагрузка способствует восприятию гибридности буквально в качестве физического, интеллектуального, эмоционального, а может быть, даже и телесного опыта во всей своей полноте.

«Landscape XIV» – это постапокалиптический ландшафт, который наполнен изображением деформированных младенцев. Работа заставляет задуматься о технологическом развитии, грозящем насильем, смертью и разрушением. Сила этого произведения во многом в том, что законченное пространство картины представляет собой ловушку, безнадежный тупик, в котором детство, символ чистоты и надежды, растаптывается системой насилия, отчуждения и уничтожения.

Однако обратим внимание, что в целом насилие в работах Гигера не всегда олицетворяет безоговорочную деструктивность, а, скорее, выступает в диалектическом смысле, символизируя изменение. Во многих работах внедрение технологии в органическое можно рассматривать как факт создания чего-то нового (отметим, что в любом случае это не должно рассматриваться исключительно в оптимистичном или противоположном ключе).

Мы склонны рассматривать данную работу как оптический инструмент восприятия обществен-

ной жизни, где человек из субъекта превратился или превращается в элемент технологического прогресса, и в этом контексте можно говорить о том, что Гигер конструирует возможное будущее на уровне онтологии, используя выразительные, провокационные изобразительные средства.

В этом смысле художник выступает как своего рода медиум, способный улавливать и переносить на холст (и другие основы) образы и символы онтологических трансформаций, создавая галерею обусловленных технологизацией метаморфоз. И таким образом его химеры демонстрируют зыбкость и даже условность, а также динамику пограничья между живым и разного рода «неживым», и в таких условиях каждый телесный акт символизирует определенное онтологическое становление. При этом важно определенным образом отметить, что такая эволюция в интерпретации Гигера – это по своему определению болезненный процесс мутации и трансформации, слияния с технологиями, в рамках которого формируется своего рода самостоятельная экосистема (о которой мы писали выше), обладающая способностью к самовоспроизведению и имеющая паразитарную природу (об этом далее). И в этом контексте такую «технологическую» эволюцию можно охарактеризовать как сложную ризоматическую сеть взаимных проникновений, где какие бы то ни было границы становятся еще более условными.

На полях работы отметим, что описанные выше сюжеты иллюстрируют, ко всему прочему, и новые стратегии власти, в рамках которых биовласть реализуется в форме перманентных и управляемых мутаций, контроль – благодаря развитию и распространению имплантатов и других технологий киборгизации, а сами механизмы управления в этих условиях, говоря языком Делеза, становятся незаметными, дисперсными и «деликатными» (Делез 2011).

Психоаналитическая интерпретация: перинатальные матрицы и коллективное бессознательное

Идеи и образы Гигера, конечно, не родились из вакуума, и его биомеханический синтез имеет свои корни в глубоких трансформациях XX века, когда технологическое и биологическое постепенно стали восприниматься в обществе не как изолированные и противостоящие категории, а как взаимопроникающие. Очевидно, первым переломным моментом стала вторая индустриальная революция, в рамках которой отношение (не с аксиологической, а с функциональной позиции) человека к машине стало меняться: технологии и техника интегрировались в среду обитания человека, вплоть до того, что машина из механизма превратилась в метафору и даже в язык описания человеческого существования – стоит вспомнить

первые романы Луи-Фердинана Селина, повествующие непосредственно об этих процессах.

Примерно в те же годы психоанализ Зигмунда Фрейда и Густава Юнга сформировал новый взгляд на внутренний «ландшафт» человеческого природы, в котором сложная система бессознательного стала включать не только органическую составляющую, но и нечто из мира машин (Юнг 2019), (Фрейд 2004).

Вместе с этим в рамках данного направления образы снов, травматические опыты и другие элементы, находящиеся в сфере психоанализа, начинают восприниматься в качестве закодированных сообщений, требующих «технологической» расшифровки.

Немногим позже само понятие и законы коммуникации были переосмыслены Норбертом Винером в рамках кибернетики (Винер 1958). Кибернетика представляет информацию в качестве самостоятельного и адаптивного феномена, обладающего способностью влиять на поведение систем посредством обратной связи. Иными словами, согласно Винеру, информация может направлять поведение систем с помощью управляющих данных. Еще одним ударом по классическим онтологическим конструкциям стала философия постмодернистских философов, в частности, Делеза, Мишеля Фуко и др., которые продвигали идеи, что реальность и идентичность – это не статичные категории, а грубо говоря, что-то подвижное и подверженное многочисленным влияниям (Делез 2011).

И в этом смысле Гигер выступил проводником описанных выше идей и явлений, но, наверное, если бы он ограничился трансляцией и интерпретацией только этих идей, он не занял бы такое важное место в истории современной культуры. В дополнение к вышеизложенному художник включил в свои произведения еще несколько культурных матриц, которые позволили ему сформировать действительно уникальный код своего творчества. Сюда относятся идеи Говарда Лавкрафта о космическом ужасе, осмысление сюрреализмом бессознательного и некоторые концепции, относящиеся к психоделической революции сознания.

Лавкрафтовский космический ужас в творчестве Гигера выступает инструментом авторской репрезентации такого понятия, как инаковость. Собственно, в широких кругах Гигер наиболее известен именно как создатель образа «Чужого». При этом надо отметить, что в отличие от Лавкрафта, «чей» ужас зиждется на непознаваемости внешних космических сил, Гигер транслирует эту онтологическую чуждость внутрь человека, как в глубины его телесности, так и опыта. И сам Чужой является не только монстром, он символизирует и ту самую мутацию, в рамках которой человеческое теряет свой стабильный статус, о чем мы уже писали (Giger 1992).

Хотя стиль Гигера – сугубо авторский, безусловно, в своих работах он использует сюрреалистические техники, особенно в части изображения образов бессознательного как элементов технологической экосистемы, представляя их (в буквальном изобразительном смысле) как археологический срез коллективного травматического сценария взаимодействия механического и органического. В качестве примера того, как эта идея показательно отражается в творчестве художника, можно привести не только его картины, но и видеоклип Дебби Харри, музы Гигера, на песню Now I Know You Know. В этом клипе Гигер выступил режиссером и художником, автором костюма и грима для исполнительницы, и визуал и драматургия данного произведения полностью соответствуют описанным выше техникам.

Что касается обращения Гигера к психоделическому опыту – здесь необходимо выделить две составляющие. В первую очередь, это идеи, популярные в годы, когда он создавал описанные выше работы, относительно того, что измененное состояние сознания позволяет открыть альтернативные перцептивные пространства, в которых границы между реальным и воображаемым стираются, что позволяет визуализировать и картографировать образы бессознательного, в данном случае относящиеся к технологически обусловленной человеческой эволюции. И, с другой стороны, это обращение (вольное или невольное) к изначальной концепции киборга, которая предполагала адаптацию человека для долгосрочных космических полетов, в первую очередь, именно в духовном плане, то есть в части расширения человеческого сознания для возможности «мыслить» новые миры и космические масштабы.

Конечно же, творчество Гигера и интерес к этим подходам обусловлен во многом его личностью, и далее мы обратимся к нескольким фактам биографии художника, которые напрямую или подспудно оказали влияние на его творчество. Гигер родился в немецкой части Швейцарии, в старинном городе Шаффхаузен, и, согласно Грофу, с детства чувствовал себя некомфортно в окружающем его пространстве (Grof 2015).

Будущий художник в детстве не отличался крепким здоровьем и часто болел, неоднократно подвергался госпитализации – и этот опыт заставил его с детства воспринимать человеческое тело как что-то уязвимое, подверженное внешним механическим манипуляциям (Hirsch 2021).

По своему характеру он не был веселым и активным мальчиком. И впоследствии мрачные детские воспоминания о грезах и фантазиях о разных тоннелях, подземельях, привидениях и мумиях повлияли на художественный стиль и определили темы художественного самовыражения. Кстати, это было связано не только со здоровьем, но и с архи-

тектурной средой, в которой вырос Гигер: темные и узкие готические улочки, мрачные и неудобные строения в глазах чувствительного и болезненного ребенка формировали душную клаустрофобическую атмосферу, и в целом пространство ощущалось им как живое, одушевленное и враждебное. Как отмечает Гроф, эти первичные травмы, обусловленные восприятием собственной телесности и окружающего мира, определили интерес Гигера к теме трансформации и мутаций в целом.

Еще один эпизод, относящийся уже ко взрослому периоду, – трагическое самоубийство близкой подруги Ли Тоблер, стал переломным моментом для творчества Гигера. Экзистенциальный опыт утраты вдохновил художника на осмысление образов смерти, распада и травматичной трансформации в качестве своеобразного реквиема по утраченной близости (Hirsch 2021).

Отметим, что, исследуя личность и творчество художника, Гроф опирается на идею перинатальных матриц как на фундаментальную психологическую структуру, выделяя четыре основных, которые отражают соответствующую фазу родового процесса и впоследствии становятся основой системы паттернов психологического восприятия (Grof 2015).

Первая матрица символизирует симбиотическое единство с матерью до начала родового процесса. В работах Гигера этот образ представлен в виде самодостаточных и замкнутых пространств, в которых «герои» неразрывно связаны с окружающим миром.

Вторая матрица представляет начало родовых схваток, которые подразумевают давление, толчки, сжатие и механическое воздействие, что также представлено во многих работах художника, которые буквально визуализируют эти болезненные процессы.

Третья матрица соответствует самому моменту рождения, предшествующему окончательному освобождению. На многих картинах Гигера изображены сложные туннельные структуры, которые, по мнению Грофа, являются метафорическими каналами перехода, и находящиеся в них химеры символизируют процессы болезненной трансформации.

Четвертая матрица олицетворяет освобождение и переход, некий качественно новый мир, что проявляется у Гигера в образах мутирующих существ, которые «воссоздаются», одновременно разрушаясь и рождаясь заново.

Основываясь на этом взгляде, можно отметить, что часть секрета уникальности Гигера в том, что травма «используется» им как продуктивный акт становления, а каждый переход, несмотря на болезненность, является в первую очередь актом перерождения и рождения новой онтологической сущности. Кстати, этот же феномен раскрывается

в фильме Дэвида Кроненберга «Сканеры», в котором некоторые мутанты, жертвы медицинских экспериментов, обладающие во многих отношениях гиперчувствительностью, занимаются искусством, компенсируя таким образом опасный и нежеланный дар, от которого они не могут избавиться.

Метапаразитизм: технология как самовоспроизводящаяся система

В дополнение к вышеприведенному анализу мы хотели бы рассмотреть творчество Гигера через авторскую концепцию метапаразитизма, феномена, под которым мы понимаем синтез фобий, страхов и панических реакций на природные, биологические и социокультурные вызовы, приобретающие глобальный масштаб в современном мире (Алексеев и др. 2023).

В биологическом смысле метапаразит – это паразит, чей хозяин, часто насекомое, также является паразитом. Таким образом, по определению, метапаразит паразитирует на другом паразите, создавая (иногда многоуровневую) иерархию паразитизма внутри хозяина.

В социогуманитарном контексте метапаразитизм отражает явления, когда определенные идеи или нарративы «заражают» человека и общество, распространяясь, подобно паразиту в организме. В этом ключе творчество Гигера можно рассматривать как творческую декларацию в смысле того, что технологические процессы трансформируются в нечто, напоминающее самовоспроизводящийся организм. Действительно, технологии демонстрируют способность к самоусовершенствованию, адаптации и даже определенной «мутации» в ответ на изменяющиеся условия. И хотя наделять их полноценной способностью к самоорганизации и саморазвитию, как у живых существ, представляется избыточным антропоморфизмом, можно говорить о сложном взаимодействии между человеком как создателем технологий и самими технологическими системами, которые приобретают все большую автономию.

Через призму метапаразитизма творчество Гигера выступает в качестве созданного художником негостеприимного персонального (и парадоксальным образом ставшего популярным) мира, где человек и технологии находятся в тесном, взаимозависимом взаимодействии, образуя своего рода «техно-социальную» систему, сложную, динамичную и многогранную, в которой происходит постоянное перетекание различных категорий друг в друга и где все на все влияет (и это влияние ярко визуализировано).

Ограничения пессимистической оптики Гигера

Важно обратить внимание на то, что, хотя творчество Гигера обладает в буквальном смысле про-

роческим характером, существуют и некоторые моменты, требующие критического рассмотрения. В первую очередь, помещение травматического опыта на одно из центральных мест в его визуальной философии создает слишком однобокий сценарий взаимодействия человека с технологиями и выводит из фокуса положительные аспекты технологического прогресса. Здесь есть некий парадокс и даже, можно сказать, несправедливость: ведь сам Гигер был инноватором, он стал одним из первых серьезных художников, которые начали использовать в своем творчестве такой инструмент, как аэрограф. Кроме этого, своей личной славой Гигер обязан именно развитию и распространению технологий: его участие в масштабных голливудских проектах, тиражирование образов в СМИ, глобализация культуры позволили ему получить мировую известность и признание (Giger 1981).

Во-вторых, надо отметить избыточную эстетизацию страха и травмы в творчестве художника – кошмарные химеры и гибриды, изуродованные и расчеловеченные младенцы нередко настолько впечатляют на визуальном уровне, что затмевают философскую глубину подхода Гигера, обеспечивая ненужную редукцию.

И, наверное, самое главное – это то, что представленная Гигером декларация техноутопии, пусть даже и критическая, не дает даже намека на какой-либо конструктивный проект или хотя бы жизнеутверждающее видение будущего. Тупиковый путь, фокусирующийся на травме и на потере идентичности, не дает надежду ни на преодоление этого кризиса, ни на хотя бы возможность человеческой адаптации к технологическим изменениям.

Заключение

Таким образом, подводя итог проведенному исследованию, можно утверждать, что творчество Гигера выступает глубоким и актуальным осмыслением процессов технологизации человеческой природы. Художник предсказал и визуализировал онтологический сдвиг, который возникает в результате этих процессов, демонстрировал болезненный характер трансформации человеческой природы, в частности, телесности, в рамках интеграции в нее технологических элементов. Его работы выступают своеобразной декларацией и даже пророчеством, в которых собраны существующие и будущие коллективные страхи, а также сценарии технологических метаморфоз, в рамках которых человеческая природа перестает быть стабильной, а человек утрачивает идентичность. Несмотря на то, что критический анализ указывает на принципиальный недостаток творчества Гигера – отсутствие конструктивного видения в части возможности преодоления этого кризиса, что делает его образы и в целом творчество преимущественно пессимистичным, автор стремил-

ся представить наследие Гигера в качестве уникального и перспективного методологического инструмента, посредством которого возможно плодотворно изучать и осмысливать современные онтологические трансформации.

Библиографический список

- Giger, H.R. (1981), *H.R. Giger's New York City*, (1st ed.), Sphinx Verlag, Basel, Switzerland.
- Giger, H.R. (1988), *H.R. Giger's Biomechanics*, (1st ed., Edition C), Zürich, ISBN 3-89082-527-3.
- Giger, H.R. (1991), *H.R. Giger's Necronomicon I*, (5th ed., Edition C), Zürich, ISBN 3-89082-519-2.
- Giger, H.R. (1992), *H.R. Giger's Alien*, (3rd ed., Edition C), Zürich, ISBN 3-89082-528-1.
- Grof, S. (2015), *Modern Consciousness Research, Understanding of Art, and the Visionary World of H.R. Giger*, Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies (MAPS).
- Hirsch, A.J. (2021), *HR Giger*, Taschen.
- Идеи как инфекции: введение в проблематику когнитивного метапаразитизма. Эпистема, 1 / Алексеев А.Ю., Гуров О.Н., Сегал А.П., Шелудяков А.В. <https://doi.org/10.18254/S303428800028993-2>.
- Делез Ж. Логика смысла / Пер. Я.И. Свирский. Москва: Академический проект, 2011.
- Сироткина И.Е. Биомеханика между наукой и искусством // Вопросы истории естествознания и техники. 2011. № 1. С. 46–70.
- Фрейд З. Тотем и табу. Москва: АСТ, 2004. 255 с.
- Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. 383 с.
- Харауэй Д. Манифест киборгов: Наука, технология и социалистический феминизм в 1980-е годы. Москва: Ад Маргинем, 2017. 127 с.
- Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное / Пер. А. Чечина. Москва: АСТ, 2019. 495 с.

References

- Giger, H.R. (1981), *H.R. Giger's New York City*, (1st ed.), Sphinx Verlag, Basel, Switzerland.
- Giger, H.R. (1988), *H.R. Giger's Biomechanics*, (1st ed., Edition C), Zürich, ISBN 3-89082-527-3.
- Giger, H.R. (1991), *H.R. Giger's Necronomicon I*, (5th ed., Edition C), Zürich, ISBN 3-89082-519-2.
- Giger, H.R. (1992), *H.R. Giger's Alien*, (3rd ed., Edition C), Zürich, ISBN 3-89082-528-1.
- Grof, S. (2015), *Modern Consciousness Research, Understanding of Art, and the Visionary World of H.R. Giger*, Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies (MAPS).
- Hirsch, A.J. (2021), *HR Giger*, Taschen.
- Alekseev, A.Yu., Gurov, O.N., Segal, A.P., & Sheludyakov, A.V. (2023), *Ideas as Infections: An Introduction to the Problem of Cognitive Metaparasitism. Epistema, 1*, DOI: <https://doi.org/10.18254/S303428800028993-2>.
- Deleuze, G. (2011), *The Logic of Sense*, Academic Project, Moscow, Russia.
- Foucault, M. (2016), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Freud, S. (2004), *Totem and Taboo*, AST, Moscow, Russia.
- Haraway, D. (2017), *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s.*, Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Jung, C.G. (2019), *Archetypes and the Collective Unconscious*, AST, Moscow, Russia.
- Sirotkina, I.E. (2011), Biomechanics between Science and Art, *Questions of the History of Natural Science and Technology*, no. 1, pp. 46–70.

Submitted: 25.12.2025

Revised: 02.02.2025

Accepted: 01.03.2025