

УДК 141.12+009+791.4

Статья получена 17.06.2023, отредактирована 30.08.2023, принята 29.09.2023

DOI:10.30628/1994-9529-2023-19.3-123-149

EDN: APRIFH

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА СТОЛБОВА

Пермский национальный исследовательский
политехнический университет
614990, г. Пермь, Комсомольский проспект, 29

ResearcherID: AGE-0972-2022

ORCID: 0000-0002-6103-367X

e-mail: pilthekid@mail.ru

Для цитирования:

Столбова Н.В. «Затерянные в космосе» от 1965-го к 2018-му: формирование киборганических сообществ // Наука телевидения. 2023. 19 (3). С. 123–149. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.3-123-149>. EDN: APRIFH

«Затерянные в космосе» от 1965-го к 2018-му: формирование киборганических сообществ

Аннотация. Цель статьи — сравнить репрезентацию семьи в первой версии сериала «Затерянные в космосе» 1965–1968 годов с ее репрезентацией в последней версии (2018 г.); показать мировоззренческие принципы формирования семьи как киборганического сообщества с позиций современной философской антропологии. В качестве концептуальной рамки использованы работы Донны Харауэй, посвященные проблеме идентичности и вопросам формирования сообществ. Идеи Д. Харауэй рассматриваются в контексте новых онтологий, в статье реализуется попытка онтологизации антропологической проблематики. В связи с этим интерпретация подхода Д. Харауэй не ограничивается феминистской теорией и/или гендерными исследованиями, а соотносится с такими проектами, как философия техники Э. Каппа, акторно-сетевая теория Б. Латура, феноменология ужаса Д. Тригга, объектно-ориентированная онтология Т. Мортон.

Как сериал 1965–1968 года, так и ремейк 2018–2021 годов показывают, что семья является основой общества, одинаково необходимой для выживания на Земле и на других планетах. В обоих сериалах репрезентируется «планетарная» семья, то есть семья образцовая, способная представлять все человечество. Однако, как показано в настоящей работе, мировоззренческие принципы сборки семьи как сообщества в оригинальном сериале и ремейке различны: тогда как в первом репрезентация семьи Робинсонов не преодолевает границ нововременного дискурса о семье, второй демонстрирует сборку семьи, разворачивающуюся в рамках подхода, стремящегося преодолеть наследие модерна и акцентирующего внимание на киборгизации и формировании киборганических сообществ.

Ключевые слова: семья, сообщество, «Затерянные в космосе», Д. Харауэй, киборг, плетение сетей, киборганическое письмо, грамотная мать, чужая субъективность, Д. Тригг, геоцентризм

UDC 141.12+009+791.4

Received 17.06.2023, revised 30.08.2023, accepted 29.09.2023

NATALYA V. STOLBOVA

Perm National Research Polytechnic University,
29, Komsomolsky prospekt, Perm 614990, Russia

ResearcherID: AGE-0972-2022

ORCID: 0000-0002-6103-367X

e-mail: pilthekid@mail.ru

For citation

Stolbova, N.V. (2023). Lost in Space From 1965 to 2018: The Cyborganic Community Building. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (3), 123–149. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.3-123-149>. <https://elibrary.ru/APRIFH>

Lost in Space From 1965 to 2018: The Cyborganic Community Building

Abstract. Comparing the representations of a family in the 1965–1968 scientific television series *Lost in Space* and its 2018–2021 remake, the article explicates the worldview principles of the family building as a cyborganic community from the perspective of contemporary philosophical anthropology. The conceptual framework is based on Donna Haraway's work on identity and community formation. Her ideas are considered in the context of new ontologies. The article

attempts to ontologize the anthropological issues. Here, the interpretation of Donna Haraway's approach is not limited to feminist theory or gender studies and correlates with such philosophical projects as Ernst Kapp's philosophy of technology, Bruno Latour's actor-network theory, Dilan Trigg's phenomenology of horror and Timothy Morton's object-oriented ontology.

Both the 1965–1968 TV series and the 2018–2021 remake demonstrate that the family is the basis of society, equally necessary for survival on the Earth and on other planets. Both TV series represent a “planetary” family, that is, an exemplary family reflecting all of humanity. However, the worldview principles of assembling the family as a community differ in the two series. While in the original series, the representation of the Robinson family does not transcend the boundaries of the modern discourse of a family, the assemblage of the family in the remake unfolds within an approach that goes beyond the legacy of modernity and emphasizes cyborgization and the cyborganic community building.

Keywords: family, community, *Lost in Space*, D. Haraway, cyborg, cyborg writing, literate mother, netting, alien subjectivity, D. Trigg, geocentrism

ВВЕДЕНИЕ

В 1965 году состоялась премьера американского телесериала «Затерянные в космосе» (*Lost in Space*). Сериал повествует о приключениях семьи Робинсонов, потерпевшей крушение на пути к Альфа Центавре и преодолевающей трудности жизни в условиях новой окружающей среды. По окончании третьего сезона сериал был закрыт. В 1998 году вышла киноверсия, которая, несмотря на участие в ней известного актера Гэри Олдмана, успеха не имела. Съемки нового сериала под названием «Робинсоны: затерянные в космосе», запланированные на 2004 год, так и не состоялись. И только в 2018 году вышел сериал на Netflix, ставший полноценным ремейком и продемонстрировавший полностью переосмысленную версию путешествия семьи Робинсонов.

В киноведческой литературе сериал «Затерянные в космосе» изучен недостаточно, а в исследованиях, посвященных поднимаемым в этой статье проблемам киборгизации и формирования киборганических сообществ, часто отсутствует в списках анализируемых фильмов и сериалов, как, например, в случае С. Шорт (Short, 2005). Во многом этот факт можно объяснить тем, что сериал так и остался в тени выходившего одновременно с ним «Звездного пути», также посвященного космической тематике. Не случайно сравнение «Затерянных в космосе» со «Звездным путем» явля-

ется типичным для многих исследований. Дж. Абботт, например, указывает на то, что «первоначально оба сериала задумывались как отражающие храбрый новаторский дух Старого Запада» (Abbott, 2006, с. 113). А в трехтомном справочнике, посвященном сериалу, составленном М. Кушманом (также написавшим справочник по «Звездному пути»), собраны интервью, в которых обсуждается невозможность конкурировать с легендарным шоу (Cushman, 2016). Много внимания в литературе уделяется техническим особенностям съемок сериала, в том числе в сравнении с полнометражным фильмом 1998 года (Cadigan, 1998).

Цель же данной статьи — сравнить репрезентацию семьи в первой версии сериала «Затерянные в космосе» 1965–1968 годов с ее репрезентацией в последней версии (2018 г.); показать мировоззренческие принципы формирования семьи как киборганического сообщества с позиций современной философской антропологии. В качестве концептуальной рамки использованы работы Донны Харауэй, посвященные проблеме идентичности и вопросам формирования сообществ. Идеи Д. Харауэй рассматриваются в контексте новых онтологий, в статье реализуется попытка онтологизации антропологической проблематики. В связи с этим интерпретация подхода Д. Харауэй не ограничивается феминистской теорией и/или гендерными исследованиями, а соотносится с такими проектами, как философия техники Э. Каппа, акторно-сетевая теория Б. Латура, феноменология ужаса Д. Тригга, объектно-ориентированная онтология Т. Мортон.

Как сериал 1965–1968 года, так и ремейк 2018–2021 годов показывают, что семья является основой общества, одинаково необходимой для выживания на Земле и на других планетах. В обоих сериалах репрезентируется «планетарная» семья, то есть семья, способная представлять все человечество. Однако, как показано в настоящей работе, мировоззренческие принципы сборки семьи как сообщества в оригинальном сериале и ремейке различны: тогда как в первом репрезентация семьи Робинсонов не преодолевает границ нововременного дискурса о семье, второй демонстрирует сборку семьи, разворачивающуюся в рамках подхода, стремящегося преодолеть наследие модерна и акцентирующего внимание на киборгизации и формировании киборганических сообществ. Согласно Д. Харауэй, такие трансформации могут быть осуществлены исключительно посредством того, что она называет плетением сетей, то есть посредством обращения к практикам, предполагающим взаимодействие людей с нечеловеческим и преодоление восприятия инакового как монструозного. Однако, находя подход Д. Харауэй недостаточным, автор статьи считает необходимым произвести его онтологическое расширение, позволяющее отказаться от геоцентрической перспективы, представляющей собой часть наследия Нового времени.

«ЗАТЕРЯННЫЕ В КОСМОСЕ»: ПЕРСОНАЖИ И СЮЖЕТНЫЕ ЛИНИИ



Рис. 1. Семья Робинсонов на постере сериала «Затерянные в космосе», продюсер И. Аллен, 1965–1968

Fig. 1. The Robinson family on the poster for the TV series Lost in Space, produced by Irwin Allen, 1965–1968¹



Рис. 2. Уилл Робинсон и Робот сериала «Затерянные в космосе», 2018–2021

Fig. 2. Will Robinson and the robot on the poster for the Lost in Space remake, 2018–2021²

¹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/3150239/> (17.06.2023)

² Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/3137164/> (17.06.2023)

В сериале *Lost in Space* (1965–1968) конструируется образ семьи, согласно слогану сериала называемой «планетарной»³, то есть такой, которая способна представлять все человечество (рис. 1, 3). Глава семьи и командир корабля профессор Джон Робинсон обладает самой высокой квалификацией, и решающий голос всегда остается за ним. Если кто-то из детей или Захария Смит (иностранный агент, стремящийся сорвать космическую экспедицию), нарушает установленный порядок, то Джон прямо говорит, что босс здесь он, и применяет свою власть для устранения нарушения. Майор Пол Уэст — верный помощник Джона, квалифицированный подчиненный и единомышленник, принятый в семью в качестве жениха старшей дочери Робинсонов Джуди. Морин Робинсон предстает перед зрителем в образе идеальной домохозяйки и верной помощницы своего мужа, даже на чужих планетах способной прекрасно выглядеть, заботиться о близких и налаживать быт. Морин готовит торты, шьет новую одежду для экипажа, стирает белье, всегда сохраняя благодушное настроение и идеальную прическу (рис. 4). Джуди во всем равняется на мать, заботится о своем мужчине и своей внешности. Пенни переживает подростковый период — в некоторых ситуациях она ведет себя как ребенок, в других — осваивает гендерную роль женщины (или же подрывает ее). Уилл — умный, уравновешенный мальчик, всерьез интересующийся техникой и старающийся детально разобраться как в устройстве космических кораблей, оружия и роботов, так и в складывающихся жизненных ситуациях.



Рис. 3. Семья Робинсонов. Кадры из сериала «Затерянные в космосе», продюсер И. Аллен, 1965–1968

Fig. 3. The Robinsons. Still from Lost in Space, produced by Irwin Allen, 1965–1968⁴

³ “Unearthly perils face our planetary family” («Неземные опасности грозят нашей планетарной семье») Источник изображения см. / See the image source: : URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/229183/> (29.09.2023).

⁴ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://m.imdb.com/title/tt0058824/mediaviewer/rm4036659457> (29.09.2023).



Рис. 4. Морин Робинсон. Кадр из сериала «Затерянные в космосе», продюсер И. Аллен, 1965–1968

Fig. 4. Morin Robinson. Still from Lost in Space, produced by Irwin Allen, 1965–1968⁵



Рис. 5. Доктор Захария Смит. Кадр из сериала «Затерянные в космосе», продюсер И. Аллен, 1965–1968

Fig. 5. Dr. Zachary Smith. Still from Lost in Space, produced by Irwin Allen, 1965–1968⁶

Робинсоны принимают в свою семью Захарию Смита (рис. 5), а также робота, изначально используемого Смитом в качестве оружия. Джонатан Харрис (актер, сыгравший доктора Смита в сериале) подробно рассказывал в интервью о созданном им образе антагониста. Изначально предполагалось, что Захария Смит появится только в пяти эпизодах, а затем будет убит, однако

⁵ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://m.imdb.com/title/tt0773736/mediaviewer/rm3978267137/> (29.09.2023).

⁶ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://m.imdb.com/title/tt0058824/mediaviewer/rm2531901696> (29.09.2023).

Джонатану Харрису удалось повлиять на изменение сценария, в результате чего он создал неповторимый образ комедийного злодея, сделав Захарию Смита центральным персонажем⁷.



Рис. 6. Уилл и Робот. Кадр из сериала «Затерянные в космосе», продюсер И. Аллен, 1965–1968

Fig. 6. Will and the robot. Still from Lost in Space, produced by Irwin Allen, 1965–1968⁸

И последний из персонажей — это робот (рис. 6). Изначально робот показан в качестве технического объекта, предназначенного для анализа окружающей среды, но запрограммированного агентом Смитом для осуществления диверсии на космическом корабле. Робот выступает только как орудие в руках людей, его стараются перепрограммировать все остальные персонажи. Между Смитом и Уиллом идет борьба за установление контроля над машиной. По словам Джонатана Харриса, успех телесериала во многом был связан с сюжетной аркой, выстроенной вокруг отношений антагониста, ребенка и робота. В этом взаимодействии робот развивался как персонаж, формировал свой характер, «социализировался» и в конечном счете стал частью «планетарной» семьи Робинсонов⁹.

Главой семьи в новой версии сериала становится мать — Морин Робинсон, профессиональный инженер и космонавт (рис. 7). Она не только участво-

⁷ Интервью с Джонатаном Харрисом см. / See Jonathan Harris Interviews: URL: https://www.youtube.com/watch?v=-Hg9LPr-Glc&list=PLJP_M59vk2FrpoomEczy3RNUfGRjtF5a&index=19 https://www.youtube.com/watch?v=vxR7QtsorV4&list=PLJP_M59vk2FrpoomEczy3RNUfGRjtF5a&index=7 (29.09.2023).

⁸ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://m.imdb.com/title/tt0058824/mediaviewer/rm3435969537> (29.09.2023).

⁹ Интервью с Джонатаном Харрисом см. / See Jonathan Harris Interview: URL: https://www.youtube.com/watch?v=tlzT0UitFDY&list=PLJP_M59vk2FrpoomEczy3RNUfGRjtF5a&index=2 (29.09.2023).

вала в разработке «Резолюта» (большого корабля, на котором совершается путешествие), но и готовила всю семью к космической экспедиции. Отец — военный («морской котик»); он учит детей справляться с жизненными трудностями. Например, отправляя старшую дочь в летний детский лагерь, Джон заставляет ее повторить правила выживания в дикой природе (сезон 2, серия 5, 2019). Старшая дочь Джуди — врач, также чемпион штата по легкой атлетике. Младшие дети ищут свое призвание и находят его: Пенни хорошо разбирается в людях, она пишет роман о семейном космическом путешествии, а Уилл увлекается геологией и дружит с Роботом, и вместе они помогают остальным. Все члены семьи или являются профессионалами в каком-либо деле, необходимым для выживания в экстремальных условиях, или ищут свое призвание, полезное как им самим, так и окружающим. Не зря доктор Смит, познакомившись с Робинсонами, подчеркивает: «Доктор, инженер, солдат — похоже, что меня спасла подходящая семья» (сезон 1, серия 3, 2018). Стоит подчеркнуть, что если в оригинальном сериале главный герой (глава семьи) и антагонист Захария Смит были мужчинами, то в ремейке линия герой/антагонист раскрывается через противостояние двух женщин. Робот же оказывается не просто творением человеческих рук, но настоящим чужим, обостряя тем самым сюжетную арку взаимоотношений антагониста, ребенка и робота, которая, как и в оригинальном сериале, в ремейке остается ключевой.



Рис. 7. Морин Робинсон. Кадр из сериала «Затерянные в космосе», 2018–2021

Fig. 8. Morin Robinsons. Still from Lost in Space, 2018–2021¹⁰

¹⁰ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.imdb.com/title/tt5232792/mediaviewer/rm542135552/> (29.09.2023).



Рис. 8. Семья Робинсонов. Кадр из сериала «Затерянные в космосе» 2018–2021

Fig. 8. The Robinsons. Still from Lost in Space, 2018–2021¹¹

КОНСТИТУЦИЯ НОВОГО ВРЕМЕНИ И РОБИНСОНЫ ИЗ ШЕСТИДЕСЯТЫХ

Проект Донны Харауэй — в этой статье мы постараемся раскрыть его суть, сравнивая две версии сериала «Затерянные в космосе», — исходит из доминирующих в современной антропологии установок на преодоление наследия Нового времени и внимательное изучение практик. Харауэй относится к отходу от нововременных практик и дискурсов, включая дискурс о семье, как к свершившемуся факту и потому не уделяет особого внимания его специальному рассмотрению (хотя она и затрагивает эту тему, например, в «Манифесте киборгов»). Поскольку настоящая работа предполагает сравнение сериала 1960-х годов, где повествование разворачивается согласно порядку нововременного дискурса, с ремейком 2018–2021 годов, мы оказываемся вынуждены заострить внимание на специфике мышления эпохи модерна и на деконструкции современной установки. Для этого обратимся к классической работе, посвященной данному вопросу, а именно к манифе-

¹¹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.imdb.com/title/tt5232792/mediaviewer/rm199917569/> (29.09.2023).

сту Бруно Латура «Нового времени не было». Описывая Конституцию Нового времени, Латур отмечает следующие его черты. Во-первых, гуманизм (Латур, 2006, с. 74): нововременной дискурс предполагает концентрацию на человеческом, которому противопоставлено не-человеческое, например, «вещи, объекты или звери» (Латур, 2006, с. 74), а также Бог, «не менее странный, отграниченный от нас и находящийся вне игры» (Латур, 2006, с. 74). Во-вторых, на основании указанного разделения человеческого и не-человеческого выстраивается разделение общества и природы, и, как демонстрирует Б. Латур на примере спора Р. Бойля и Т. Гоббса, два противопоставленных друг другу дискурса: дискурс наук об обществе и дискурс наук о природе с их несводимыми друг к другу понятийными аппаратами (Латур, 2006, с. 76–94). В-третьих, необходимая парадоксальность Нового времени. На самом деле реальными являются лишь гибриды (Латур, 2006, с. 71–72), то есть смеси природного и культурного. В-четвертых — и в этом заключается основная гипотеза Б. Латура, — нововременная установка в действительности является отнюдь не пустым теоретическим конструктом, но специфическим набором практик: во-первых, практик перевода, в ходе которого создаются смеси природного и культурного; во-вторых, практик очищения, создающих онтологическое разделение людей и не-людей. «Без первой совокупности практики очищения были бы бесплодными или бездейственными. Без второй работа перевода была бы замедлена, ограничена или даже оказалась бы под запретом. Первая совокупность соответствует тому, что я назвал сетями, вторая — тому, что я назвал критикой» (Латур, 2006, с. 71).

Затерявшись в космосе и стремясь выжить в непредсказуемых условиях, постоянно вступая в сложные взаимодействия с разнообразными не-людьми, семья под мудрым руководством Джона Робинсона разрешает все противоречия, последовательно проводя процедуру «очищения», исходя из гуманистических установок. Именно усвоенный ею «правильный» порядок социальных и этических норм позволяет семье Робинсонов выжить в космосе, преодолеть все трудности, воспитать детей в соответствии с социальными нормами, принять в семью Смита и выстроить отношения с инопланетными существами. По сути, речь идет о колонизации космоса человечеством, несущим во все уголки Вселенной свой социальный порядок, свои ценности и убеждения¹².

¹² Сериал 1960-х годов описывался именно в терминах колонизации человечеством других планет. См., например, введение к книге Дж. Хатфилда и Дж. Бурта (Hatfield, Burt, (1998, p. xiv); работу П. Кэдиган (Cadigan, 1998, p. 6).

ДЕКОНСТРУКЦИЯ МОДЕРНОЙ УСТАНОВКИ И КИБОРГИЗАЦИЯ

В философии XX века реализуется критика нововременной установки и ее деконструкция. Донна Харауэй критикует Новое время с позиций феминистской эпистемологии, гендерных исследований и постгуманизма. В «Манифесте киборгов» исследовательница характеризует переход к постгуманизму как нарушение границ между человеческим и животным, организмом и машиной, между физическим и нефизическим (Харауэй, 2005, с. 326–329) и, как следствие, выдвигает на передний план фигуру киборга: «помесь машины и организма, создание социальной реальности и вместе с тем порождение вымысла» (Харауэй, 2005, с. 323). Фактически Харауэй вводит фигуру киборга именно как фигуру, подрывающую модерную установку. Текст Манифеста пестрит характеристиками киборга, противопоставленными характеристикам человека Нового времени: киборг не мечтает о спасении, об Эдемском саде, он ироничен и перверсивен, он выступает против холизма. В то же время нельзя смешивать понятия «киборг» и «оппозиционер», ведь модерная установка предполагает взаимодействие двух противоречащих друг другу дискурсов: о природе и об обществе. Основной лозунг Манифеста Д. Харауэй заключается в том, что все имеет киборганическую природу, просто модERNый язык затемнял этот факт. Деконструкция языка Нового времени предполагает признание людьми этого факта и освоение ими киборганических практик взаимодействия с таким же киборганическим окружением.

Чтобы проиллюстрировать различие понятий киборга и оппозиционера, рассмотрим репрезентацию образа Захарии Смита в версии «Затерянных в космосе» 1960-х годов. Изначально он показан как антагонист, шпион, носитель другой идеологии, то есть именно как оппозиционер, противопоставляющий порядку Робинсонов иной социальный порядок. Однако в ходе развития сюжета — и трансформации образа антагониста, во многом ставшей возможной благодаря усилиям Д. Харриса, — оказывается затруднительным обозначить черты той идеологии, которую представляет Смит. По сути, он, подобно ребенку, просто потакает своим естественным желаниям, тем самым подрывая порядок, насаждаемый Джоном

¹³ Продуктивность киборганического дискурса часто ставится под сомнение. Так, С. Шорт в работе «Киборгическое кино и современная субъективность», анализируя образы киборгов в кинематографе, демонстрирует их значимость — в силу их гибридной природы — для выявления шаткости оснований различных идеологий (Short, 2005, с. 191). Однако Шорт считает метафору киборга Харауэй утопичной (Short, 2005, с. 203), подчеркивая приверженность кино про киборгов гуманизму (Short, 2005, с. 192). Проведенный нами ранее анализ образа синтетика в саге о Чужих в контексте человеко-машинного взаимодействия подтверждает позицию С. Шорта, согласно которой «в фильмах сохраняется гуманистическая установка» (Столбова, 2022, с. 29). Однако синтетик — это не киборг, но все-таки робот, хотя и антро-

Робинсоном. Согласно подходу Латура, гибридная природа распространяется на все существующее, включая людей, а модерн производит гибриды и в ходе реализации практик очищения выстраивает поле противоречий между природным и социальным в них. Если следовать этой логике, то в образе Захарии Смита — человека, чье тело неизбежно подчинено законам природы, но который также обладает сознанием, формирующимся и функционирующим согласно законам общества, — перед нами предстают два различных, противоречащих друг другу доктора Смита, демонстрирующих основной разлом Нового времени — разлом между природой и культурой. Как следствие, в каждом своем действии Захария Смит вынужден разрешать свое внутреннее противоречие: например, помочь ли Робинсонам в саду, исходя из гуманистических идей, или же весело провести время, следуя своим естественным желаниям. В результате проверяется, может ли порядок, устанавливаемый Робинсонами, продолжать быть основой для формирования планетарного сообщества, подчиняя себе гибридов. Если гибриды Латура выполняют только подрывную функцию, то киборги Харауэй не просто подрывают Конституцию Нового времени, но конструктивно формируют новый дискурс, более запутанный и близкий к материальным практикам¹³. По сути, Захария Смит из сериала 1960-х годов репрезентируется то как оппозиционер, то как гибрид, но не как киборг.

Ключевое различие между Робинсонами из сериала 1960-х и Робинсонами из ремейка заключается в том, что последние приняли свою киборгианскую природу: сборка «планетарного» сообщества происходит не посредством следования усвоенной идеологии, но благодаря взаимодействию, сопровождаемому пониманием своих способностей и возможно-

¹³ Продуктивность киборганического дискурса часто ставится под сомнение. Так, С. Шорт в работе «Киборгическое кино и современная субъективность», анализируя образы киборгов в кинематографе, демонстрирует их значимость — в силу их гибридной природы — для выявления шаткости оснований различных идеологий (Short, 2005, с. 191). Тем не менее Шорт считает метафору киборга Харауэй утопичной (Short, 2005, с. 203), подчеркивая приверженность кино про киборгов гуманизму (Short, 2005, с. 192). Проведенный нами ранее анализ образа синтетика в саге о Чужих в контексте человеко-машинного взаимодействия подтверждает позицию С. Шорта, согласно которой «в фильмах сохраняется гуманистическая установка» (Столбова, 2022, с. 29). Однако синтетик — это не киборг, но все-таки робот, хотя и антропоморфный. О переходе от робототехники к киборгизации можно говорить только применительно к Рипли 8 — созданному при помощи технологий гибриду человека и Чужого; но то, «как в дальнейшем будет развиваться в саге линия киборгизации, пока остается открытым вопросом» (Столбова, 2022, с. 29). Таким образом, для осмысления концепта киборга у Харауэй необходимо выйти за границы гуманистической, современной установки, то есть не использовать роботов/киборгов в качестве экрана для репрезентации столкновения идеологий, а показать единую гибридную, киборгианскую, материальную основу всего живого и неживого. Осознание и принятие этого факта означает выход за границы нововременной установки.

стей. Киборг понимает, что он — не целостный непрозрачный субъект, например, женщина, мужчина, ребенок, герой/антагонист и т.д., наделенный предзаданными функциями, выполняя которые он соответствует своей роли. Киборг всегда как будто распадается на части, проявляя то одни, то другие свои черты в ходе сетевого взаимодействия с окружением и тем самым осмысляя себя, свои способности и возможности. Каждый из Робинсонов стремится раскрыть свои сильные и слабые стороны и принять их; все они являются профессионалами в своем деле, необходимом для общего выживания; они постоянно применяют и обогащают свои знания и навыки, используют старые и создают новые технологии, исследуют неизведанные планеты.

Начиная со второй половины XX века, не утихают разговоры о том, что люди становятся киборгами под влиянием новых технологий, затрагивающих наиболее интимные аспекты человеческой жизни. Можно обнаружить черты сходства между «Манифестом киборгов» Донны Харауэй и подходами первых философов техники. Например, киборг, гибридный технологический организм, может быть раскрыт через проект философии техники Э. Каппа. Именно поэтому, несмотря на подчеркиваемую самим Каппом антропоцентричность его взглядов, современные исследователи соотносят предложенную им философию техники с постгуманизмом (Kirkwood, Weatherby, 2018, p. 9). Концепты органической проекции и всемирной телеграфии Эрнста Каппа объясняют самопознание человека посредством выведения органов вовне, то есть конструирования технических объектов, а затем схватывания сознанием получившейся самопроекции: «человек, употребляя и сравнивая орудия своей руки, как бы в подлинном самосозерцании, сознает процессы и законы своей бессознательной жизни. Ибо механизм, бессознательно образованный по органическому образцу, сам служит, в свою очередь, образцом для объяснения и понимания организма, которому он обязан своим происхождением» (Капп, 1925a, с. 24). Материалистическое прочтение гегелевской диалектики в контексте философии техники, предпринятое Э. Каппом, демонстрирует, что самосознание человека является результатом не движения категорий, но изначально бессознательного взаимодействия тела с природой: «“Я” перестало быть символом для совокупности духовных отношений. Странный самообман закончился вместе с пониманием того, что телесный организм является ближайшей и самой подлинной частью “я”» (Капп, 1925a, с. 21). Подручные инструменты (палка, молот, топор, пила и другие) и называются подручными потому, что они являются проекцией руки и проясняют ее движения (Капп, 1925b, с. 101). Отсылает к телесности и так называемая «естественная» система мер: например, фут — единица измерения, являющаяся внеш-

ним расширением стопы (Капп, 1925с). Предлагаемая Каппом философия техники, в основе которой лежит «антропологический критерий» (Капп, 1925а), оказывается протопсихоаналитическим проектом, в котором языком выражения бессознательного является не проговаривание и не отзеркаливание через Другого (как в психоанализе), а техническое творчество — человек становится «видимым» для своего сознания через проектирование себя в технических объектах. Согласно Каппу, чем больше человек выводит себя вовне, тем более детальная и точная проекция человека предстает перед его сознанием. Можно сделать вывод, что место Другого у Каппа занимает техническая реальность, а потому судьба человека — сделать себя «видимым» при помощи технологий, опутав планету сетями телеграфа, напоминающего нервную систему (Капп, 1925d). Концепт киборга Д. Харауэй, предполагающий распад человеческого как целого, является продолжением идей философов техники, будучи непосредственно связанным с самопознанием человека и принятием им своей материальной природы.

Для Д. Харауэй современная установка оказывается недееспособной в условиях развитого глобального капитализма, а потому семья, существующая в условиях таких капиталистических отношений, также не может функционировать на основании предзаданной идеологии, ведь общество слишком быстро трансформируется, тем самым постоянно подрывая основания мышления. Модель «планетарной» семьи Робинсонов 1960-х, предполагающая наличие холистической системы ценностей, четкого распределения гендерных ролей, гуманистической установки оказывается нереализуемой, скрывающей реальные взаимодействия в семье при помощи современного языка. Необходимо отказаться от уловок современной установки и принять, что «...человек никогда не владел изначальным языком, никогда не рассказывал изначальной истории, никогда не пребывал в гармонии законной гетеросексуальности посреди сада культуры, а значит, не может основывать идентичность на мифе или отпадении от невинности и праве на естественные имена, материнское и отцовское» (Харауэй, 2005, с. 359). Необходимо принять, что мы — киборги, целью которых является выживание: «Выживание — вот что стоит на карте в этой игре прочтений» (Харауэй, 2005, с. 361). На это направлены все усилия семьи Робинсонов в ремейке 2018 года: каждому необходимо специализироваться в различных областях, дополнять друг друга, раскрывать сильные стороны и прикрывать слабые, перераспределять гендерные роли.

Исследовательница медиа Т.В. Кривко поддерживает мысль об актуальности образа киборга Харауэй: «“киборг” возвращает постгуманизму

вдохновение, обновляя его феминистской оптикой» (Крувко, 2023, с. 131). Крувко подчеркивает, что для Харауэй становление «киборга» связано с «сопротивлением женщины ее месту и образу в патриархальной культуре» (Крувко, 2023, с. 130). Действительно, проблема женской идентичности является одной из основных в «Манифесте киборгов», а также предельно актуализирована в ремейке «Затерянных в космосе». Не случайно, если в оригинальном сериале линия герой/антагонист проходила между двумя мужчинами (Джоном Робинсоном и Захарией Смитом) и в конечном счете выражала борьбу разных идеологий, то в ремейке она проходит через взаимодействие Морин Робинсон и доктора Смит. И если Захария Смит в результате включается в социальный порядок, устанавливаемый Джоном, то доктор Смит встраивается в сетевые взаимодействия семьи.

Донна Харауэй описывает трансформацию гендерных ролей в условиях киборгизации аналогично репрезентации отношений между членами семьи Робинсонов в ремейке сериала, опираясь на особый концепт — «изначально грамотную мать, учащую выживанию» (Харауэй, 2005, с. 361), являющуюся воплощением киборганической идентичности (Харауэй, 2005, с. 357). Преодолевая нововременную установку и тем самым подрывая основания всех существующих идеологий — что, собственно, и делает киборг, — мы еще не освобождаемся автоматически от ограничений, накладываемых на язык Конституцией Нового времени, а потому борьба с ней оборачивается борьбой за структуру языка и специфику письма: «Письмо — преимущественно технология киборгов, надрезанные поверхности конца XX века. Киборганическая политика — это борьба за язык и борьба против совершенной коммуникации, против одного кода, который в совершенстве переводит весь смысл» (Харауэй, 2005, с. 360). В работе «Оставаясь со смутой: Заводить сородичей в Хтулуцене» Донна Харауэй подчеркивает, что необходимой основой искусства киборганического письма является непрестанное мышление. Харауэй присоединяется к лозунгу Вирджинии Вулф: «Думать мы должны!» (Харауэй, 2020, с. 171). Согласно Харауэй, «в западных мирах, да и в мирах других, женщины едва ли участвовали в nasledовании мысли» (Харауэй, 2020, с. 171), и именно поэтому непрестанное мышление крайне значимо: оно дает возможность обрести «способность к-ответу» и выстроить практики письма, максимально сохраняющие различия, несводимые к линейности и однозначности. Киборганическое мышление и письмо реализуется через рассказывание историй: «Материально значимо, какие значения мы используем, чтобы мыслить с ними другие значения; материально значимо, какие истории мы рассказываем, чтобы рассказывать другие истории; материально значимо, какие узлы завязывают узлы, какие мысли мыслят мысли, какие описания описывают описания,

какие связи связывают связи. Материально значимо, какие истории создают миры, и какие миры создают истории» (Харауэй, 2020, с. 30).

Следуя критической традиции, Харауэй видит заслугу цветных женщин, участвующих в производстве и письме, в том, что именно они ввели образ грамотной матери в публичное пространство, а потому она развивает свою аргументацию на примере книги Черри Морага «Любить во время войны» (Харауэй, 2005, с. 359–361). Текст Мораги не целостен, он сознательно раздроблен, сформирован на границах языков (английского и испанского). Черри Морага, выросшая в семье белого мужчины и матери-мексиканки, смогла продемонстрировать способы выживания на границе двух культур и выразить специфику идентичностей цветных женщин. Непрестанное мышление, способность-к-ответу, выживание на границах, гибридизация, раздробленность и частичность, рассказывание историй и способность слушать истории — вот характеристики киборганического письма, реализуемого грамотной матерью.

В ремейке ключевой является фигура Морин Робинсон: грамотной матери, подготовившей всю семью к путешествию, космонавта, инженера, спроектировавшего космический корабль «Резолют». Как Джон Робинсон из сериала 1960-х годов, так и Морин Робинсон из ремейка, по сути, реализуют один и тот же проект — формируют «планетарную» семью, включая в нее людей, животных, инопланетных существ и т. д. Но если Джон стремится установить единый социальный порядок и реализует колонизаторскую миссию, оценивая инопланетных существ исходя из гуманистической установки, то владеющая киборганическим письмом грамотная мать Морин образует сообщество также и киборганическим способом. Итак, каковы принципы объединения киборгов в сообщества?

ФОРМИРОВАНИЕ КИБОРГАНИЧЕСКИХ СООБЩЕСТВ: ПЛЕТЕНИЕ СЕТЕЙ, ПРОГОВАРИВАНИЕ/ВЫСЛУШИВАНИЕ ИСТОРИЙ, ПРЕОДОЛЕНИЕ МОНСТРУОЗНОСТИ

Как уже было показано ранее, киборги выступают против холизма, они всегда как будто расколоты, частичны, пребывают на границах, а потому, чтобы выжить, постоянно участвуют в процессах гибридизации. Киборги остро «нуждаются в связи» (Харауэй, 2005, с. 326), чтобы формировать сети, и, более того, таковые разрастаются в геометрической прогрессии.

Плетение сетей — это и есть основное «дело оппозиционных киборгов» (Харауэй, 2005, с. 352). Плести сети — означает искать и обнаруживать связи с инаковым, воспринимая то, что открывается, и отвечая так, как ты можешь ответить. Концепт плетения детально раскрывается Харауэй в работе «Оставаясь со Смутой: Заводить сородичей в Хтулуцене» на примере игры в веревочку, известную, согласно этнологическим исследованиям, многим народам (Харауэй, 2020, с. 32–33). Киборги демонстрируют свои способности и свои недостатки, не боятся проигрывать, рассказывают и слушают истории и таким образом нащупывают в практиках взаимодействия действительно работающие связи. Образ игры в веревочку передает суть этой практики: непрестанно обмениваться нитями, передавать их от пальца к пальцу, из рук в руки, плести узоры и наблюдать их замысловатые конфигурации. По словам Харауэй, «веревочные фигуры — мыслительные и созидательные практики, педагогические практики и космологические перформансы» (Харауэй, 2020, с. 33).

Практика плетения сетей радикально трансформирует способ формирования сообществ. Сплетая веревочные узоры, мы учимся жить не в мире как во вместилище, подобном платоновской *χώρα*, что «дарует обитель всему рождающемуся» (Платон, 1994, с. 455, 52b), но с миром, то есть участвовать в со-творении новых «узоров-миров», следуя за динамикой нитей, образуя все новые и новые связи. Образующиеся сообщества остаются открытыми для новых взаимодействий, они гибридные, множественные, несводимы к единому: «Никогда не бедный миром, Терраполис существует в СФ-сети¹⁴, где всегда-слишком-много связей, где и должна быть собрана способность-к-ответу, а не в экзистенциалистском непривязанном, одиноком, производящем Человека разрыве...» (Харауэй, 2020, с. 29–30). Киборг, участвуя в плетении сетей, сам будучи их частью, рассказывает и слушает истории, постоянно находится в потоке взаимодействий с другими участниками сетей, воспринимает их и способен отвечать им. Он не замыкается в своем мире, но участвует в сотворчестве — киборг радуется новым связям как новым возможностям, он вовлечен в эту игру по созданию все более замысловатых узоров.

«Робинсоны всегда держатся вместе», — постоянно повторяют герои ремейка. Они счастливы, когда обстоятельства собирают их вместе, и страдают и замыкаются в себе, когда им приходится расставаться друг с другом. Например, Джуди в разговоре с раненым Джоном требует, чтобы он не сдавался, держался до последнего, так как без него жизнь семьи не-

¹⁴ «СФ означает сайнс-фикшн, спекулятивный феминизм, сайнс-фэнтези, спекулятивную фабуляцию, сциентистский факт, а еще — сплетенные фигуры» (Харауэй, 2020, с. 28).

обратимо изменится: «Хорошо, я скажу, чем станет жизнь без тебя. Мама с головой уйдет в работу, станет холодной и отстраненной. Сарказм Пенни станет хуже и ее сорвет с катушек. А Уилл, он уйдет в себя, вся надежда, весь свет, что он несет внутри себя, все умрет, как только я скажу, что ты не смог. А я просто продолжу жить как раньше, буду пытаться удержать семью вместе, потому что это мой долг» (сезон 2, серия 5, 2019). Киборги нуждаются в связи; вместе они координируют свои усилия и способности. Космическое путешествие сблизило семью Робинсонов, ведь в изменившихся условиях они постоянно дополняют друг друга, выживая на незнакомых планетах и в неизведанных мирах. На Земле каждый работал в своей области: военные командировки Джона, проектирование космических кораблей Морин, учеба детей — все это разделяло семью, особенно после падения метеорита, изменившего жизнь человечества. Совместная деятельность в космосе стала своего рода спасением и дала членам семьи возможность, выживая, участвовать в плетении сети. «Игра в веревочку» продолжилась, рождая все новые и новые узоры. Киборганическое сообщество постоянно ширится.



Рис. 8. Доктор Смит. Кадр из сериала «Затерянные в космосе», 2018–2021

Fig. 8. Doctor Smith. Still from Lost in Space, 2018–2021¹⁵

Критикуя взгляды Д. Харауэй и Т. Мортон (Мортон, 2022) о солидаризации с другими представителями как живой, так и неживой природы, П. Компациарис пишет: «единственная искренняя постантропоцентрическая позиция построения эмпатии к нечеловеческим другим состоит в том, чтобы практиковать отношения с угрозой, монстром» (Kompatsiaris, 2018, p. 16). Также он акцентирует внимание на способе формирования сооб-

¹⁵ Источник изображения см. / See the image source: https://www.imdb.com/title/tt5232792/mediaviewer/rm4195385345?ref_=ttmi_mi_all_sf_701 (29.09.2023).

ществ у Д. Харауэй и Т. Мортонa через аффекты: «аффективное отношение к нечеловеческой инаковости, основанное на некровном родстве, является этическим императивом на фоне растущего неразличия между природой и культурой» (Kompatsiaris, 2022, p. 6). Если со вторым аспектом критики согласиться сложно — достаточно еще раз обратить внимание на необходимость мышления, подчеркиваемую Д. Харауэй, — то первый аспект критики нуждается в прояснении. Достаточно легко взаимодействовать с тем, что не представляет угрозы, но если угроза присутствует, то как же киборганическое сообщество с ней справляется?

Обратимся к ремейку сериала. В начале кажется, что мы имеем дело с настоящими монстрами. Доктор Смит (рис. 8), например, уже не вражеский шпион (такой же добропорядочный человек, но руководствующийся в своей деятельности ценностями другого общества), а опасная преступница, убийца и мошенница. Ее поведение непредсказуемо и асоциально. Опасность, исходящая от роботов, также увеличивается. Они являются уже не созданиями человека (с предсказуемым с технологической точки зрения поведением), но чужими в полном смысле этого слова, инопланетными существами. Кроме того, лидер роботов ВРП (второй робот-пришелец, как его назвал Уилл) (рис. 9) становится врагом всех людей и личным врагом Уилла.

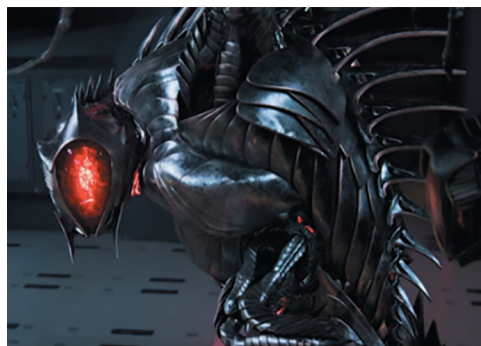


Рис. 9. ВРП (второй робот-пришелец).

Кадр из сериала «Затерянные в космосе», 2018–2021

Fig. 9. The second alien robot (SAR). Still from Lost in Space, 2018–2021¹⁶

Однако к концу сериала их монструозность преодолевается по мере проговаривания антагонистами своих историй. В результате раскрывается трагичность ситуации доктора Смита и ВРП. Ремейк снят как множество переплетенных историй, которые проживают и рассказывают все герои.

¹⁶ Источник изображения см. / See the image source https://www.imdb.com/title/tt5232792/mediaviewer/rm720274945?ref_=ttmi_mi_all_sf_428 (29.09.2023).

Монстром же кажется тот, чья история оказывается наиболее трагичной, темной и запутанной. Проговорить свою историю — значит преодолеть свою «монструозность». Так, доктор Смит в конце концов отказывается от убийства капитана корабля, искупает свою вину и принимается в семью. ВРП признается, что он убил своих создателей, однако он больше не верит в возможность взаимодействия с другими видами (в том числе с людьми), а потому желает остаться их врагом. Он протыкает сердце Уилла, однако Робот, зная об этом, специально помещает свое «сознание» в сердце Уилла и тем самым спасает жизнь другу, а также уничтожает ВРП. В обоих случаях «монстры» рассказали свои истории и сами выбрали свою судьбу.

В ремейке показано и взаимодействие с нечеловеческими биологическими видами, потенциально опасными для человека. Робинсоны понимают риски материального взаимодействия, особенно на неизведанных планетах, но готовы до последнего держаться вместе и выживать. Например, жуки, поедающие камень и чуть не ставшие причиной смерти детей Робинсонов (сезон 3, серия 1, 2021), не напугали героев, не показались им монстрами, но вынудили их быстро анализировать ситуацию и принимать решения, чтобы выжить на просторах Вселенной.

ОТ «ЗЕМЛИ КАК ДОМА» К «КОМПОСТУ ВСЕЛЕННОЙ»

Можно утверждать, что «Затерянные в космосе» (1965–1968) сняты как иллюстрация «тезиса о человеческой исключительности», критикуемого современными учеными и постгуманистами¹⁷. Робинсоны приземляются на неизведанную планету, налаживают быт, при этом не оставляя надежды найти возможность улететь. В каждой новой серии в их лагерь приходят, прилетают, либо обнаруживаются неподалеку различные инопланетные создания, которые предстают перед «планетарной» семьей как будто для того, чтобы продемонстрировать свое соответствие/несоответствие заданным Робинсонами гуманистическим критериям. Семья помогает нуждающимся в помощи, преодолевает трудности и соблазны, обзаводится друзьями и побеждает врагов. Земля остается ее родным домом, куда хочется вернуться; герои мечтают об этом, а иногда при помощи инопланетных технологий им даже удается ненадолго вернуться на Землю. Например, в 15 серии 1 сезона Уилл оказывается на родной планете, использовав для перемещения инопланетный аппарат.

¹⁷ Более подробно о тезисе о человеческой исключительности и его опровержении в науке и философии, а также литературу по этому вопросу см.: Шеффер Ж.-М. (Шеффер, 2010).

В версии 2018 года картина меняется. Земля все меньше и меньше пригодна для существования. В условиях экологической катастрофы на родной планете Робинсоны видят путь спасения не в том, чтобы оставаться на Земле до конца, но в том, чтобы улететь и осваивать космос. Они уже не скучают по Земле как по дому, не мечтают туда вернуться; главное для Робинсонов — быть вместе друг с другом. Примером тому служит одна из сцен сериала, в которой семья вынуждена разделиться, дети колонистов улетают, спасаясь от роботов, а взрослые остаются на «Резолюте»; Джон и Морин переживают кризис в отношениях, теряют «дом». Так, возвратившись на свой «Юпитер» (корабль Робинсонов, часть «Резолюта»), Джон, не застав Морин, пишет ей записку на холодильнике. Сначала он пишет: «I'm home» («Я дома»), но потом исправляет запись на: «I'm back» («Я вернулся») (сезон 3, серия 1, 2021). Здесь позиция, представленная в сериале, и позиция Донны Харауэй расходятся. Исследователь предлагает «оставаться (...) на поврежденной Земле» (Харауэй, 2020, с. 18). Космическая перспектива, раскрывающаяся в сериале, выходит за пределы эгоцентрического¹⁸ подхода Харауэй. Земля перестает быть домом, куда хочется вернуться (теперь дом там, где семья).

Метафора «Земли как дома» остается частью нововременного дискурса о человеке и природе, переписать правила которого Харауэй пытается посредством того, что она называет «спекулятивной фабуляцией» (Харауэй, 2020, с. 19). Как считает автор настоящей работы, сохранение Харауэй метафоры Земли как дома и та роль, которую эта метафора играет в ее теории, роднит последнюю с современной философией и, в частности, с феноменологией, тем самым не позволяя исследовательнице сделать шаг, необходимый для избавления от геоцентрической перспективы.

Попытку преодолеть геоцентризм в мышлении предпринимает современный британский философ Дилан Тригг, опирающийся на феноменологию Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти. По словам Тригга, для Э. Гуссерля Земля является истоком, конституирующим человеческое тело и человеческий опыт, примордиальным домом, и, как следствие: «До тех пор, пока будут существовать человеческие тела, эти тела будут привязаны к Земле, которую никогда не удастся по-настоящему оставить, независимо от возможностей терраформирования другой Земли взамен той, которая была покинута» (Тригг, 2013, с. 37). Мысль Гуссерля вполне укладывается в классический нарратив об изначальной цельности, предшествующей рождению субъек-

¹⁸ Это определение следует понимать прежде всего буквально: как «то, что привязано к *о́йкос*, к дому или жилищу», и лишь во вторую очередь — в расхожем смысле «того, что имеет отношение к экологии».

тивности. Д. Тригг призывает «отказаться от приверженности трансцендентальному отношению между Землей и телом» (Тригг, 2013, с. 38). Его «феноменология позволит рассматривать тело как фрагмент материальности, который является как человеческим, так и нечеловеческим» (Тригг, 2013, с. 38). Основываясь на поздних работах М. Мерло-Понти, Тригг разрабатывает понятие «чужой субъективности». Человеческий субъект, обнаружив себя в мире, благодаря культурным практикам инкорпорирует в себя истории и в какой-то момент «обнаруживает в прошлом что-то такое, что подрывает его чувство принадлежности...<...> Этот предшествующий исток отмечает для субъекта точку диссонанса, непостижимую массу материальности, которая становится местом параллельной истории» (Тригг, 2013, с. 39). Это «иное прошлое» Мерло-Понти рассматривает, основываясь на анализе понимания человеческого и животного. Исток является уже не изначальной цельностью, но «метаморфозом» (Merleau-Ponty, 2003, с. 268). Животное состояние не предшествует человеческому, но сосуществует с ним. Мерло-Понти анализирует странные связи человеческого и животного, называя их «переплетением» (Merleau-Ponty, 2003, с. 271). Но Тригг идет дальше Харауэй и Мерло-Понти: «Именно взяв отношения человеческого и животного, мы сможем приблизиться к пониманию отношения человеческого и чужого» (Тригг, 2013, с. 39). Внутри человека находится не только животное, но и нечто принципиально чужое, при этом конституирующее нас самих. Допуская тезис о возникновении жизни в космосе, Тригг делает вывод, что Земля оказывается уже не домом, но куском материи в материальном «компосте Вселенной».

В сериале 2018–2021 годов Робинсоны уже не тоскуют по Земле (дом там, где семья), они приземляются на разных планетах, взаимодействуют с инопланетной природой, ищут подходящие для выживания и работы/починки оборудования химические элементы. Они сосуществуют с чужой, неземной природой, взаимодействуют с ней, опираясь на специально усвоенные ими научные знания. И даже Робот, который как в сериале 1965–1968 годов, так и в полнометражном фильме был порождением человеческих технологий, в новой версии оказывается настоящим чужим. Стоит отметить, что в сериале планеты часто показаны находящимися на грани гибели (например, планета создателей Роботов, уничтоженная ВРП (рис. 10)); и в самом деле, действия Робинсонов и других экипажей «Резолюта» вполне обоснованно можно назвать, перефразируя Харауэй, «искусством выживания на поврежденных планетах».



Рис. 10. Почти уничтоженная планета создателей роботов.
Кадр из сериала «Затерянные в космосе», 2018–2021

Fig. 10. Nearly destroyed planet of Robot Builders. Still from Lost in Space, 2018–2021¹⁹

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, сравнив репрезентации образов семьи в оригинальном сериале «Затерянные в космосе» и ремейке 2018–2021 годов, мы можем сделать ряд выводов. Семья одинаково остается основой общества как с позиции, предполагаемой Конституцией модерна, так и с позиции киборгизации и связанной с ней феминистской установки; более того, семья необходима для выживания. Формирование киборганических сообществ идет посредством плетения сетей, а не следования той или иной идеологии. Все члены киборганической семьи обладают значимыми профессиональными и личными качествами и дополняют друг друга, они открыты для новых взаимодействий с инаковым, они рассказывают свои истории и слышат истории других. Киборганическая семья понимает риски, связанные с материальным взаимодействием, но при этом готова вместе «жить на поврежденных планетах», будь то Земля или другая планета. Главное — держаться вместе, ведь «дом там, где семья». Такая «программа» позволяет членам киборганической семьи не только выживать, но и, играя в веревочку, сплетать все новые узоры-миры, расширяя сообщество и ведя его к процветанию.

¹⁹ Источник изображения см. / See the image source: URL: <https://www.imdb.com/title/tt5232792/mediaviewer/rm2213447169/> (29.09.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривко, Т.В. (2023). «Женщина-другой» как основание для постгуманистического субъекта в современном фантастическом кино. *Наука телевидения*, 19 (1), 121–146. <https://www.elibrary.ru/QZNARS>, <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-121-146>
2. Латур, Б. (2006). *Нового времени не было: эссе по симметричной антропологии*. (Д.Я. Калугин, пер.; О.В. Хархордин, ред.). Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
3. Мортон, Т. (2022). *Род человеческий. Солидарность с нечеловеческим народом*. (Е. Бондал, пер.). Москва: Издательство Института Гайдара.
4. Платон. (1994). Тимей (С.С. Аверинцев [и др.], пер.). А.Ф. Лосев (ред.), *Собрание сочинений: в 4 т.* (Т. 3, с. 421–500). Москва: Мысль.
5. Капп, Э. (1925a). Антропологический критерий. И.С. Плотников, (ред.), *Роль орудия в развитии человека* (с. 21–25). Ленинград: Прибой.
6. Капп, Э. (1925b). Первые орудия. И.С. Плотников, (ред.), *Роль орудия в развитии человека* (с. 96–105). Ленинград: Прибой.
7. Капп, Э. (1925c). Члены тела и единицы мер. И.С. Плотников, (ред.), *Роль орудия в развитии человека* (с. 105–109). Ленинград: Прибой.
8. Капп, Э. (1925d). Электромагнитный телеграф. И.С. Плотников, (ред.), *Роль орудия в развитии человека* (с. 124–129). Ленинград: Прибой.
9. Столбова, Н.В. (2022). Образ синтетика в серии фильмов о Чужих: феноменология человеко-машинного взаимодействия. *Семиотические исследования*, 2 (4), 22–30. <https://www.elibrary.ru/SGTDST>, <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2022-2-4-22-30>
10. Тригг, Д. (2017). *Нечто: феноменология ужаса* (Я. Цырлина и Д. Чулаков, пер.). Пермь: Гиле Пресс.
11. Харауэй, Д. (2005). Манифест Киборгов. Л.М. Бредихина & К. Дипуэлл (ред.), *Гендерная теория и искусство: Антология: 1970–2000* (с. 323–376). Москва: РОССПЭН.
12. Харауэй, Д. (2020). *Оставаясь со смутой: заводить сородичей в Хтулуге* (Д.Я. Хамис [и др.], пер.). Пермь: Гиле Пресс.
13. Шеффер, Ж.-М. (2010). *Конец человеческой исключительности* (С.Н. Зенкин, пер.). Москва: Новое литературное обозрение.
14. Abbott, J. (2006). *Irwin Allen television productions, 1964–1970: a critical history of Voyage to the bottom of the sea, Lost in space, The time tunnel, and Land of the giants*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
15. Cadigan, P. (1998). *The making of Lost in Space*. New York: HarperPrism.
16. Cushman, M. (2016). *Irwin Allen's Lost in Space: The Authorized Biography of a Classic Sci-Fi Series* (Vol. 2). London: Jacob Brown Media Group.
17. Hatfield, J., Burt, G. (1998). *Lost in space: the ultimate unauthorized trivia challenge for the classic TV series*. New York: Kensington Books.
18. Kirkwood, J.W., Weatherby, L. (2018). The Culture of Operations: Ernst Kapp's Philosophy of Technology. Lauren K. Wolfe (transl.). In: E. Kapp, *Elements of a Philosophy of Technology* (pp. 7–43). Minneapolis: University of Minnesota Press.
19. Kompatsiaris, P. (2018). Aliens in the Mediterranean Sea: Monstrous Fish and the (Im)Possibilities of Kinship with Non-Human Others. *The Enemy*, 1 (1), 11–32.

20. Kompatsiaris, P. (2022). Companion species and comrades: a critique of 'plural relating' in Donna Haraway's theory manifestos. *Culture, Theory and Critique*, 1–15. <https://doi.org/10.1080/14735784.2022.2122527>
21. Merleau-Ponty, M. (2003). *Nature: Course Notes from the College de France* (R. Vallier, transl.). Evanston: Northwestern University Press.
22. Short, S. (2005). *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*. NY: Palgrave Macmillan.

REFERENCES

1. Abbott, J. (2006). *Irwin Allen television productions, 1964–1970: A critical history of Voyage to the Bottom of the Sea, Lost in Space, The Time Tunnel, and Land of the Giants*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
2. Cadigan, P. (1998). *The making of Lost in Space*. New York: HarperPrism.
3. Cushman, M. (2016). *Irwin Allen's Lost in Space: The authorized biography of a classic sci-fi series* (Vol. 2). London: Jacob Brown Media Group.
4. Haraway, D. (2005). Manifest kiborgov [A cyborg manifesto] (A. Garadzha, Trans.). In K. Deepwell & M. Bredikhina (Eds.), *Gendernaya teoriya i Iskusstvo: Antologiya: 1970–2000* [The gender, theory and art anthology: 1970–2000] (pp. 323–376). Moscow: ROSSPEN. (In Russ.)
5. Haraway, D. (2020). *Ostavayas' so smutoy: Zavodit' sorodichey v Khtulutsene* [*Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*] (A. Pisarev, D. Khamis & P. Khanova, Trans.). Perm: Hyle Press. (In Russ.)
6. Hatfield, J., & Burt, G. (1998). *Lost in Space: The ultimate unauthorized trivia challenge for the classic TV series*. New York: Kensington Books.
7. Kapp, E. (1925a). Antropologicheskii kriteriy [The anthropological scale]. In I.S. Plotnikov, (Ed.), *Rol' orudiya v razvitii cheloveka* [The role of tools in human development] (pp. 21–25). Leningrad: Priboy. (In Russ.)
8. Kapp, E. (1925b). Pervye orudiya [The first tools]. In I.S. Plotnikov, (Ed.), *Rol' orudiya v razvitii cheloveka* [The role of tools in human development] (pp. 96–105). Leningrad: Priboy. (In Russ.)
9. Kapp, E. (1925c). Chleny tela i edinitsy mer [Limbs and measure]. In I.S. Plotnikov, (Ed.), *Rol' orudiya v razvitii cheloveka* [The role of tools in human development] (pp. 105–109). Leningrad: Priboy. (In Russ.)
10. Kapp, E. (1925d). Elektromagnitnyy telegraf [The electromagnetic telegraph]. In I.S. Plotnikov, (Ed.), *Rol' orudiya v razvitii cheloveka* [The role of tools in human development] (pp. 124–129). Leningrad: Priboy. (In Russ.)
11. Kirkwood, J.W., & Weatherby, L. (2018). The culture of operations: Ernst Kapp's Philosophy of Technology. In E. Kapp, J.W. Kirkwood & L. Weatherby (Eds.), *Elements of a philosophy of technology* (pp. 7–43). Minneapolis: University of Minnesota Press.
12. Kompatsiaris, P. (2018). Aliens in the Mediterranean Sea: Monstrous fish and the (im)possibilities of kinship with non-human others. *The Enemy*, 1 (1), pp. 11–32.
13. Kompatsiaris, P. (2022). Companion species and comrades: A critique of "plural relating" in Donna Haraway's theory manifestos. *Culture, Theory and Critique*, pp. 1–15. <https://doi.org/10.1080/14735784.2022.2122527>
14. Kravko, T.V. (2023). "Zhenshchina-drugoy" kak osnovanie dlya postgumanisticheskogo sub"ekta v sovremennom fantasticheskom kino [Woman Other as a ground for posthuman subjectivity in contemporary science fiction cinema]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (1), 121–146. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-121-146>, <https://www.elibrary.ru/qzqnars>

15. Latour, B. (2006). *Novogo vremeni ne bylo: Esse po simmetrichnoy antropologii* [We have never been modern] (D. Kalugin, Trans.). Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg. (In Russ.)
16. Merleau-Ponty, M. (2003). *Nature: Course notes from the College de France* (R. Vallier, Trans.). Evanston: Northwestern University Press.
17. Morton, T. (2022). *Rod chelovecheskiy: Solidarnost' s nechelovecheskim narodom* [Humankind: Solidarity with nonhuman people] (E. Bondal, Trans.). Moscow: Gaidar Institute Publishers. (In Russ.)
18. Plato (1994). Timey [Timaeus]. In A.F. Losev, V.F. Asmus & A.A. Takho-Godi (Eds.), *Plato: Sobranie sochineniy* (Vol 3, pp. 421–500). Moscow: Mysl'. (In Russ.)
19. Schaeffer, J.-M. (2010). *Konets chelovecheskoy isklyuchitel'nosti* [The end of human exceptionalism]. (S.N. Zenkin, Trans.). Moscow: NLO. (In Russ.)
20. Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity*. New York: Palgrave Macmillan.
21. Stolbova, N.V. (2022). *Obraz sintetika v serii fil'mov o Chuzhikh: fenomenologiya cheloveko-mashinnogo vzaimodeystviya* [The image of a synthetic in the Alien franchise: The phenomenology of human-robot interaction]. *Semioticheskie Issledovaniya*, 2 (4), 22–30. (In Russ.) <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2022-2-4-22-30>, <https://www.elibrary.ru/sgtdst>
22. Trigg, D. (2017). *Nechto: fenomenologiya uzhasa* [The Thing: A phenomenology of horror] (Ya. Tsyrlina & D. Chulakov, Trans.). Perm: Hyle Press. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА СТОЛБОВА

кандидат философских наук, доцент кафедры философии и права,
Пермский национальный исследовательский
политехнический университет
614990, г. Пермь, Комсомольский проспект, 29

ResearcherID: AGE-0972-2022

ORCID: 0000-0002-6103-367X

e-mail: pilthekid@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

NATALYA V. STOLBOVA

Cand.Sci. (Philosophy),
Assistant Professor at the Department of Philosophy and Law,
Perm National Research Polytechnic University,
29, Komsomolsky prospekt, Perm 614990, Russia

ResearcherID: AGE-0972-2022

ORCID: 0000-0002-6103-367X

e-mail: pilthekid@mail.ru