

Анастасия Борькина

«Уютная катастрофа» в произведениях японских писателей конца XX — начала XXI века:

УЖАС И ЭСТЕТИЗМ АПОКАЛИПСИСА

Anastasia Borkina

“Cozy Catastrophe” in the Works of Japanese Writers of the Late 20th — Early 21st Centuries:
The Horror and the Aestheticism of Apocalypse

Анастасия Борькина (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), Институт востоковедения и африканистики, кафедра японоведения, старший преподаватель) an_borkina@mail.ru, aborkina@hse.ru.

Anastasia Borkina (Senior Lecturer; Department of Japanology, Institute of Asian and African Studies, HSE University (Saint Petersburg)) an_borkina@mail.ru, aborkina@hse.ru.

Ключевые слова: японская литература, постмодернизм, постапокалипсис, катастрофа, научная фантастика

Key words: Japanese literature, postmodern, postapocalypse, catastrophe, science fiction

УДК: 821.521

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_35

UDC: 821.521

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_35

В статье рассматривается использование современными японскими писателями мотива «уютной катастрофы», характерного для британской научно-фантастической литературы 50-х годов XX века. В числе его особенностей выделяются ничем не примечательный главный герой; сосредоточенность персонажей, оказавшихся в условиях катастрофы, на тривиальных бытовых вопросах; фокус на «внутреннем пространстве» произведения. Сходные черты наблюдаются и в работах японских писателей, где центральное место занимают бытописание и понятие «персонального пространства». Для японских авторов характерно также изображение эмоционального переживания, часто выраженного категориями традиционной японской эстетики.

The article discusses the usage of “cozy catastrophe” motive, which emerged in British science fiction in 1950s, in the works of contemporary Japanese writers. Its features include an ordinary protagonist; the concentration of the characters, finding themselves in the middle of the catastrophe, on trivial everyday matters; the focus on the “inner space” of the literary work. Similar points can be found in contemporary Japanese fiction, where depiction of ordinary life and “personal space” are considered essential. Japanese authors also pay attention to the emotional experience, which is often expressed through traditional Japanese aesthetic categories.

Мотивы разрушительной катастрофы, стирающей цивилизацию с лица Земли, а также перспективы постапокалиптического существования человечества составляют неотъемлемую часть большого числа произведений современных писателей. В том числе интерес к ним проявляют и многие японские авторы. С одной стороны, следуя трендам развития общемирового литературного процесса и, с другой стороны, продолжая традиционную для Японии (по ряду причин — от географического положения до особенностей исторического процесса) тематику разрушения привычного мира, современные японские писатели предлагают разнообразные подходы к осмыслению «конца света» и попыток

человечества выжить после. В данной статье будет подробнее рассмотрен один из вариантов интерпретации апокалипсиса — так называемая уютная катастрофа, мотив, повсеместно эксплуатируемый в современной японской прозе. В качестве примеров были выбраны пять произведений: рассказ Синьити Хоси (1926—1997) «Первый снег» («Хацуюки», 1977), роман Харуки Мураками (р. 1949) «Страна Чудес без тормозов и Конец Света» («Сэкай-но овари то ха:добойрудо ванда:рандо», 1985), новелла Оцуити (р. 1978) «Поэма солнца» («Хидамари-но си», 2006), роман Хироми Каваками (р. 1958) «Берегись большой птицы» («О:кина тори ни сараварэнай-ё:», 2016) и ее же рассказ «Медвежий бог — 2011» («Камисама-2011», 2011).

Пикник посреди апокалипсиса

Понятие «уютной катастрофы» (*cozy catastrophe*) в литературоведении относится прежде всего к научно-фантастическим произведениям британских авторов, созданным в 50-е годы XX века. Писатель Брайан Олдисс (1925—2017), который считается изобретателем данного термина, использовал его в работе «Пикник на триллион лет» («Trillion Year Spree», 1986), своеобразной истории научно-фантастического жанра, характеризуя произведения Джона Уиндема (1903—1969), прежде всего его роман «День триффидов» («The Day of the Triffids», 1951). Олдисс называет Уиндема «мастером уютной катастрофы» и иронично отмечает, что в его сюжетах «герой непременно должен хорошо провести время (заполучить девушку, бесплатные костюмы в “Савое”, машины), пока все остальные вокруг погибают» [Daley 2014: 3]. Он также подчеркивает, что тексты Уиндема, написанные в расчете на широкую аудиторию, читаются крайне легко, однако лишены глубинной, идейной составляющей [Krátký 2015: 37].

С одной стороны, критическое замечание Олдисса, безусловно, может в чем-то считаться справедливым. Повествование «Дня триффидов» начинается с глобальной катастрофы — люди по всей Земле, ставшие свидетелями необыкновенно яркого звездопада, на следующее утро обнаруживают себя ослепшими. Впоследствии всеобщий хаос усугубляется распространением триффидов — странных плотоядных растений, умеющих перемещаться и обладающих некоторым подобием разума, которые начинают охотиться на беззащитных теперь людей. При подобном масштабе катастрофы, сюжет, однако, чрезвычайно локален — он сконцентрирован вокруг биолога, занимавшегося изучением триффидов, который по счастливой случайности сохраняет зрение и пытается приспособиться к условиям нового мира. Герой — абсолютно заурядный представитель среднего класса, ни в коем случае не мыслящий себя спасителем человечества; а интересы группы выживших сосредоточены в первую очередь на бытовых вопросах. Чрезвычайно показателен в этом плане один из начальных эпизодов романа, в котором протагонист и его спутница весьма своеобразно проводят свою последнюю ночь в Лондоне перед отъездом — в атмосфере всеобщего ужаса герои устраивают в высшей степени изысканный прощальный ужин:

Там и тут горели пожары. Облака дыма поднимались черными грязными пятнами, кое-где у их основания мелькали языки пламени. <...> Я оглянулся и увидел Джозеллу. На ней было длинное красивое платье из бледно-голубого жоржета и

белый меховой палантин. <...> Ее волосы были так убраны, а лицо сияло такой свежестью, словно она только что вышла из салона красоты¹.

С другой стороны, подобный подход Уиндема и других его современников к изображению глобальной катастрофы имеет под собой веские основания. Травма Второй мировой войны и свежие воспоминания о ней, а также начало холодной войны, сопряженное с новыми опасениями и угрозами, — все эти факторы нашли отражение в литературных работах об «уютной катастрофе», где персонажи не пытаются спасти погибающий мир или активно бороться за выживание в нем, но скорее пробуют с максимально возможным для себя комфортом приспособиться к новым условиям, словно наблюдая за происходящим со стороны и признавая конец света неизбежным, уже давным-давно свершившимся событием.

Интересно, что элементы подобного подхода сохраняются и в более поздних работах авторов так называемой новой волны (1960-е годы), активно критиковавших Уиндема и его единомышленников. Так, например, исследователи отмечают, что действие многих романов одного из основных представителей «Новой волны» Джеймса Грэма Балларда (1930—2009) происходит «в духе Уиндема» «между катастрофами, в промежутке между первоначальной катастрофой и той, что последует за ней — смертью» [Daley 2014: 6]. С «уютной катастрофой», сконцентрированной вокруг локального, почти ностальгического переживания апокалипсиса обыкновенным во всех отношениях героем, связано в некоторой степени и одно из ключевых понятий в творчестве Балларда — «внутреннее пространство» (inner space). Под «внутренним пространством» он понимал прежде всего сознание и особенности психики пишущего, выражающиеся в тексте посредством воображаемых и искусственно созданных миров, а также пластичных визуальных форм. По Балларду, «внутреннее пространство» есть «сокровенный пейзаж будущего, представляющий собой измененный образ прошлого»; художественный прием, по своим функциям соотносимый, например, с изобразительной техникой художников-сюрреалистов [Ballard 1963]. Здесь любопытно отметить, что во многом «внутреннее пространство» Балларда может быть соотнесено с понятием «персонального пространства» (иначе — «персонального мифа»), предлагаемого литературоведом Мицүёси Нумано для определения сути современной японской постмодернистской прозы. Поиск героями произведений «персонального пространства», по определению Нумано — своеобразный вариант эскапизма в условиях изменчивого и пугающего нового мира, личная утопия, внутреннее ядро которой может варьироваться от возвращения к историческим корням до обретения полноты существования в любовных отношениях. Кроме того, в современной японской прозе «персональное пространство» зачастую сопряжено с бытописанием — подробным, скрупулезным изложением деталей быта, звуков, запахов, вкусов, цветов — всего того, что составляет атмосферную сторону произведения и снижает при этом динамичность его сюжетной составляющей. Как замечает Нумано, в таких работах «конструируется маленькое персональное пространство отдельно взятого человека, что, по всей вероятности, соответствует идеалам японской эстетики» [Нумано 2003: XVII].

1 Уиндем Д. День триффидов / Пер. с англ. С. Бережкова // Миры Джона Уиндема: В 5 т. Т. 1. Рига: Полярис, 1995. С. 82—83.

Апокалипсис по-японски: пророки, реалисты и мечтатели

Первые представления о возможном конце света появляются в японской культуре относительно давно, однако можно сказать, что вплоть до начала XX века они находились по большей части на периферии общественного сознания. До этого времени в японской истории наблюдалось три периода всплеска интереса к идеям апокалипсиса: поздняя эпоха Хэйан (конец XI — XII века), середина эпохи Камакура (конец XII — XIII века) и вторая половина эпохи Токугава (середина XVII — XVIII века) [Tanaka 2014: 32]. Первые два были связаны с буддийским понятием эпохи «конца Закона» — кризисного времени, по исходу которого мир должен разрушиться, чтобы возродиться заново; в эпоху Токугава же представления о конце света распространялись среди людей низших сословий, участвовавших в массовых религиозных и общественных движениях.

Апокалиптический дискурс «нового образца» начинает развиваться со второй половины XIX века, когда Япония возобновляет в полном объеме контакты с внешним миром, знакомится с разнообразными достижениями западной цивилизации и в ускоренном темпе реализует модернизацию всех сфер общественной жизни. Под влиянием переводной западной прозы, а также европейских идей *fin de siècle*, общей атмосферы упадка, ощущения финала истории и бытия в целом японские литераторы создают ряд произведений об апокалипсисе, большинство из них — в классической «космической» тематике. Впрочем, эти работы не были простым подражанием западному образцу — уже на данном этапе исследователями отмечается специфичность японского взгляда на конец времен: японские авторы того периода «избегают изображения полного уничтожения, истребления... например, перенося саму разрушительную катастрофу в сны главного героя» [Ibid.: 38]. Эта тенденция, как будет продемонстрировано далее, сохранится и в работах современных японских писателей.

Краеугольным камнем в формировании взглядов японцев на апокалипсис, безусловно, стали события Второй мировой войны и их апофеоз — ядерная бомбардировка городов Хиросимы и Нагасаки 1945 года. Общая атмосфера упадка в связи с поражением в войне и оккупацией, усугубившаяся ядерными взрывами, имевшими ко всему прочему и далекоидущие последствия, о которых стало известно позднее, породили целый ряд литературных произведений, интерпретировавших данный травматический опыт и размышлявших над возможностью новой трагедии подобного рода, только теперь в общемировом формате. Травматическое переживание больше не имело начала и конца — теперь мир будто бы постоянно находился в шаге от апокалипсиса, а жертвы бомбардировок и японская нация в целом оказались в круге его бесконечного восприятия и переосмысления. В литературе данные вопросы рассматривались в произведениях разнообразного спектра жанров: от документалистики и реализма до научной фантастики, которая постепенно становится основным «производителем» идей о конце света.

Новым импульсом к развитию представлений об апокалипсисе в Японии стали события рубежа XX—XXI веков: разрушительное землетрясение в Кобэ (17 января 1995 года), зариновая атака в токийском метро (20 марта 1995 года) и, наконец, Великое восточно-японское землетрясение (11 марта 2011 года)

с последовавшей за ним аварией на АЭС Фукусима-1. Как и в случае с ядерными бомбардировками, травматический опыт нашел свое выражение в том числе во множестве литературных работ, характеризующихся такими специфическими чертами, как перестройка традиционных нарративных структур, эксперименты с временной линией повествования, наложение текстов, смыслов и уровней восприятия, использование элементов научно-фантастического жанра и метода магического реализма. Подобные художественные средства стали выразителями состояния всеобщего «психологического тупика», потерянности перед разрушительными событиями современного мира, ощущением отстраненности от привычных пространств и структур, в том числе темпоральных (время, как и в случае с бомбардировкой, разделилось на «до» и «после»), нарушением чувства нормальности. Ряд исследователей отмечает, что после событий рубежа XX—XXI веков, в особенности после 11 марта 2011 года, «возникает новая японская литература» [Flores 2017: 142].

«Первый снег»: любование быстротечностью

Обратимся сначала к самому раннему по хронологии произведению из рассматриваемого перечня. Рассказ Синъити Хоси «Первый снег» впервые был опубликован в 1977 году в составе сборника «Привет из космоса» («Утю:-но айсацу»). Синъити Хоси — яркий представитель так называемого первого поколения японских фантастов (1960-е годы), работавших в направлении «твердой» научной фантастики. Хоси также являлся пионером жанра сверхкороткой прозы *сё:то сё:то* (от англ. short short), в рамках которого он активно эксплуатировал распространенные среди первого поколения научно-фантастические сюжеты: путешествия в далекий космос, контакты с пришельцами, чудесные изобретения и т.д. Фигурировали среди них и сюжеты о конце света, часто рассматривавшиеся Хоси через призму экологической или антиядерной тематик. К этой группе относится и рассказ «Первый снег».

В центре повествования рассказа — семейная пара, мужчина лет тридцати и его жена, лет на десять старше и не очень привлекательная внешне. История начинается ранним утром, когда мужчина не хочет вставать и всячески срывается на женщину, а та упорно будит его, обещая показать «кое-что хорошее». Выглянув из окна, мужчина видит, что выпал первый снег. Целое утро он наблюдает пейзаж за окном, а его жена в это время занята будничными домашними делами. К обеду, когда солнце поднимается высоко, снег тает, обнажая жутковатую истинную картину в типичном для *сё:то-сё:то* варианте «переворачивания читательских ожиданий»:

...к обеду белизна окончательно исчезла. Вокруг осталась только земля... Неизменная, ненавистная взору земля. Безобразная суша, на которой все живое было уничтожено ядерной войной, разразившейся несколько месяцев назад.

Обломки зданий, пепел, кости... И земля, заваленная повсюду мусором, который одному Богу известно, чем был когда-то давно. Земля, где никого не осталось, сколько ни ищи².

2 Хоси Синъити. Хацуюки (Первый снег) // Хоси Синъити. Утю:-но айсацу (Привет из космоса). Токио: Синтё:ся, 2011. С. 306—307.

В фокусе внимания Хоси — не изображение разрушительной катастрофы и ее последствий, но воссоздание тривиальной, бытовой картины жизни, а также внутреннего мира персонажей, прежде всего героя-мужчины. С самого начала рассказа писатель посредством множества деталей конструирует обманчиво «уютное», «безопасное» пространство дома, в котором существуют персонажи, с максимально возможным комфортом приспособившиеся к новому положению вещей: толстый ковер, небрежно расстеленный по полу, мягкое шерстяное одеяло, пижамы и новый халат, ароматный кофе, консервированная икра, сиреневый дым сигары. Продолжает эту же линию жена главного героя, которая, буквально находясь в центре апокалипсиса, сосредоточена лишь на мелких бытовых заботах: уборке и декорировании дома. Показательно, что во время уборки она предлагает мужу избавиться в первую очередь от ружья на стене, которое уже никогда не потребуется им, и заменить его картиной («пейзаж... чтобы ручеек тек, поле с цветами, лес вдалеке — вот красиво-то будет!»³).

Во внутреннем мире героя, однако, не все так безмятежно: постепенно в нем копится чувство страха и беспомощности перед масштабом бедствия, принимающее форму агрессии по отношению к супруге. В лучших традициях «уютной катастрофы» он также предается воспоминаниям о прежней жизни: о работе в универсаме, склад которого стал теперь для героев единственным источником необходимых для жизни продуктов и прочих предметов; о женщинах, которые оказывали ему знаки внимания; об идеалах и принципах прошлого. Пластической метафорой его ностальгии, тоски по утраченному становится снег, неожиданно начавшийся и так же резко исчезнувший. В традиционной японской культуре сезонность имеет особое значение, а любование тем или иным природным явлением в каждое из времен года представляет собой особого рода эстетическое переживание. В число подобных практик входит и *юкими* — любование снегом, прелесть которого заключается сразу в двух факторах: с одной стороны, максимальный эффект восприятия обеспечивает контраст теплого, уютного помещения, в котором обычно находится наблюдающий, и с другой — впечатление усиливает преходящий характер, быстротечность явления (характерные и для других видов любования) — то, что в японской культуре входит в понятие плывущего, изменчивого мира *укиё*. Впрочем, для главного героя «Первого снега» переживание уходит еще дальше — глядя на снежинки, он скорее фиксирует не бесконечную череду изменений мира, но его финальную стадию, пространство «между катастрофами», и тоскует не о бренности бытия, но о его окончании. Это своеобразная форма *нагори*, ностальгической «тоски по уходящему» (в случае «Первого снега» — навсегда ушедшему) прошлому. В японском понятии *нагори* «смешиваются привязанность, тоска и чувство уходящего времени» [Секигути 2023: 30], и лишь привязанность в отношениях, забота жены о муже, любовь (пусть и не взаимная) еще сохраняют эту странную пару в прощальной грусти разрушенного мира.

Несмотря на то что Синъити Хоси традиционно относится к первому поколению японских фантастов, во многих своих работах, в том числе в «Первом снеге», он более склоняется к «фантастике “мягкой”, то есть нащупывает пути к фантастике внутреннего мира человека» [Тацуми 2004: 14], как писатели второго поколения. Герой «Первого снега» хоть и получает «девушку, бесплатные костюмы в “Савое” и машины» посреди апокалипсиса, в своем «уютном» суще-

3 Там же. С. 305–306.

ствовании оказывается в психологическом тупике. «Мягкий» конец света у Хоси за фасадом комфортного, атмосферного повествования на поверку оказывается жутким и беспредельно печальным, лишенным даже фирменного авторского гротеска и иронии, которыми полнятся многие его рассказы о катастрофах, включая, например, знаменитый «Эй, выходи!» («О:й дэтэ ко:й», 1958) [Марумо 2012: 110, 114]. В разрушенном мире «Первого снега» нет места даже им.

«Страна Чудес без тормозов и Конец Света»: неужели они не знают, что конец света уже начался?

Роман Харуки Мураками «Страна Чудес без тормозов и Конец Света», вышедший в 1985 году, на первый взгляд выбивается из рассматриваемой подборки произведений. Выросший из повести «Город с призрачной стеной» (1980), роман содержит две большие сюжетные линии, «Страна Чудес» и «Конец Света» соответственно, которые поначалу развиваются параллельно друг другу и лишь к финалу сводятся воедино. Главный герой «Страны Чудес» (нечетные главы романа) — молодой мужчина, живущий в Токио будущего и имеющий весьма экзотическую профессию — он занимается шифрованием данных, используя при этом исключительно возможности своего мозга. В силу стечения некоторых обстоятельств герой оказывается вовлечен в конфликт крупных корпораций, а ставкой в хитроумной игре становится его собственная жизнь. В «Конце Света» (четные главы) протагонист оказывается в мистическом Городе, попасть в который можно, лишь отрезав свою тень. Город населен странными жителями, у каждого из которых — своя служба. Героя же распределяют на работу в библиотеку, где он становится «чтецом старых снов» — просматривает воспоминания из черепов единорогов, живущих в окрестностях Города. В какой-то момент по ходу развития сюжета читателю становится ясно, что герои «Страны Чудес» и «Конца Света» есть один и тот же персонаж, а Город за стеной существует в его подсознании. Тогда же протагонист подходит к своей главной дилемме — в реальном мире ему грозит гибель, поскольку научный эксперимент с его мозгом, позволивший ему стать шифровальщиком, идет не по плану; тогда как в «Конце Света» тень главного героя предлагает ему бежать за стену, нырнув в омут, но он в последний момент отказывается и возвращается к своей возлюбленной — библиотекарше из Города.

Роман предваряется эпиграфом — строчкой из песни «The End of the World» группы «The Carpenters»:

Почему до сих пор светит солнце?
Почему не смолкают птицы?
Или они не знают,
Что конец света уже начался?⁴

Он как нельзя лучше выражает одну из основных идей текста Мураками — апокалипсис здесь имеет не общемировые масштабы, но происходит в пределах сознания отдельно взятой личности, для которой конец света не единичное

4 Мураками Харуки. Страна Чудес без тормозов и Конец Света / Пер. с яп. Д.В. Коваленина. М.: Эксмо, 2015. С. 9.

событие, но состояние, длящееся бесконечно. Локальный апокалипсис не менее страшен, чем глобальный, и ставит перед протагонистом (а вслед за ним и перед читателем) не менее острые вопросы. Мураками при этом предлагает две модели существования в подобной разрушающейся действительности: герой «Страны Чудес» деятелен, активен, напряжен, повествование в нечетных главах чрезвычайно динамично, а сюжет лихо закручен в духе авантюрного приключения; тогда как протагонист «Конца Света» довольно пассивен, меланхоличен, действие в четных главах развивается медленно, повествование сфокусировано более на воссоздании атмосферы, одновременно гнетущей и приятной. Здесь на передний план выходит та самая «уютная катастрофа». Интересно, что в предисловии к русскому изданию романа сам Мураками отмечает, что «вот так писать, постоянно ныряя то в один из этих миров, то в другой, для меня... чрезвычайно уютное состояние»⁵.

Город за стеной и в самом деле обнаруживает немало признаков «уютной катастрофы». Оказавшись там, герой подробнейшим образом описывает местную географию, расположение зданий и особенности каждого из жителей. Почти сразу же протагонист «получает девушку» — знакомится с библиотекаршей, которая должна помогать ему в чтении старых снов. Дни свои он проводит за работой, а вечерами пьет кофе с библиотекаршей или старым Полковником, своим соседом, играет в шахматы и бродит по улицам Города. Всякий раз, посещая очередной квартал, герой отмечает, что Город находится в упадке, многие здания полуразрушены и обветшали, а в воздухе как будто повисло уныние (почти что апокалиптическая картина), однако это не побуждает к какой бы то ни было эмоциональной реакции, активному действию ни его, ни кого-то из жителей. Даже профессия протагониста роднит его с «плывущими по течению» героями «уютного» апокалипсиса: читая старые сны, он предается пусть не своим, но ностальгическим воспоминаниям о прошлом, которое безвозвратно ушло. Единственным деятельным персонажем «Конца Света» остается тень главного героя — его рациональное начало, своеобразная проекция шифровальщика из «Страны Чудес», которая ищет способы для них двоих совершить побег. Впрочем, затея проваливается, когда герой окончательно осознает, что странный Город — это часть его самого, и понимает наконец смысл слов библиотекарши, сказанных давным-давно: «— Нет никого “далее”, — говорит она. — <...> Здесь — настоящий Конец Света. Вечность, в которой мы навсегда»⁶.

Любопытно, что в финале одной сюжетной линии протагонист наблюдает «дождь в своей памяти» («Страна Чудес»), тогда как в финале другой разыгрывается «густая, седая метель» («Конец Света») — сравним с эмоциональным переживанием главного героя «Первого снега», чувствующего одновременно счастье и безысходный гнев при виде снежинок, сначала покрывающих землю, а затем так же быстро исчезающих. Герой же Мураками воспринимает происходящее гораздо более философски — конец света для него уже наступил, но, найдя в нем утраченное когда-то *кокоро* — теплоту, человечность, память, сердце, он готов посреди личного апокалипсиса вернуться в Город, где «текла Река и дымилась труба Библиотеки, где его ждали она и аккордеон»⁷.

5 Там же. С. 7.

6 Там же. С. 178.

7 Там же. С. 601.

«Поэма солнца»: апокалипсис в стихах

«Поэма солнца» Оцуити — новелла, входящая в состав его известного сборника «ZOO-1» с магистральной темой отчуждения и холодности в человеческих отношениях, отчаяния потерянных персонажей, в момент пика которых герои встречаются лицом к лицу с «монстрами» — мистическими, легендарными или фантастическими существами, буквально воплощающими их страхи и эмоциональную опустошенность [Хронопуло 2022: 243]. От других историй сборника она отличается прежде всего своим научно-фантастическим сюжетом, менее свойственным автору, нежели мистика или фэнтези.

Главная героиня новеллы, от лица которой и ведется повествование, — девушка-робот, созданная, как она сама считает, «последним человеком на Земле». Когда она впервые просыпается в мастерской, ее создатель рассказывает, что все остальное человечество вымерло из-за эпидемии смертельного вируса, а ему с дядей удалось ненадолго укрыться в домике в отдаленной местности. Однако дядя вскоре тоже умер, и мужчина на долгие годы остался в полном одиночестве. Теперь же, предчувствуя скорый конец, он решил создать робота, который провел бы с ним последние дни, а затем похоронил его рядом с дядей.

Поначалу героиню мало трогают его рассказы — погибшее человечество слишком далеко и чуждо ей, а идея «смерти» и «конца света» не до конца ясны. Гораздо больше девушку-робота занимает все, что ее окружает, в том числе ее первое и самое яркое впечатление — теплые лучи солнца, словно вдыхающие в нее «жизнь». Повествование в новелле строится практически исключительно вокруг бытовой жизни — в условиях «уютной катастрофы» героиня пьет кофе, осматривает дом и окрестности, ведет хозяйство, слушает пластинки, играет в шахматы и периодически коммуницирует со своим создателем, на деле мало вникая в его рассуждения:

Я все еще не понимала, что значит «умереть». Может, все дело было в этом? И сколько бы ям я ни вырыла, этот вопрос все вертелся в моей голове. <...> Я тоже знала кое-что о могилах. В них хоронят останки. Вот только я не понимала, зачем он ходит туда с таким завидным постоянством?⁸

Постепенно, однако, мировосприятие героини начинает меняться, и под оболочкой пасторального уюта проступают черты пугающей реальности. Через трансформацию героини красной нитью проходит мотив ее восприятия солнца — из простого источника энергии, приводящего в движение механизмы робота, солнце теперь «приобрело для нее гораздо более глубинный смысл, который, верно, можно было выразить лишь в стихах»⁹. Интересна здесь также параллель с романом-антиутопией Кадзуо Исигуро (р. 1954) «Клара и солнце» («Klara and the Sun», 2021), в котором девушка-андроид, работающая на солнечных батареях, воспринимает солнце в качестве воплощения сакрального, некоей высшей силы, и впоследствии благодаря подобной «вере» познает человеческие чувства, теплоту и любовь, в теории роботам недоступные. При-

8 Оцуити. Хидамари-но си (Поэма солнца) // Оцуити. ZOO-1. Токио: Сю:эйся, 2006. С. 177, 178.

9 Там же. С. 183.

мерно то же происходит и с главной героиней Оцуити — осознав свою особенную связь с солнцем, она начинает ощущать любовь к самым разнообразным вещам, ее окружающим: к дому, к холму, на котором он стоит, к птичьему гнезду над дверью в подвал, к сладкому кофе, к облакам в синеве и даже к своему создателю, который привел ее в этот апокалиптический мир, чтобы затем оставить совсем одну.

Впрочем, вскоре героиня, познавшая и любовь, и смерть, начинает испытывать к мужчине целый спектр противоречивых чувств — она одновременно понимает его мотивы, но ненавидит за то, что он привел ее в умирающий мир по собственной эгоистической прихоти; кроме того, она явно завидует его созидательным, творческим способностям, характерным, как она понимает, исключительно для человека, грустно признавая свою вторичность. Моральная дилемма героини почти сразу же разрешается — за несколько часов до смерти создателя она догадывается, что он такой же андроид, как и она сама, созданный когда-то его «дядей» — последним выжившим человеком. Тогда она окончательно прощает его и отпускает, на этот раз с благодарностью за то, что он дал ей шанс прикоснуться, пусть и ненадолго, к «маленьким радостям» этой жизни:

Странно, наверное, ощущать одновременно и благодарность, и ненависть? Но вот что я думаю. Все так или иначе с этим сталкивались. И дети людей, что исчезли давным-давно, тоже испытывали по отношению к родителям противоречивые чувства, ведь так? Они росли, познавая любовь и смерть, жили в этом мире, то нежась в лучах солнца, то поеживаясь в тени. Разве не так?¹⁰

В финале новеллы героиня решает однажды самостоятельно создать робота, чтобы в момент «смерти» ей не было так одиноко, — сочинить собственную «поэму солнца», произвести созидательный акт в пределах собственных возможностей, запуск очередного «жизненного» круга, бесконечного, как солнечный цикл. Переживание мировой катастрофы, таким образом, сводится к почти гротескно крошечному «уютному» персональному пространству персонажей, сосредоточенных лишь на проживании остатка дней в бытовой рутине. Конец света уже наступил — человечество мертво, а «чувства» героев-роботов, по сути, являются лишь попыткой воспроизвести память уже канувших в небытие их создателей. Возможность же реализовать хотя бы это заключается в странных взаимоотношениях, где раздираемые противоречивыми эмоциями двое тем не менее поддерживают друг друга.

Воцарение бога урана: апокалиптические миры Хироми Каваками

Рассказ Хироми Каваками «Медвежий бог» («Камисама», 1994) в составе одноименного сборника был ее дебютом в большой литературе. История, на первый взгляд, достаточно лаконична: по соседству с главной героиней поселяется разумный говорящий медведь, который оказывается ее дальним родственником; вместе они идут на реку, где медведь сначала ловит, а затем вялит на солнце рыбу; проведя день на природе, они возвращаются домой, где перед сном, за-

10 Там же. С. 204—205.

полняя дневник, героиня размышляет о нападении медведя, пожелавшего ей «снихождения благодати медвежьего бога»¹¹ и о том, кто же такой этот медвежий бог.

В 2011 году, после событий Великого восточно-японского землетрясения, Каваками переписала свой знаковый рассказ, перенеся события в постапокалиптическую реальность. Изменения практически не затронули сюжет, и лишь атмосфера рассказа, умиротворяющая и расслабленная в оригинальной версии, с помощью буквально нескольких штрихов трансформируется в пугающую, сохраняя одновременно и «комфортную» будничную составляющую в лучших традициях «уютной катастрофы». Читатель лишь исподволь догадывается, что герои оказались в условиях апокалипсиса — на прогулку они впервые отправляются без защитных костюмов, по дороге и у реки им не встречается ни одного ребенка (в оригинальной версии эпизод с мальчиком-задирой — один из центральных), рыбу, которую вялит медведь, нельзя употреблять в пищу, а вечером после прогулки главная героиня не заполняет дневник, а измеряет уровень радиации, все так же размышляя о сущности медвежьего бога. Оригинальный рассказ во многом обращался к теме памяти — утраченной старой Японии, потерянных связей со своими корнями (выразившихся в образе медведя — одновременно воплощающего традиционность своим старомодным поведением, а также являющего собой образ духа-прародителя в рамках синтоистских представлений). «Медвежий бог — 2011» в этом плане гораздо острее и жестче — сама Каваками в послесловии к рассказу констатирует смерть старых богов и воцарение на Земле руками человечества «бога урана», в любую секунду готового уничтожить все живое. Впрочем, как она отмечает далее, даже в условиях по сути уже наступившего конца «мы все будем продолжать наше будничное существование. <...> Когда все уже сказано и сделано, все равно радостно быть живым, какими бы пугающими ни были бы обстоятельства»¹², подобно героям ее рассказа, наслаждающимся пикником у реки, несущей радиоактивные воды.

Роман «Берегись большой птицы» стал масштабным продолжением развития данных идей. Произведение составляют четырнадцать историй о постапокалипсисе, связанных сквозным сюжетом, но одновременно довольно самостоятельных. В каждой из историй — уникальный нарратор (при этом не все из них люди), из голосов которых складывается полифоническое, нелинейное повествование о попытках выживания человечества, практически вымершего в результате глобальных войн и природных катастроф. Каваками использует в романе ряд традиционных научно-фантастических сюжетных элементов: высокотехнологичные роботы-андроиды, становящиеся «матерями» для нового человечества; люди-клоны, пытающиеся рациональными, биологическими методами обеспечить необходимый уровень размножения человеческой популяции; взаимодействие человека с другими видами живых организмов и возникновение новых форм жизни; появление детей с паранормальными способностями (телекинез, пирокинез) и НИИ, изучающие их; фабрики, где про-

11 *Каваками Хироми. Медвежий бог / Пер. с яп. Г. Дуткиной // Она. Новая японская проза / Сост. Г. Чхартишвили (включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентств). М.: Иностранка, 2001. С. 498.*

12 *Kawakami Hiromi. God Bless You 2011 / Transl. by T. Goossen and Motoyuki Shibata // Granta. 2012. March. <https://granta.com/god-bless-you-2011/> (accessed: 02.05.2023).*

изводят младенцев, и т.д. Впрочем, они воспринимаются скорее лишь в качестве средства создания увлекательного для читателя антуража, тогда как идейное наполнение романа и его атмосфера лежат в несколько иной плоскости.

Изначально роман вырос из небольшого рассказа «Подарок на прощание», который в 2014 году Хироми Каваками написала для специального номера журнала «Гундзо:», озаглавленного как «Антология странных историй любви от японских авторов». Рассказ повествовал о буднях женщины, чей муж работает на загадочной Фабрике, где производят младенцев, — к этому моменту в будущем человечество окончательно утрачивает способность к деторождению. Муж вскоре умирает, и героине на память достается коробочка с его костями, которые, как оказывается, принадлежат дельфинам, — от них и вел происхождение ее супруг. Впоследствии выясняется, что все ныне живущие люди выведены из клеток животных. Позже, уже в рамках романа, Каваками доведет эту сюжетную линию до конца — мир «Подарка на прощания» создают последние люди на Земле, сестры-клоны Эри и Рэма, которые, выступая в роли своеобразных демиургов постапокалипсиса, таким образом заново воссоздают утраченное человечество.

Можно сказать, что именно «Подарок на прощание» задал магистральную линию всему роману, который и представляет собой ту самую «странную историю о любви» [Борькина 2022: 231]. Писательница практически не касается в нем самой катастрофы, а повествование строится прежде всего вокруг локальных историй отдельных индивидов — их взросления, взаимоотношений, утрат и постижения себя. Герои будто находятся в полудреме, а репрезентация пугающих событий катастрофы и жестких режимов контроля, воцарившихся после нее, замещаются комфортным описанием бытовой жизни и ностальгических воспоминаний персонажей. Значимую роль играет создание «уютной» атмосферы — описания, цвета, звуки, вкусы (например, аромат цветов в истории «Нарцисс», детализированное описание посещения женщинами горячих источников в «Подарке на прощание», школьная жизнь героини в истории «Берегись большой птицы»). Главное же утешение в агонизирующем мире герои романа находят в «персональном пространстве» любви, зачастую принимающей странные формы, но не теряющей при этом своей «комфортности». Андроиды любят и пытаются, пусть жесткими методами, спасти погибающее человечество; любят друг друга взрослеющие в новом мире мужчины и женщины, и загадочные антропоморфные существа; странную любовь к исчезнувшим с лица Земли людям испытывают и новые «боги», Эри и Рэма, воссоздающие популяцию [Там же: 232]. Бегство в «уютный» мир повседневности и любовь, таким образом, — единственные для нового человечества способы удержаться в изменчивом, травматичном мире, осознать себя и странного «другого». «Мы любим людей за то, что они на нас похожи или не похожи»¹³, — подытоживает Каваками в истории «Озеро».

Таким образом, использование мотива «уютной катастрофы» в японской литературе прослеживается с начального периода развития японской научной фантастики вплоть до наших дней. Сохраняя основные его составляющие (сосредоточенность на локальной истории и вытеснение на периферию изображения непосредственно катастрофического события; средние, ничем не при-

13 *Каваками Хироми*. О:кина тори ни сараварэнай-ё: (Берегись большой птицы). Токио: Ко:данся, 2019. С. 120.

мечательные персонажи; детализированное описание бытовой жизни и романтических взаимоотношений между героями), японские писатели создают в работах подобного толка глубоко психологические образы, используя для этого в том числе эстетические элементы, бытописание, а также приемы эго-романа, намеренно погружая читателя в рутину персонажей и уделяя особое внимание созданию атмосферы внутреннего пространства произведения. При этом за внешним «уютным» антуражем скрываются весьма пугающие размышления о конце человеческой цивилизации, чрезвычайно актуальные в том числе в контексте истории Японии. В результате такие тексты представляют собой причудливый сплав «текста-удовольствия... приносящего удовлетворение, заполняющего нас без остатка... связанного с практикой *комфортабельного* чтения» и «текста-наслаждения, вызывающего чувство потерянности, дискомфорта... расшатывающего исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания» [Барт 1989: 470], производящий уникальное впечатление на читающего.

Библиография / References

- [Барт 1989] — *Барт Р.* Удовольствие от текста / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 462—517.
- (*Barthes R.* Le Plaisir du Texte // *Barthes R.* Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika. Moscow, 1989. P. 462—517. — In Russ.)
- [Борькина 2022] — *Борькина А.Ю.* Апокалипсис сегодня: «уютная катастрофа» в романе Каваками Хироми «Берегись большой птицы» // Япония: цивилизация, культура, язык / Отв. ред. и сост. А.В. Филиппов, Н.А. Самойлов, Е.М. Османов. СПб.: Art-express, 2022. С. 224—234.
- (*Borkina A.Yu.* Apokalipsis segodnya: "uyutnaya katastrofa" v romane Kavakami Khiromi "Beregis' bol'shoi ptitsy" // Yaponiya: tsivilizatsiya, kul'tura, yazyk / Ed. and comp. by A.V. Filippov, N.A. Samoylov, E.M. Osmanov. Saint Petersburg, 2022. P. 224—234.)
- [Марумо 2012] — *Марумо Мики.* Вараэнай ватаситати-о варау. Гэнсирёку то сэкай-но овари-о мэгуттэ. Хоси Синьгити-но сё:то-сё:то (Смеяться над теми из нас, кто не может смеяться. Атомная энергия и конец света. Сверхкороткая проза Хоси Синьгити) // The Japan Society for Laughter and Humour studies. 2012. No. 19. P. 109—121.
- (*Marumo Miki.* Waraenai watashitachi-wo warau. Genshiryoku to sekai-no owari-wo megutte. Hoshi Shin'ichi-no sho'to-sho'to [Laughing at Those of Us, Who Cannot Laugh. Nuclear Power and the End of the World] // The Japan Society for Laughter and Humour studies. 2012. No. 19. P. 109—121. — In Jap.)
- [Нумано 2003] — *Нумано Мицуюси.* От литературы «J» к литературе «W». Некоторые тенденции современной японской литературы / Пер. с яп. А.Н. Мещерякова // Теория катастроф. Современная японская проза / Сост. Нумано Мицуюси. М.: Иностранка, 2003. С. VII—XXIV.
- (*Numano Mitsuyosi.* Ot literatury "J" k literature "W". Nekotorye tendentsii sovremennoy yaponskoy literatury // Teoriya katastrof. Sovremennaya yaponskaya proza / Comp. by Numano Mitsuyosi. Moscow, 2003. P. VII—XXIV.)
- [Секигути 2023] — *Секигути Рёко.* Нагори. Тоска по уходящему сезону / Пер. с фр. А. Поповой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
- (*Sekiguti Ryoko.* Nagori: La nostalgie de la saison qui vient de nous quitter. Moscow, 2023. — In Russ.)
- [Тацуми 2004] — *Тацуми Такаюки.* Между японской научной фантастикой и научно-фантастической Японией / Пер. с яп. Г. Дуткиной // Гордиев узел. Современная японская научная фантастика / Сост. Тацуми Такаюки. М.: Иностранка, 2004. С. 8—23.
- (*Tatsumi Takayuki.* Mezhd u yaponskoy nauchnoy fantastikoy i nauchno-fantasticheskoy Yapo-

- niey // Gordiev uzel. *Sovremennaya yaponskaya nauchnaya fantastika* / Comp. by Tatum Takayuki. Moscow, 2004. P. 8—23.)
- [Хронополо 2022] — *Хронополо Л.Ю.* Monsters, Ghosts and Robots in the Stories of the Contemporary Japanese Writer Otsuichi // Япония: цивилизация, культура, язык / Отв. ред. и сост. А.В. Филиппов, Н.А. Самойлов, Е.М. Османов. СПб.: Art-express, 2022. С. 235—243.
- (*Khronopulo L.Yu.* Monsters, Ghosts and Robots in the Stories of the Contemporary Japanese Writer Otsuichi // *Yaponiya: tsivilizatsiya, kul'tura, yazyk* / Ed. and comp. by A.V. Filipov, N.A. Samoylov, E.M. Osmanov. Saint Petersburg, 2022. P. 235—243.)
- [Ballard 1963] — *Ballard J.G.* Time, Memory and Inner Space // *The Woman Journalist Magazine*. 1963. https://www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_time_memory_innerspace.html (accessed: 03.05.2023).
- [Daley 2014] — *Daley C.* The Not So Cozy Catastrophe: Reimagining the British Disaster Novel in J.G. Ballard's *The Drowned World* (1962) and Brian Aldiss's *Barefoot in the Head* (1969) // *Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture: Post-Millennial Perspectives of the End of the World* / Ed. by M. Germana, A. Mousoutzanis. London; New York: Routledge. P. 133—147.
- [Flores 2017] — *Flores L.* Matrices of Time, Space and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives // *Japan Review*. 2017. Vol. 31. P. 141—169.
- [Krátký 2015] — *Krátký R.* The Progression from 'Popular' to 'Serious' Fiction in the Science-Fiction Writing of John Wyndham. Brno: Masaryk University, 2015.
- [Tanaka 2014] — *Tanaka Motoko.* *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. USA: Palgrave Macmillan, 2014.