

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04  
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

*Татиана Вячеславовна Крувко*  
*Tatiana Vyacheslavovna Krivko*  
аспирант,  
postgraduate student,  
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)  
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)  
seinklugscheisser@gmail.com

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ  
В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ  
НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «ЛЮБОВЬ. СМЕРТЬ. РОБОТЫ»  
THE REPRESENTATION OF POSTHUMAN SUBJECTIVITY  
IN MODERN SCIENCE-FICTION  
ON THE EXAMPLE OF THE TV SERIES “LOVE. DEATH & ROBOTS”**

Сегодня разговор о влиянии технологий на человека является общим местом. В гуманитарной теории растет количество подходов, которые разрабатывают новые способы описания человека в технологизированной культуре. Особое внимание их разработке уделяет постгуманизм, опираясь на опыт критического анализа культуры, он предлагает описание альтернативной, постчеловеческой субъективности.

В визуальной художественной культуре также присутствует рефлексия изменений отношений человека с окружающей средой. Хотя массовая экранная культура трансформировалась и ушла с больших экранов на гаджеты для частного просмотра – она не утратила способности чутко реагировать на культурные тенденции и предлагает актуальные образы постчеловеческой субъективности.

Теория постгуманизма оказывается релевантным инструментом для их анализа в современных фантастических фильмах. В статье будут рассмотрены примеры репрезентации постгуманистической субъективности в жанре современной фантастики на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы». Фокус анализа сосредоточен на образах главных героев и особенностях развития сюжетов в их связи с традиционными культурными конструктами.

**Ключевые слова:** постчеловеческая субъективность, постгуманизм, фантастика, кинематограф, технология

**Для цитирования:** Крувко Т.В. Репрезентация постчеловеческой субъективности в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы» // Артикульт. 2024. №2(54). С. 82-95. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

Today, the conversation about the impact of technology on humans is a common place. In humanitarian theory, there is a growing number of approaches that develop new ways to describe a person in a technologized culture. Special attention is paid to it by posthumanism, based on the experience of critical analysis of culture, it offers a description of alternative, posthuman subjectivity.

Where is also a reflection on changing human relations with the environment in visual art. Although mass screen culture has transformed and moved away from big screens to gadgets for private viewing, it has not lost its ability to respond sensitively to cultural trends and offers examples of images of posthuman subjectivity.

The theory of posthumanism turns out to be a relevant tool for analyzing posthuman images in modern science fiction films. The article will examine representations of posthuman subjectivity in the genre of modern fiction on the example of the TV series “Love. Death. Robots.” The focus of the analysis is will be on the images of the main characters and the peculiarities of plot development in relation to traditional cultural constructs.

**Keywords:** posthuman subjectivity, posthumanism, fiction, cinema, technology

**For citation:** Krivko T.V. “The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example of the TV series “Love. Death & Robots.” Articult. 2024, no. 2(54), pp. 82-95. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-82-95

## Введение

Можно ли сказать, что повседневное взаимодействие с технологиями и медиа бесспорно изменили наше мышление? Рассуждения о перспективах тех изменений, которые происходят уже сегодня, часто находят выражение в жанре фантастики. Фантастический жанр затрагивает тему выхода за пределы человеческого опыта и выражает невозможное как реальное аудиовизуальными образами.

Материалом для этого исследования был выбран фантастический анимационный сериал «Любовь. Смерть. Роботы» производства Netflix. Проект стал доступен пользователям в 2019 году, всего было выпущено 4 сезона, имевших большой успех у публики. Сериал представляет собой философскую и социальную фантастику для аудитории старше 17 лет. Над каждым эпизодом работали разные команды, поэтому эстетически они сильно отличаются друг от друга. Одна из причин, по которой для

© Крувко Т.В., 2024

Дата поступления: 28.01.2024. Дата одобрения после рецензирования: 03.03.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Т.В. Крувко *Репрезентация постчеловеческой субъективности  
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

анализа были выбраны анимационные фильмы, связана с тем, что язык анимации оказывается более гибким при создании образов, выходящих за грани привычного реалистичного изображения, а значит, больше подходит для воплощения визуальных форм, репрезентирующих преодоление обычного человеческого опыта. В исследовании будут рассмотрены два эпизода из первого и самого популярного сезона: «Зима Блю» (*Zima Blue*) и «Доброй охоты» (*Good Hunting*). Каждый из них вошел в топ-10 эпизодов всего сериала согласно рейтингу IMDb<sup>1</sup>. Причиной обращения именно к ним также стало наличие в них главных героев, сочетающих в себе элементы человеческого, так и внечеловеческого. Выбранные эпизоды объединяет и другая черта, а именно обращение к традиционным характерным европейским (в эпизоде «Зима Блю») и азиатским (в эпизоде «Доброй охоты») культурным конструкциям, что позволяет проследить их адаптивность и возможную преемственность по отношению к дискурсу постгуманизма.

Вопрос о постчеловеческой субъективности в современном фантастическом сериале рассматривается далее в контексте философии постгуманизма. Практика исследования фильмов с применением постгуманистических подходов разнообразна, например, телесная воплощенность в виртуальных пространствах [Chan, 2014], анализ воплощений постчеловека [Graham, 2002], генеалогия киборгов [Short, 2005], функции и место объектов [Ezra, 2018], репрезентации воздействия вирусов и паразитов на человека [Вудард, 2016]. Данное исследование движется в том же направлении и попытается показать, на какой основе возникает постчеловеческая субъективность, что именно может означать приставка «пост» и как в этой связи меняется представление о субъективности.

**Цель работы** – прояснить, что репрезентируется как постчеловеческая субъективность в современном фантастическом сериале на примере эпизодов из сериала «Любовь, смерть и роботы». **Объектом** исследования являются образы героев-постлюдей в анимационном сериале, основной темой которого является рефлексия на изменения человека в контексте технологий. **Предмет** исследования – субъективность центральных персонажей.

### Понятие постчеловеческой субъективности

В современных гуманитарных исследованиях вопрос о субъективности теснейшим образом связан с такими особенностями нашего общества как информационность и технологичность. Постгуманизм описывает субъективность исходя из изменений в понимании отношений природы и культуры, а именно как проблематику человеческого и внечеловеческого, переопределяя границу между технологией и человеком как подвижную и не строгую. Под термином «постгуманизм» подразумевается направление в философской мысли, его основной задачей является небинарный (без противопоставления гуманизма и антигуманизма) отказ от гуманистической традиции, основанной на обобщенном и универсализированном подходе к человеку [Брайдотти, 2021; Феррандо, 2022].

Характерной особенностью постгуманизма является междисциплинарность. Генеалогически постгуманизм заимствует идеи из множества научных подходов: археологический метод (М.Фуко), кибернетика (К. Хейлз), теории систем (У. Матурана и Ф. Варела), феминизм (Д. Харауэй), социология (Н. Луман) [Wolf, 2010].

Обзорные исследования указывают на интерес к природе знания в постгуманизме. Ф. Феррандо пишет: «осознавая свои эпистемологические ограничения, неиерархическая перспектива постчеловеческого формулирует условия для эпистемологии, связанной с нечеловеческим опытом как источником знаний – от нечеловеческих животных до искусственного интеллекта, робототехники, и даже неизвестных формы жизни» [Феррандо, 2022, р. 2]. Принципиальная направленность постгуманизма на проблему познания имеет значение для анализа образов постчеловеческой субъективности в сериале.

Под субъективностью далее подразумевается способность конкретного индивида быть субъектом, активно включенным в политический, коммуникативный культурный контекст. Наиболее прямо вопрос о постчеловеческой субъективности ставит Р. Брайдотти в работе «Постчеловек». Ее понятие

<sup>1</sup> <https://collider.com/the-10-highest-rated-episodes-of-love-death-robots-according-to-imdb/#quot-mason-39-s-rats-quot>

T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity  
in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"*

субъективности связывает вместе идеи из философской традиции феминизма и теории власти М. Фуко и представляет собой телесно воплощенную, частичную форму ответственности в конкретных обстоятельствах, основанную на остром чувстве реляционности [Брайдотти, 2021, с. 43-54, 97]. Проект постчеловеческой субъективности Р. Брайдотти преследует цель спроектировать новую этику, в которой неотъемлемое чувство коллективной ответственности и «материалистичный неэссенциалистский витализм» противопоставлены эгоизму индивидуального субъекта классического гуманизма [Брайдотти, 2021, с. 364-365]. Благодаря встроенной феминистской логике борьбы за равные права постчеловеческая субъективность понимается не только как результат отношений между технологией и человеком, но также как активный соавтор проектируемого общества будущего, рефлексирующего свою ответственность за существующие формы господства и исключения.

В работе Ф. Феррандо 2019 года «Философский постгуманизм» постгуманистическая субъективность описана изнутри дискурса постмодерна на основе постантропоцентризма и постдуализма, необходимых для снятия оппозиции субъект/объект в связи с технологическими изменениями культуры [Феррандо, 2022, с. 10]. Логика исследования опирается на постструктуралистский (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ю. Кристева, Ж. Лакан), феминистский (С. де Бовуар, Л. Иригарэй, Г. Спивак, К. Барад) и гендерный подходы (Дж. Батлер), выявляющие дуализмы как языковые и социальные ограничения культуры [Феррандо, 2022, с. 21-26]. Смысл отношений человеческого и внечеловеческого раскрывается здесь посредством снятия границы, определяющей инаковость. Применение указанных подходов изменяет функцию «другого», противопоставляемого классическому гуманистическому субъекту. «Другой» возвращается в центр из периферии культуры и становится частью новой субъективности. В этом контексте для нашего исследования важно, что постчеловеческая субъективность несет в себе радикально обновленную функцию «другого».

Автор исследования «Постгуманизм. Критический анализ» Ш. Хербрехтер видит концептуальное конструирование постгуманистического субъекта как дискурсивную критическую задачу по пересмотру устоявшихся форм производства знаний [Herbrechter, 2013, p. 8]. Исследователь подчеркивает, что часто в культуре постчеловеческая субъективность проецируется через вымышленных персонажей [Herbrechter, 2013, p. 45]. Можно сказать, что в интерпретации Ш. Хербрехтера технология как внечеловеческое всегда служит либо мостом, либо нарушает границы между «природой» и «культурой», что означает только «естественно-культурно-технологичную» возможность бытия субъектом.

Представляется, что Р. Брайдотти, Ф. Феррандо и Ш. Хербрехтер похожим образом объясняют смещение границ человеческого и внечеловеческого, внутри которых определяется постгуманистическая субъективность. Основные акценты делаются на пересмотр принципов производства знания, положительную оценку расширяющего воздействия технологий на возможности человека, но также отношение к технологиям как к опасной и неуправляемой силе и критическое отношение к исключению части существующих субъективностей за пределы структуры гуманистического субъекта.

### Анализ эпизодов

Прежде чем перейти к анализу эпизодов, кратко остановимся на самом сериале. Название «Любовь. Смерть. Роботы» выстраивает в единый линейный ряд две принципиальные экзистенциальные характеристики – любовь как эрос и влечение к жизни, смерть как предел бытия и роботов, таким образом, как если бы роботы тоже могли определять характер экзистенции. Большинство эпизодов рисует фантастическое отдаленное будущее и репрезентирует различные варианты «пост-» и внечеловеческих форм от роботов и животных до инопланетян. Во многих сериях рефлексировются последствия посткапитализма для человечества и экологии Земли. Данное исследование сосредоточено на поиске репрезентаций постчеловеческой субъективности, где в одном субъекте сливаются человеческое и внечеловеческое, поэтому для анализа были выбраны два релевантных эпизода, иллюстрирующих такое слияние, в одном из них герой – мужчина, в другом эпизоде героиней является женщина. Отсылки к традиционным культурным мифам в двух эпизодах позволяют проанализировать их взаимодействие с идеями постгуманизма.

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности  
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Эпизод «Зима Блю» является одним из самых популярных в сериале. Он представляет собой экранизацию и основан на одноименном рассказе популярного британского писателя фантаста А. Рейнолдса. Сюжет повествует о творческом пути художника-постчеловека Зимы, который стал известным благодаря оригинальному использованию голубого цвета в своих картинах.

Все больше и больше поражая воображение зрителей новой игрой сочетаний фирменного голубого и более реалистичных элементов изображения (рис. 1), он анонсировал последнее событие: масштабный перформанс, раскрывающий секрет появления голубого цвета в его творчестве.



Рис. 1.  
Голубой цвет в творчестве главного героя. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».

Прежде чем перейти к анализу персонажа, кратко остановимся на времени и месте действия. Место действия отсылает к традиции жанра фантастика. Зима живет на отдаленной планете на окраине галактики (рис. 2). Пустынные пейзажи и уединение – классические спутники героя фантастического повествования из будущего, покинувшего родную Землю и отправившегося на дальние планеты, например, в знаковых для фантастического жанра романах как «Солярис» С. Лема, «Дюна» Ф. Герберта и «Марсианин» Э. Вейера.

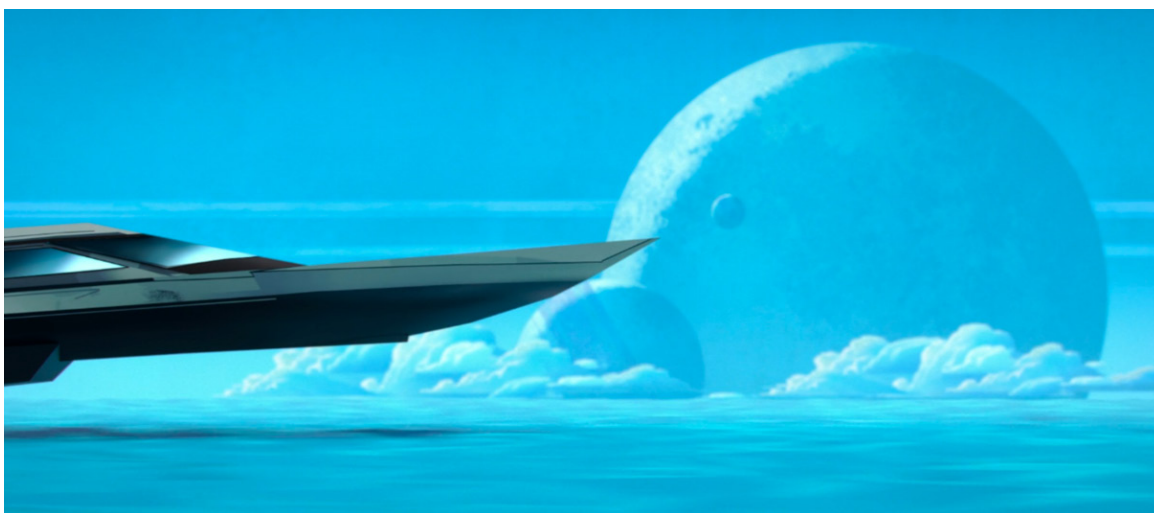


Рис. 2.  
Пустынная планета, на которой живет главный герой Зима. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».

Дом, в котором живет герой, отсылает к фантазийной архитектуре с венецианских полотен эпохи Возрождения (рис. 3). Для примера можно сравнить её с образом архитектуры в работе 1486 года К. Кривелли «Благовещение со Святым Эмигдием» (рис. 4). На картине можно увидеть искаженные,

T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity  
in modern science-fiction on the example of the TV series “Love. Death & Robots”*

вытянутые формы здания, похожего на дворец или виллу, вмещающую в себя множество уровней и этажей, длинную лестницу, ведущую к аркам, за которыми открывается новый горизонт, скрывающий некую важную тайну. Герой эпизода Зима тоже живет во дворце с множеством вытянутых арок и длинной величественной лестницей, уходящей вглубь. В этих стенах тайну скрывает бассейн из прошлого, он сам нашел его на родине и перевез в новый дом. По сюжету картины К. Кривелли тайной оказывается благая весть о зачатии Девы Марии. В истории о Зиме речь идет о его творческой силе, а на самом деле о тайне появления его жизни. Цитата на характерные мотивы архитектурных фантазий в живописи Возрождения задает содержательную связь между воображаемой культурой будущего в эпизоде и реальной эпохой Возрождения, во времена которой была сформулирована идея личности и заложены основы антропоцентризма.



Рис. 3.  
Дом Зимы. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».



Рис. 4.  
К. Кривелли  
«Благовещение со Святым Эмигдием», 1486 г.

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности  
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Главный герой представлен образом гения-художника, он живет уединенно в великолепном дворце и выглядит как высокий темнокожий мужчина. Его тело само похоже на идеальное произведение искусства и оснащено сверхвысокими технологиями.

Историю преобразования рассказывает закадровый голос журналистки. Зима обновлял элементы своего тела, чтобы оно могло испытывать сверхвысокие нагрузки, такие как давление под водой, перепады температур и отсутствие воздуха. Согласно этой легенде превращение в киборга было необходимо художнику, чтобы искать истину для творческого вдохновения. На первый взгляд, перед зрителем образ типичного постчеловека, который стремится преодолеть границы своего тела ради расширения возможностей. Зима рассказывает журналистке, что для него творчество – это способ познания мира и себя. Здесь возникает характерная для постгуманизма тема эпистемологии, о которой пишет Ф. Феррандо. Границы тела оказываются границами познания для героя, он технологически изменяет способы восприятия, чтобы приблизиться к желанной истине. Путь одиночки на пути преодоления себя – это также ницшеанская тема о сверхчеловеке, генеалогически близкая постгуманизму. Для дискурса постгуманизма характерна амбивалентность человеческого и внечеловеческого, являющаяся следствием отказа от противопоставления гуманизма и антигуманизма, обозначенного выше в начале теоретического раздела. Как отмечает Хербрехтер, эта традиция амбивалентности прослеживается от философских идей Ф. Ницше [Herbrechter, 2013, p. 39-40]. Поставленная им под сомнение гуманистическая мораль порождает такой тип критики гуманизма, который ищет ответ на вопрос об условиях и обстоятельствах, из которых появляются общепризнанные моральные ценности. Отказ от них как от окончательных форм истины воплощается в требовании радикального разрыва, а именно в жажде пришествия человека будущего – сверхчеловека (или постчеловека). В эпизоде «Зима Блю» трансформация человека в союзе с технологией задает возможность усилить человеческий импульс познания истины и мира.

Однако вторая часть истории уточняет другую интерпретацию. Предварительный намек на сюжетный поворот задается цитатой на классику фантастического кино – фильм «Космическая Одиссея 2001» С. Кубрика 1968 года. Одна из работ Зимы выглядит также как знаменитый черный монолит из фильма, но это голубой монолит (рис. 5-6). В фильме С. Кубрика человек приходит к сверхчеловеческому сознанию благодаря монолиту, проводнику внечеловеческого, а борьба с искусственным интеллектом, бортовым космическим компьютером, оказывается решающей для доступа к знанию за гранью человеческого восприятия. Мысль из этой цитаты получает свое развитие в последнем сюжетном повороте.

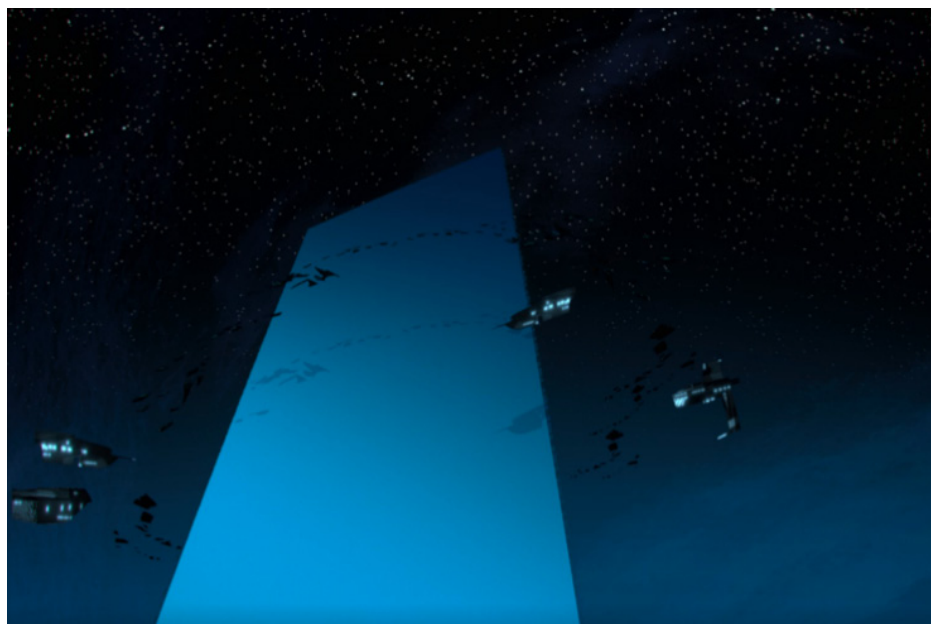


Рис. 5.

Цитата на черный монолит. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».



Рис. 6.  
Черный монолит. Кадр из фильма  
«2001: Космическая Одиссея».

Для последнего перформанса Зима строит бассейн, выложенный изнутри плиткой голубого цвета, выпускаемой брендом «Зима». Так устанавливается правда о происхождении имени героя, он позаимствовал его из названия плитки. В присутствии зрителей он прыгает в воду и постепенно, одну за другой, отключает высшие мозговые функции и сверхспособности своего высокотехнологичного тела. (рис. 7.1-2). На глазах у публики он превращается в мини-робота, предназначенного для чистки бассейнов.

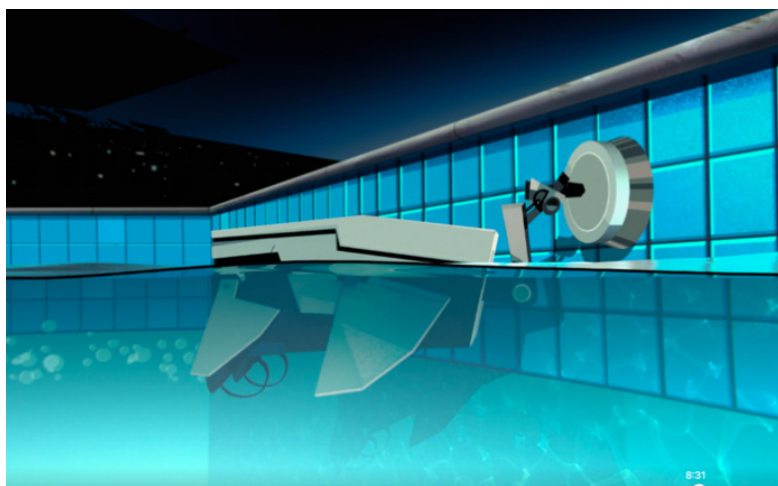
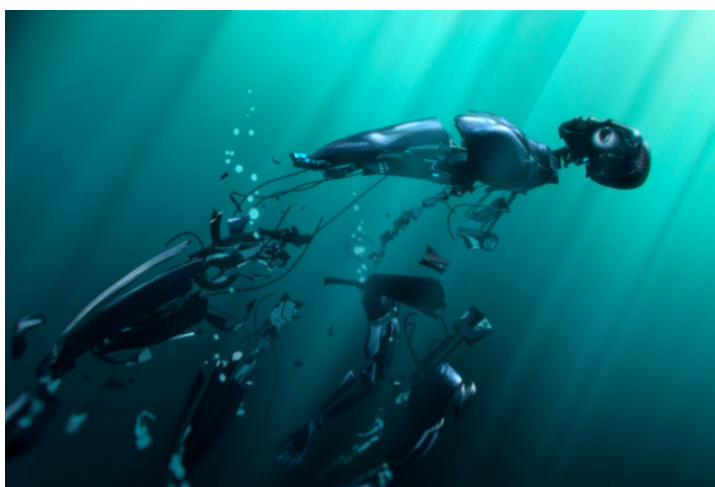


Рис. 7.1-2.  
Возвращение Зимы к своей первичной форме – робот-мойщик бассейнов. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности  
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Публика узнает, что первый опыт восприятия в сознании Зимы связан с голубой плиткой бассейна, которую он чистил. Владелица постепенно расширяла функционал робота, а после ее смерти, новые хозяева вносили свои улучшения в его искусственный интеллект. Постепенно Зима стал тем, кем предстает в начале истории: гениальным и чутким художником, но его путь к познанию мира и истины приводит его к своим индивидуальным истокам и первичному опыту восприятия. В соответствии с идеями Ф. Феррандо, образ Зимы транслирует идею знания, источником которого является нечеловеческий опыт.

Отказ от успеха и славы художника-гения – это финальный выбор героя, как указывает Р. Брайдотти, важной характеристикой постгуманистического субъекта является критика эгоизма индивидуального субъекта классического гуманизма. Итак, постчеловек Зима оказывается роботом, который приобрел человеческие черты. С точки зрения постгуманизма история поднимает этический вопрос о постчеловеке. Делает ли творческий импульс и стремление к познанию истины Зиму человеком, человеческие ли это качества?

Чтобы окончательно сделать выводы об особенностях постчеловеческой субъективности в этом эпизоде – обратим внимание на функцию голубого цвета. Голубой предстает как элемент особого типа эстетического восприятия. Он открывает другой принцип присутствия в сравнении с реалистичным изображением. Минималистичные геометрические формы (рис. 8.1-2) перекликаются с игрой геометрических форм в супрематизме. Философская установка супрематистов на платонизм способствует критике антропоцентризма и предполагает трансцендирование, а точнее выход за предел реальности эстетическим способом [Левина, 2021].

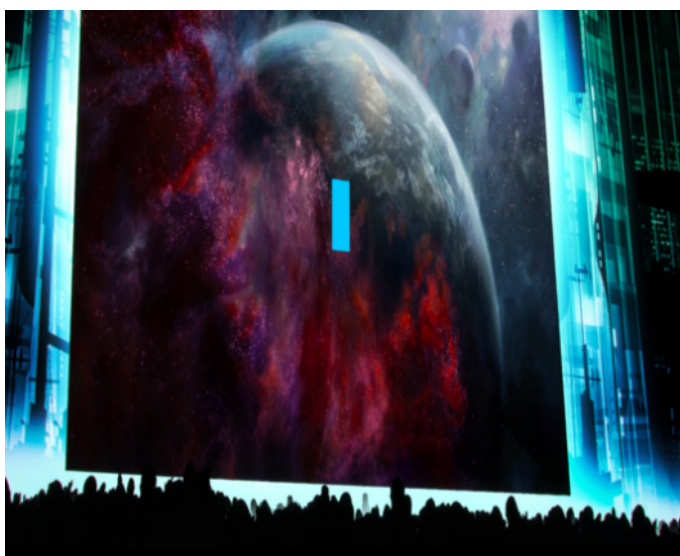
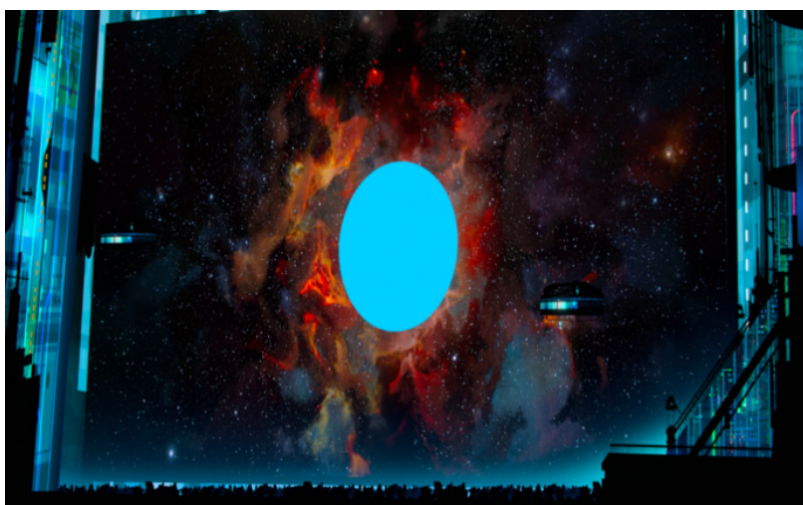


Рис. 8.1-2.

Фигуративный минимализм голубого цвета в рисунках главного героя. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».



T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity  
in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"*

В таком контексте эпистемологический вопрос приобретает другой смысл, довлеющим оказывается эстетический способ познания сам по себе, который, по сюжету фильма, определяет постчеловеческую субъективность.

В рассмотренном эпизоде творческая способность к самопознанию раскрывается с противоположных сторон. С точки зрения критики антропоцентризма самопознание и творчество оказываются не только человеческим качеством, но могут принадлежать нечеловеческим агентам, восходящим к таким примитивным формам, как робот-мойщик бассейнов. С другой стороны, образ главного героя основан на идее творческой деятельности личности, поэтому демонстрирует тесную связь с традиционными антропоцентристскими европейскими гуманистическими идеалами, отсылающими к эпохе Возрождения.

Смыслообразующей темой жизни в образе главного героя становится поиск и обретение свободы. Его история – это история бывшего слуги, поскольку изначально он был механизмом в подчинении у людей. На эту генеалогию указывает и выбор темного цвета кожи для героя, отсылающего к классической истории расовой дискриминации в истории человечества. В этом аспекте сюжета считается отсылка к постколониальной критике и критике власти, которая еще больше сближает субъективность персонажа Зимы с понятием постгуманистической субъективности у Р. Брайдогги.

В контексте рассмотренного эпизода по-новому раскрывается метафора Ш. Хербрехтера о технологии, которая служит мостом, соединяющим культуру и природу. Их разделение оказывается условным, благодаря анимационной образности возникает преемственность между образом человека-гения и самопознанием технологии-робота.

Если в первом эпизоде постчеловеческая субъективность неотъемлема от традиционного европейского мифа о человеке и его самореализации, то во втором эпизоде существенная смысловая нагрузка постчеловеческого образа определяется переосмыслением традиционных мифов культуры Китая. «Доброй охоты» основан на одноименном рассказе 2012 года популярного китайско-американского писателя-фантаста К. Лю. Образ главной героини Йен (Yan), лисы-оборотня (Хули-цзин, Кицунэ, Кумихо), отсылает к бессмертному женскому началу [Белова, 2020, с. 86]. Ее имя в связке с именем главного героя Лян (Liang) обращается к модели двух первоначальных противоборствующих сил, женской энергии Инь и мужской энергии Ян в философии Юго-Восточной Азии.

Действие происходит не в будущем, а в Китае середины 19 века, незадолго до британской оккупации Гонконга. Перед зрителем разворачивается китайская культура, богатая древними мистическими представлениями о мире, наполненном магами, духами и гибридными существами – оборотнями. В период оккупации британцы приносят с собой чудеса техники: железные дороги, аппараты и паровые механизмы. Мир вокруг начинает стремительно меняться и технология постепенно замещает магию. Двое главных героев – потомственный охотник на демонов Лян и лиса-оборотень Йэн впервые знакомятся на охоте, когда отец юноши убивает мать лисицы и молодой человек скрывает от него случайное знакомство с молодой девушкой. Мотив охоты возникает с первых сцен, отец Ляна преследует и убивает лисиц-оборотней, поскольку те якобы соблазняют мужчин злыми чарами, что по сюжету оказывается неправдой: причиной мужской влюбленности оказывается не магия, но красота девушек. В эпизоде сосуществуют две точки зрения на охоту. С феминистской точки зрения охота на лисиц – акт агрессии со стороны мужчин. С точки зрения традиционных китайских мифов такое поведение является естественным в связи первоначальным космическим противостоянием «мужского» и «женского». При последнем прочтении, отказавшийся от охоты, Лян околдован красотой лисы-оборотня, его мужская энергия оказывается на службе у энергии женской. [Белова, 2020].

Спустя годы, с приходом англичан, героям приходится покинуть деревню, чтобы выжить в новых экономических условиях. В Гонконге Лян становится искусным механиком, а Йэн теряет связь с природой и уже не может превращаться в лисицу. Закованная в женском облике, без образования и базовых бытовых человеческих навыков в большом городе, она зарабатывает на жизнь проституцией.

При их первой случайной встрече в городе Лян защищает Йен от сексуальных домогательств со стороны колонизаторов британцев (рис. 9). Далее сюжет последовательно развивается по линии феминистской критики на фоне технологических изменений городской жизни.



Рис. 9.  
Лян защищает Янь от британцев. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».

Мужской страх перед женским обаянием переходит в желание контроля и раскрывается в следующей части истории. Желая подчинить девушку себе, один из клиентов Йэн подсыпает ей снотворное и превращает в механического робота (*рис. 10*), предназначенного для удовлетворения сексуальных потребностей.



Рис. 10.  
Тело Янь становится роботизированным и теперь принадлежит изобретателю.  
Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».

Первая, принудительная трансформация Йэн в робота показана как насилие со стороны британцев-колонизаторов. В сцене преобразования цитируется образ европейской культуры, отсылка к ключевому для научно-фантастического жанра немецкому фильму «Метрополис» 1927 года, снятому режиссёром Ф. Лангом с главным героем киборгом-женщиной и первым экранным киборгом в истории кино [Balsamo, 1996] (*рис. 11*). Формальное сравнение стоп-кадров первого появления киборга Йэн и первого появления киборга Лже-Марии позволяет говорить об очевидном композиционном сходстве. Обе героини объективированы, они находятся в центре кадра как экспонаты в окружении мужских фигур. В эпизоде «Доброй охоты» мужская объективация выражена сильнее, поскольку новое тело Йэн более сексуализировано в сравнении с телом Лже-Марии.

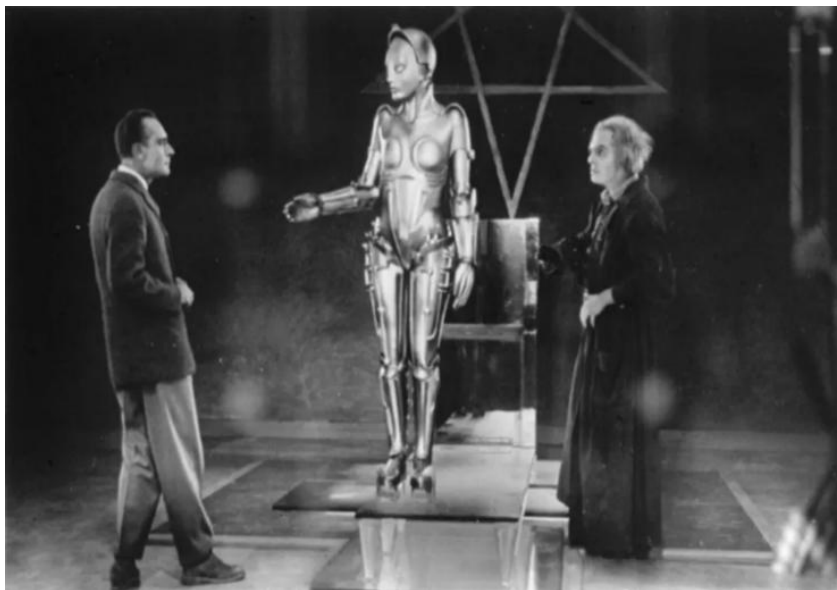


Рис. 11.  
Оживление робота слуги  
Лже-Марии.  
Кадр из фильма «Метрополис».

Уже в «Метрополисе» образ Марии-киборга представляет женственность как сконструированный феномен, а технология в нем играет решающую роль, указывая на возможности освобождения от угнетения [Ruppert, 2000], по сюжету героиня поднимает восстание рабочих. В «Доброй охоты» сильное искусственное тело Йен тоже позволяет ей защитить себя от физического насилия. Она убивает колонизатора-господина и хочет выйти на охоту как оборотень-лисица, чтобы отомстить остальным насильникам. Для этого ей снова нужна возможность превращения в животное, но теперь это возможно только на технологической основе (рис. 12-13).



Рис. 12.  
Магическая лисица-оборотень. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».



Рис. 13.  
Лисица-киборг. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».

Т.В. Крувко *Репрезентация постчеловеческой субъективности  
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

Вторая трансформация показана как добровольная и необходимая для обретения первичных способностей героини. Процесс создания нового тела-трансформера репрезентируется ракурсами с крупными планами сексуализированных поз и частей тела Йэн, над которыми склоняется Лян – намек на сексуальную связь между героями, который отсылает к точке зрения на модернизацию культуры через призму бинарной логики китайской философии, взаимодействия «мужской» и «женской» энергий Ян и Инь. Получив помощь от мужчины, героиня снова обретает волшебную силу оборотня, утраченную с появлением колонизаторов и их технологий.

В дальнейшем Йэн защищает женщин от мужского насилия, на это указывает финал эпизода, где она спасает девушку от сексуальных домогательств. Защищая угнетенных, она становится активным соавтором другого будущего, о котором пишет Р. Брайдотти, технология уже используется для критики существующих форм господства.

Конструирование образа постчеловеческой субъективности в эпизоде «Доброй охоты» содержит в себе традиционные для постгуманизма элементы постколониального и феминистского дискурсов, но также включают в себя дискурс традиционных китайских мифов и философии. Технология ассоциирована в эпизоде с «мужской» энергией: ее привозят с собой агрессивные колонизаторы и талантливо использует в своих руках местный юноша. Способность к изменениям репрезентируется как «женская» энергия и отсылает к мифологическому конструкту лисы-оборотня (Кицунэ), завладевающему волей мужчин. В то же время белый цвет в образе мифического существа в эпизоде отсылает к мифу о разновидности Кицунэ, Бьякко, божественной белой лисы, считающейся доброжелательным духом, женское начало в котором ведет борьбу за бессмертие и осуществляет связь между высшим миром и миром людей [Белова, 2020, с. 84-85] В этой связи субъективность главной героини обладает более сложной природой, её изначально женская инаковость предстает как «другой» в мужском мире, а магическая инаковость оказывается «другим» в техногенной культуре. Возможность постчеловеческой субъективности и присвоения свойств технологии, изначально трактуемой негативно, объясняется в эпизоде с точки зрения базового принципа взаимодействия двух типов энергий, «мужской» и «женской».

### Вывод

Оба эпизода содержат примеры образов постчеловеческой субъективности, основания которой сочетают в себе элементы человеческого и нечеловеческого и отсылают к традиционным культурным конструктам и мифам.

В первом эпизоде образ постчеловеческой субъективности определяется технологией и ставит под вопрос исключительное право человека на творческий способ познания себя и мира. Искусственный интеллект предстает способным к эстетическому познанию, которое обычно ассоциируется только с людьми. Во втором эпизоде образ постчеловеческой субъективности определен не только технологией, но и изначальной внечеловеческой природой героини. Дополнительная концептуальная нагрузка образа определяется рефлексией угрозы для мифологических традиционных конструктов культуры Китая под влиянием техногенной эпохи. С точки зрения китайской философии героиня Йэн сочетает в себе элементы «женского» начала, но имеет в себе потенциал «мужского», поскольку дальнейшая ее трансформация определяется технологией, а не первичной природой.

Конструирование образа постчеловеческой субъективности в двух эпизодах определяется не только технологическим воздействием, но также основывается на адаптации традиционных культурных установок.

Цитирование в эпизоде ренессансного антропоцентричного мифа о гениальном творце показывает высокую адаптивность к идеям постгуманизма: потребность в самореализации и глубинном познании себя переносится на нечеловеческого агента.

В эпизоде «Доброй охоты» образ постчеловеческого содержит в себе элементы традиционных китайских мифологических и философских конструктов, трансформация поддерживается мифом об изначальной гибридной природе лисицы-оборотня.

T.V. Krivko *The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example of the TV series "Love. Death & Robots"*

В обоих случаях субъективность главных героев Зимы и Йэн возникает в контексте дискурса власти и несправедливого подчинения: Зима – робот-прислуга, Йэн – угнетаемая колонизаторами женщина, миф, вытесняемый современностью. Оба преследуют цель остаться собой, вернуться к себе, важную роль в этом возвращении к истоку играет технология, как средство трансформации.

Раскрытие личностных качеств персонажей транслирует рефлексию авторов эпизодов на тему принципов власти, изменения сознания и тела в условиях технологического воздействия. Технология как феномен раскрывает рефлексию возвращения к истокам собственной экзистенции, что отчасти может объяснять смысл названия сериала «Любовь. Смерть и роботы», которое претендует на философское осмысление нового порядка экзистенциальных определений, где осознание истинного бытия без участия технологии оказывается невозможно.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. 2001: Космическая Одиссея (1968, реж. С. Кубрик, США), игр.
2. Зима блю. 14 эпизод, 1 сезон, сериал «Любовь. Смерть. Роботы» (2019, реж. Г. Пенначиоле, Р. Валли, США), анимац.
3. Метрополис (1927, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.
4. Хорошая охота. 8 эпизод, 1 сезон, сериал «Любовь. Смерть. Роботы» (2019, реж. К.Ю Ба, В. Ли, Г. Пенначиоле, О. Томас, США), анимац.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Д.Н. Световая символика женских мифологических образов как духовная основа японской и китайской культур // Культура и искусство. 2020. № 11. С. 75-92. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.11.34358 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=34358](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34358)
2. Брайдотти Р. Постчеловек / пер. с англ. Д. Хамис. – Москва: Издательство Института Гайдара, 2021.
3. Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни / пер. с англ. Д. Хамис. – Пермь: Гиле Пресс, 2016.
4. Левина Т.В. «За бортом абсолюта»: критика Канта в эпоху авангарда // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2021. № 1. С. 36-53.
5. Феррандо Ф. Философский постгуманизм. / пер. с англ. Д. Кралечкин. – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022.
6. Харарэй Д. Манифест Киборгов // Бредихина Л.М., Дипуэлл К. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – Москва: РОССПЭН, 2005. – С. 323-376.
7. Balsamo, A. Technologies of the gendered body. – Durham and London: Duke University Press.1996.
8. Chan M. Virtual Reality. Representations in contemporary media. – London: Bloomsbury Academic, 2014.
9. Ezra E. The cinema of things. Globalization and the Posthuman Object. – London: Bloomsbury Academic, 2018.
10. Graham E.L. Representations of the post/human. Monsters, aliens and others in popular culture. – Manchester Univeristy Press, 2002.
11. Herbrechter St. Posthumanism. Critical analysis. – New York: Bloomsbury Academic 2013.
12. Ruppert P. Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang's Metropolis. // Genders Online Journal. 2000. Vol. 32. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis> (дата обращения 15.11.2022)
13. Short S. Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity. – New York: Palgrave Macmillan, 2005.
14. Wolf C. What is posthumanism? – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

#### REFERENCES

1. Balsamo A. *Technologies of the gendered body*. Durham and London, Duke University Press.1996.
2. Belova D.N. "Svetovaia simbolika zhenskikh mifologicheskikh obrazov kak dukhovnaia osnova iaponskoi i kitaiskoi kul'tur" [The light symbolism of female mythological images as the spiritual basis of Japanese and Chinese cultures]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art]. 2020. No 11. P. 75-92. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.11.34358 Available at: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=34358](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34358) (accessed: 28.02.2023) (in Russ.)
3. Braidotti R. *Postchelovek* [Posthuman]. Moscow, Izdatelstvo Institiuta Gaydara. 2021. (in Russ.)
4. Chan M. *Virtual Reality. Representations in contemporary media*. London, Bloomsbury Academic, 2014.
5. Ezra E. *The cinema of things. Globalization and the Posthuman Object*. London, Bloomsbury Academic, 2018.
6. Ferrando F. *Filosofskii postgumanizm* [Philosophical posthumanism]. Moscow, High School of Economics, 2022. (in Russ.)
7. Graham E.L. *Representations of the post/human. Monsters, aliens and others in popular culture*. Manchester Univeristy Press. 2002.
8. Haraway D. "Manifest Kiborgov" [Cyborg Manifesto]. L. Bredikhina, K. Dipuell *Gendernaya teoria i iskusstvo. Antologiya: 1970-2000* [Gender theory and art. Anthology: 1970-2000]. Moscow, ROSSPEN. 2005. P. 323-376. (in Russ.)
9. Herbrechter St. *Posthumanism. Critical analysis*. New York, Bloomsbury Academic, 2013.
10. Levina T.V. "Overboard from Absolute". The critique of Kant in Avant-Garde's Epoch" ["Overboard the absolute": criticism of Kant in the era of the avant-garde]. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, 2021, no. 1, p. 36-53. (in Russ.)

Т.В. Кривко *Репрезентация постчеловеческой субъективности  
в современной фантастике на примере сериала «Любовь. Смерть. Роботы»*

11. Ruppert, P. "Technology and the Construction of Gender in Fritz Lang's Metropolis." *Genders Online Journal*, 2000, no. 32. Available at: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/11/01/technology-and-construction-gender-fritz-langs-metropolis>. (accessed: 15.11.2023). (in Russ.)
12. Short S. *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*. New York, Palgrave Macmillan, 2005.
13. Wolf C. *What is posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
14. Woodard B. *Dinamika slizi. Zarozhdenie, mutatsiia i polzuchest' zhizni* [Slime Dynamics]. Perm, Gile press. 2016. [(in Russ.)]

**СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

- Рис. 1. Голубой цвет в творчестве главного героя. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис.2. Пустынная планета, на которой живет главный герой Зима. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 3. Дом Зимы. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 4. К. Кривелли «Благовещение со Святым Эмигдием», 1486 г.
- Рис. 5. Цитата на черный монолит. Кадр из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 6. Черный монолит. Кадр из фильма «2001: Космическая Одиссея».
- Рис. 7.1-2. Возвращение Зимы к своей первичной форме – робот-мойщик бассейнов. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 8.1-2. Фигуративный минимализм голубого цвета в рисунках главного героя. Кадры из анимационного фильма «Зима блю».
- Рис. 9. Лян защищает Янь от британцев. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».
- Рис. 10. Тело Янь становится роботизированным и теперь принадлежит изобретателю. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».
- Рис. 11. Оживление робота слуги Лже-Марии. Кадр из фильма «Метрополис».
- Рис. 12. Магическая лисица-оборотень. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».
- Рис. 13. Лисица-киборг. Кадр из анимационного фильма «Хорошая охота».