



## INSECTS AND RAIN. ANIME BEYOND HUMAN

---

**Nikolai B. Afanasov (a)**

(a) Social Philosophy Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.  
Moscow, Russia. Email: n.afanasov[at]gmail.com

### Abstract

---

The author refers to the empirical material of Japanese animation on the example of the works of Hayao Miyazaki ("Princess Mononoke", "Nausicaä of the Valley of the Wind") and Makoto Shinkai ("Weathering with You") in order to demonstrate how the discourses of new materialism are reflected in anime. The author problematizes the non-Western approach to the ratio of natural/human in the works of animators, showing that Japanese popular culture has been and continues to be at the forefront of artistic interpretation of new ideas in philosophy. The aim of the research is to articulate the view of Japanese animation on the agency of the material and to demonstrate the author vision of the problem of the relationship between humankind and the natural world. As a result, it was shown that Japanese animation, while maintaining its connection with traditional culture and having no background of European Enlightenment thought, often refers to the key themes of the new materialism. This appeal itself has an original character, which is embodied both on the visual and narrative levels. In contrast to traditional Western animation, anime does not seek to humanize the surrounding world and make it a pleasant place to live but demonstrates its fundamental independence and alienation from human morality. As a logical continuation of the logic of non-human, the author sees the theme of the Apocalypse, which is organically inscribed in the anime, as the quintessence of the relationship between man and nature.

### Keywords

---

New Materialism; Social Theory; Anime; Cultural Theory; Apocalypse; Nature; Matter; Social Philosophy; Hayao Miyazaki; Makoto Shinkai



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



## НАСЕКОМЫЕ И ДОЖДЬ. АНИМЕ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

---

Афанасов Николай Борисович (а)

(а) Сектор социальной философии, Институт философии РАН. Москва Россия.  
Email: n.afanasov[at]gmail.com

### Аннотация

---

Автор статьи обращается к эмпирическому материалу японской анимации на примере работ режиссёров Хаяо Миядзаки («Принцесса Мононоке», «Навсикая из Долины ветров») и Макото Синкай («Дитя погоды»), чтобы продемонстрировать, как дискурсы нового материализма находят своё отражение в аниме. Выявляется не-западный подход к соотношению природного / человеческого в произведениях аниматоров, показывается, что японская популярная культура находилась и продолжает оставаться в авангарде художественной интерпретации новых идей в философии. Обозначается взгляд японской анимации на агентность материального, указывается на авторское, режиссёрское видение проблемы взаимоотношения человека и мира. Делается вывод, что японская анимация, сохраняя связь с традиционной культурой и не имея в истории своей мысли европейского Просвещения, часто обращается к ключевым сюжетам нового материализма. Оно носит оригинальный характер, это проявляется как на визуальном, так и на сюжетном уровнях. В противовес традиционной западной мультипликации аниме не стремится антропоморфизировать, сделать окружающий мир приятным местом обитания, но манифестирует его принципиальную независимость и отчуждённость от людской морали. Логичным продолжением идеи не-человеческого видится органично вписанная в аниме тема апокалипсиса как квинтэссенции отношения человека / природы.

### Ключевые слова

---

новый материализм; социальная теория; аниме; культурная теория; Апокалипсис; природа; материя; социальная философия; Хаяо Миядзаки; Макото Синкай



Это произведение доступно по [лицензии Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



## ВВЕДЕНИЕ

Внимание к «странности (*weirdness*) окружающего мира» (Вилейкис, 2019, стр. 1) становится всё более распространённым в современной философии. В последние десятилетия появилось несколько теорий, обращающихся к агентности материального мира, которые объединяет общая концептуальная рамка: объектно-ориентированная онтология, акторно-сетевая теория (Писарев, Астахов, Гавриленко, 2017), спекулятивный реализм (Писарев, Морозов, 2019), новый материализм и др. Их смысловое единство, для простоты, мы бы сформулировали так: «материя имеет значение (*matter matters*)». И это значение не обязательно зависит от человека. Речь идёт о критике наиболее распространённых в истории мысли и вообще в истории подходов к объектному миру. Последние, как правило, исходят из того, что именно человеческое восприятие и человеческая жизнь придают вещам смысл. Вещи становятся *окружающими* человека, теряют в его представлениях присущую им независимость.

Наивно полагать, что философы – за некоторыми важными исключениями – не знали о том, что вещи могут существовать без человека. Впрочем, какое людям дело до таких вещей? То, что лежит за пределами человеческих смыслов, лежит за пределами человеческого вообще. Та философская традиция, к которой мы обращаемся в данной статье, предлагает переосмыслить – а, возможно, и впервые по-настоящему сделать предметом мышления – то, что лежит за пределами человеческого. Для этого может быть по меньшей мере несколько важных причин. Самой очевидной из них будет попытка преодолеть инструментальное отношение к *окружающей* среде. Исходя из анализа самого определения, становится ясным, что природа по умолчанию подчинена человеку, вокруг деятельности которого она обращается. Однако и сам человек является частью природы, о чём необходимо помнить. Американский политический теоретик и философ Джейн Беннетт пишет о том, что происходит, когда мы забываем об этом: «...образ мёртвой и полностью инструментализированной материи питает нашу гордыню и наши потребительские фантазии, и грёзы о завоеваниях, которые имеют разрушительные последствия для Земли» (Беннетт, 2018, стр. 9–10).

Приведённое выше замечание иллюстрирует, что природа обращения к тому, что лежит за пределами человеческого, достаточно проста. Мы могли бы обобщить этот подход, соотнеся его с экоповоротом в философии второй половины XX века, который



упраздняет оппозиции определения природы как противостояния искусственного / естественного, дикого / окультуренного (Dussault, 2016, р. 5–7). Указание на то, что человеческая рациональность и инструментальное отношение к окружающему миру ставят под угрозу само существование людей, давно стало распространённым ходом мысли в теории. Но к началу третьего десятилетия XXI века эта стратегия не дала ощутимых результатов. Идея решить проблемы, порождённые антропоцентризмом и рационализмом, при помощи лишь большей степени реализации заложенных в них принципов выглядит заманчивой, но заставляет усомниться в своей эффективности. Указание на это является ещё одним смыслом нового материализма. Последнее делает его попыткой представить мир по-другому, что делает её особенно ценной в интеллектуальном плане.

Но разговор о материи без самой материи обречён оставаться слишком беспредметным. Нами отмечено, что обращение к объектам инициировано культурой и социальными проблемами, но это не значит, что оно к ним сводится. К примеру, рассмотрение проблемы природы политики канадским философом Брайаном Массуми приводит его к выводам о том, что философский анализ игры животных способен облачить «...человечество в *интегральный анимоцентризм*, в котором последнее утрачивает своё априорное господство, не размывая или стирая при этом ни своего различия, ни различий своих животных товарищей» (Массуми, 2019, стр. 67). Мы отталкиваемся от того, что культура в своём изначальном смысле исходит из идеи соединения природного и человеческого (Иглтон, 2019). В самой культуре это также может быть подвергнуто критике и рефлексии, попыткой чего, в сущности, являются философские теории нового материализма. Некоторые художественные произведения также обращаются к тому, что лежит вне пределов антропоцентризма. В их ряду представляется важным, интересным рассмотреть несколько примеров из японской анимации, которые показывают, что за пределами человеческого можно найти жуков, дождь и увидеть перспективу конца всего живого.

## **НАСЕКОМЫЕ ХАЯО МИЯДЗАКИ**

Хаяо Миядзаки один из тех японских аниматоров, кому удалось стать значимой фигурой в западной популярной культуре. Во многом именно известность работ режиссёра за пределами Японии позволила американской исследовательнице аниме Сюзан Нейпир назвать его *автором*: «...Миядзаки – *auteur*, художник с сильным личным видением. В каждой его работе можно найти последова-



тельный и неповторимый почерк, который отличает всю его кинематографическую деятельность» (Нейпир, 2019, стр. 5). На самом деле Миядзаки стал знаменит на Западе сравнительно поздно: лишь к началу 2000-х годов, после оглушительного успеха его полнометражных анимационных фильмов «Принцесса Мононоке» (1997) и «Унесённые призраками» (2001). Последний завоевал ряд престижных западных наград, включая премию «Оскар» за лучший анимационный полнометражный фильм. Для карьеры режиссёра, которая началась в начале 1960-х, это был сравнительно поздний этап творчества. Но Нейпир однозначно права, определяя его как оригинального *автора*. В последних работах режиссёра особенно очевидны своеобразный подход и сильная культур-критическая позиция.

С точки зрения философской картографии Хаяо Миядзаки можно было бы с некоторыми оговорками – главной из которых было бы замечание, что он сам вряд ли согласился бы с таким определением – назвать представителем экофилософии, критиком индустриальной модернизации и общества гиперпотребления. Внимание к этим проблемам сделало его фильмы доступными широкой аудитории в США. В аниме «Принцесса Мононоке» повествование вращается вокруг конфликта зарождающейся средневековой промышленности и всё ещё нетронутого леса, природой. Аниме «Унесённые призраками» рассказывает историю о самообладании и отчуждении, приправляя её намёками на расстройства пищевого поведения и духовную несостоятельность среднего потребителя. «Мой сосед Тоторо» (1988), более ранний фильм, на популярность которого на Западе повлияли успехи упомянутых выше картин, давал зрителю возможность прочувствовать ностальгию по утраченным пасторальным пейзажам Японии 1950-х гг. и семейному теплу, взглянуть на мир глазами ребёнка. Впрочем, не следует воспринимать социально-значимые высказывания фильмов режиссёра слишком прямолинейно. Сам Миядзаки неоднократно подчёркивал, что фильм должен рождаться из органического единства эстетического мышления, а не задумываться как агитационный материал той или иной культурной силы, политической позиции (Gossin, 2015, p. 210). Однако эстетика режиссёра всегда имела отпечаток экологической озабоченности.

Перечисленные работы Хаяо Миядзаки раскрывают релевантную нашему исследованию проблематику, из которой во многом вытекает идея мыслить материю по-другому. На развитие сюжета в этих картинах влияют образы гор мусора, червей, заражённой кро-



ви, рек и де-антропоморфизированных духов. Режиссёр стремится продемонстрировать, что «материя» имеет свою агентность, которая не зависит от воли человека. Недооценка материи приводит к катастрофическим последствиям. Интересно, каким способом Миядзаки обозначает дистанцию между природой и человеком. Рассмотрим это на примере лесного духа из аниме «Принцесса Мононоке».

Изображение нечеловеческого всегда сопряжено с рядом трудностей. К примеру, в анимации нет ничего более традиционного, чем представить объекты или животных антропоморфными, ведущими себя похожим с человеком образом. В фильмах студии «Дисней» и вообще большинстве мультипликационной продукции визуальный ряд выстраивается именно так. Задачей «очеловечивания» или визуального окультуривания природы становится сокращение дистанции между человеческим и не-человеческим, что прямо противоположно художественным интенциям по созданию новых опытов понимания и представления материального мира. Природное в природных существах упраздняется. Огромные глаза животных, улыбки на их лицах приводят к тому, что не-человеческое становится в восприятии зрителя, чаще всего ребёнка, на которого и ориентирована эта продукция, родным, не отталкивающим.

Одна из возможностей визуально транслировать опыты нечеловеческого состоит в том, чтобы вызвать у зрителя ощущение чужого или отторжения, непонимания, омерзения. Это делает исследования ужаса релевантным сюжетом для поисков нечеловеческого в культуре. «Ужас накатывает, когда сталкиваешься с неопределимым и неопределяемым» (Хамис, 2019, стр. 139). Изображение лесного духа в «Принцессе Мононоке» именно таково – оно неопределимо и неопределяемо. Дух имеет две формы. Первая из них – это олень с (не)человеческим лицом. Очень важно, что режиссёр выбирает кажущийся привычным образ лесного зверя, но дополняет его неподвижным выражением антропоморфного лица, которое выводит зрителя из состояния равновесия. Улыбка на лице лесного духа, похожая на человеческую, но одновременно максимально нечеловеческая в качестве выразительного средства показывает, что в рамках культуры одним из способов вызвать отчуждение от привычного является незначительное изменение этого привычного. Вторая форма лесного духа – огромное существо с отростками на спине. При его обезглавливании отрицательными персонажами в ходе действия тело теряет очертания и разливается в пространстве, убивая биологическую жизнь. Между лицом с улыбкой и концом всего жи-



вого в форме несущей смерть субстанции не такая уж большая разница. При помощи образов, граничащих с ужасным, Миядзаки демонстрирует закрытость нечеловеческого для антропоцентричных интерпретаций. Важным вопросом этого аниме становится оправданность человеческих действий: «если учесть, что человечество сотворило с планетой, имеем ли мы право продолжать войну с нечеловеческим, потусторонним?» (Нейпир, 2019, стр. 276).

Философ Жан Бодрийяр так характеризует перспективы инструментального отношения к животным как к средству: «Экспериментирование, следовательно, не средство достижения цели – это *современный* вызов и *современные* пытки. Оно не ищет ясности, оно вырывает признание науки, как когда-то вырывали признание веры. Признание того, что очевидные отклонения в виде болезни, безумия, зверства являются лишь временными расстройствами в прозрачности казуальности. Это доказательство, как когда-то доказательство божественного разума, должно постоянно и повсеместно возобновляться – в этом смысле мы все животные, причём животные лабораторные, которых постоянно подвергают тестированию, чтобы вырвать из нас рефлексорные реакции в знак признания рациональности в последней инстанции. Повсюду зверство должно уступить место рефлексорному анимализму, изгоняющему порядок необъяснимого, дикого, воплощением которого для нас, через своё молчание, как раз и остались животные» (Бодрийяр, 2015, стр. 173). Приведённая выше обстоятельная цитата важна для понимания различения антропоморфных животных, которые также есть в фильмах Миядзаки, и не-человеческих существ. Пожалуй, критерием для нас здесь будет выступать молчание последних. Лесной дух не произносит ни слова, его лицо лишено подвижной мимики, а смысл существования и действий не могут найти интерпретации, включающей мотив. Природа просто существует.

Ни один из поздних фильмов режиссёра, несмотря на впечатляющие примеры нечеловеческого, не может сравниться с изображениями того, что лежит за пределами антропоцентризма, в раннем аниме режиссёра – «Навсикая из Долины ветров» (1984 г.). Возможно, работа является наиболее оригинальным произведением, посвящённым теме взаимоотношений человека и природы, мира объектов. В пользу того, что это аниме было особенно важно для самого Миядзаки, свидетельствует то обстоятельство, что в основе лежит им же нарисованная одноимённая манга, которую он продолжал и после выхода фильма в прокат. Мангу отличает более мрачный тон, усложнённая структура, но и полнометражный



фильм не обходит стороной тему экологии: «Благодаря экранизации “Навсикаи” к 1984 году имя Миядзаки и название студии “Гибли” стали в Японии нарицательными. Фильм затронул два аспекта: расширение прав и возможностей женщин и экологическая катастрофа» (Нейпир, 2019, стр. 249).

История рассказывает о жизни принцессы Навсикаи из поселения в Долине ветров на просторах Земли, которая тысячу лет назад пережила экологическую катастрофу. Почва, вода и воздух были отравлены человеческой деятельностью настолько, что стали абсолютно непригодными для проживания. На обширных просторах этого нового мира вырос лес с исполинскими деревьями, микроклимат в котором губителен для человека. Лес распространяется спорами, от которых человечество защищается всеми возможными способами, преимущественно выкорчёвывая деревья и сжигая побеги. Долина ветров, в которой постоянно дует сильный ветер, защищена от распространения спор воздушными потоками, что позволяет ей существовать в относительной гармонии с природой без обращения к развитым техническим средствам. Вполне объяснимо, почему люди этого постапокалиптического будущего настолько ненавидят губительный лес и населяющих его гигантских жуков, омов. После апокалипсиса природа возвращается страшной, ужасной, чужой. То есть история поворачивается вспять, и человеку вновь нужно (?) побороть мир вещей.

Главная героиня, молодая девушка Навсикая, напротив, кажется, восхищена лесом и исполинскими жуками. В первых частях аниме мы видим, что она изучает лес в одиночку, используя специальный респиратор. Очевидно, что у вылазок есть и практический смысл. В одной из сцен она обнаруживает сброшенный панцирь ома, гигантского насекомого, фрагмент глазной части которого можно использовать. Девушка вырезает его и танцует с ним, восхищаясь его совершенством, лёгкостью, прочностью. Позже мы узнаем, что Навсикая посещает лес не только для того, чтобы добыть что-то для своего поселения, но и чтобы собрать растения, которые она будет выращивать в подвале замка, проводя своеобразные биологические эксперименты. Выяснится, что не сам лес и его ядовитая атмосфера представляют опасность, но лес становится опасным из-за загрязнения почвы и воды человеком. В ещё одном эпизоде Навсикая окажется под поверхностью леса, где обнаружит чистейшую пескообразную почву, которая после фильтрации лесом пригодна для выращивания. Миядзаки отчётливо даёт понять, что люди своим инструментальным отношением к природе уничтожили



свою среду обитания. Человек всегда был частью не-человеческого, поскольку у него есть тело, которое нуждается в определённой среде.

Образы гигантских жуков, омов, пожалуй, одни из самых интересных в мирах Хаяо Миядзаки. Само слово происходит от японского произношения английского слова worm (англ. – червяк), но одновременно созвучно сакральному звуку медитации, ведийской мантре. Насекомые, которые не обладают речью, выглядят угрожающе. Тем более что жуки исполинские, их очень много, и они способны уничтожить всё человечество. Другие поселения, их политические власти, стремятся достигнуть того уровня развития, которое позволило бы им уничтожить опасный с их точки зрения лес и популяцию омов, расчистить мир для человечества. Не имея и не желая получить знание о роли леса, они предпринимают авантюру по провокации омов. Люди ловят детёныша ома, протыкают ему тело, чтобы оно кровоточило, и подвешивают к летательному аппарату. Его разъярённые сородичи преследуют аппарат. Глаза омов становятся красными, что отражает их гнев, подчёркивает их нечеловеческую природу.

Визуальный ряд аниме сознательно вызывающий. Иудео-христианская метафора распятия жука, наложенная на конвенционально-отвратительное создание, ставит перед зрителем вопрос о том, насколько могут распространяться границы человеческого. Позже будет «распята» и Навсикая, что нельзя назвать необдуманным ходом со стороны режиссёра. Показывается, что и человек, и насекомое могут быть объединены, равны в акте своей смерти. Для Навсикай – в фильме это объясняется её особым прошлым и предрасположенностями – эмпатия к омам возможна, но она, очевидно, знает о природе больше других. В финальной сцене девушка приносит себя в жертву, спасая своё поселение от разъярённых насекомых. В финальном эпизоде жуки возносят Навсикаю на своих щупальцах, кажется, воскрешая её. В этом аспекте уместно вспомнить последние сцены из трилогии «Матрица» братьев Вачовски, когда умирающий Нео подключает жуко-подобными машинами к матрице. Учитывая влияние японской анимации на режиссёров фильма, можно предположить, что они были знакомы с указанной сценой из аниме «Навсикая из Долины ветров». Финал манги несколько отличается, он гораздо более мрачный (см.: Нейпир, 2019), но и здесь принципиально противоположное человеческому помещается в центр внимания зрителя.



Сюжет «Навсикаи из Долины ветров» можно интерпретировать как интересную репрезентацию экологической проблематики за пределами человеческого. Во-первых, Миядзаки даёт понять, что планета существует самостоятельно, не заботясь о благополучии человека, и даже не обращая внимание на его мнение о ней. Нарушение природного равновесия в результате хозяйственной деятельности, которое может восприниматься в качестве зла людьми (Дюпюи, 2019), на самом деле не может быть истолковано антропоцентристски. В качестве защитников планеты Миядзаки демонстрирует устрашающих насекомых, которые становятся ужасными и опасными только если сравнить их с человеком и его миром. В сцене под лесом мы видим омов, которые гармонично плавают в воде, не заботясь ни о чём и не представляя опасности для человека. Природа может существовать и существует без людей. В их интересах это понять, чтобы не разрушить свой собственный мир. Апокалиптические перспективы могут подтолкнуть человека к пониманию того, что у него самого есть пределы.

Связь природы и апокалипсиса занимает важное место в творчестве Хаяо Миядзаки. Значимым аспектом является опыт режиссёра по деконструкции традиционных паттернов в детской анимации, когда природа и животные принципиально дружелюбны. Задача художественного видения, стремящегося переосмыслить антропоцентризм, состоит в том, чтобы сделать природу, леса нечеловекообразными, вселяющими ужас, не имеющий мифологического измерения (последнее, собственно, выступает способом обуздания непознанного и чужого). Мифологическое мышление несёт в себе угрозу повторения истории рационализации и инструментализации отношений человек – природа.

### **ДОЖДЬ МАКОТО СИНКАЯ**

В творчестве Хаяо Миядзаки много попыток представить иное отношение человека и природы. Режиссёра сильно волновала эта проблематика. В конечном итоге авторское видение, как мы увидели, вышло значительно за пределы традиционного экологизма в популярной культуре. Стоит обратить внимание не только на интересные визуальные находки, которые способны передать чужеродность природного, но и на общую сюжетную рамку, объединяющую произведения автора, посвящённые теме апокалипсиса или конца света. Творческое завершение она нашла у режиссёра в работе «Рыбка Поньо на утёсе» (2008 г.), где, возможно, наступает затопление мира. Важно, что одним из магистральных способов дать по-



чувствовать границы человеческого является художественное указание на возможность гибели *всего* людского рода. Последним соображением можно отчасти объяснить обращение к художественным произведениям, которые способны предоставить потребителю подобный опыт переживания. Отдавая себе отчёт в том, что катастрофизм в культуре может нести и терапевтическую функцию (Izod, Dovalis, 2015, p. 63), рискнём предположить, что при определённой чуткости он способен подтолкнуть человека к переосмыслению своего места в мире в отношении с миром вещей.

Тема апокалипсиса важна для японской культуры в целом и для аниме и манги в частности. Однако не каждое из произведений, посвящённых сюжету конца всего сущего, можно рассматривать в качестве иллюстрации к художественному видению не-человеческого. Религиозная катастрофа, к примеру, вызванная недостойным поведением людей – которое вызывает моральное осуждение со стороны высших сил, – не вписывается в концептуальную рамку новой проблематики. Катастрофа должна происходить вне участия и воли человека. Можно было бы возразить, что, как правило, экологический катастрофизм объясняют влиянием человека на среду (Дирцу, 2019). Но нужно взглянуть на это под другим углом. Природе безразлично воздействие человека в моральном отношении; как бы того ни хотелось многим, она не мыслит и не способна прощать. Естественное равновесие, понятое как сложное устройство машины в метафоре не-человеческого, в результате вмешательства в него активного субъекта даёт сбой. Это та катастрофа, которую мы вполне можем помыслить без подмены понятий. В предельном случае апокалипсис лучше всего могли бы описать астрономы. К примеру, американский астрофизик Филип Плейт с естественно-научных позиций описывает сценарии гибели Земли в результате естественных, неизбежных причин. С точки зрения науки, не стоит вопрос о том, сохранится ли планета, но – когда и как она будет уничтожена: «Вселенная пытается убить тебя. Ничего личного. Меня она тоже пытается убить. Она пытается убить *всех*. И ей даже не нужно сильно стараться» (Плейт, 2020, стр. 7).

Осмысление данного утверждения происходит как в философии, так и в массовой культуре. Самым последовательным подходом можно назвать концепцию «солярной катастрофы» Жана-Франсуа Лиотара (см.: Подорога, 2018), основанную на идее неизбежности астрофизической угрозы. Однако мы всё равно понимаем её слишком человечески, приписывая миру мотивы, которыми он не наделён. Традиционным и привычным развитием такого сюже-



та становится моральная драма, которая разыгрывается перед лицом неизбежного. В фильме датского режиссёра Ларса фон Триера «Меланхолия» (2011 г.) сюжет вместо катастрофы концентрируется на том, что разные люди оказываются не одинаково к ней готовы; мы неизбежно даём моральную оценку действиям героев или героинь. Для мышления о не-человеческом это нелепо; понимая абсурдность моральной подоплёки вопроса, мыслитель оказывается в пустоте и тупике интерпретации. Этот тупик важен.

Наглядный пример возможности абстрагирования от морального осуждения можно найти в работе Макото Синкай «Дитя погоды» (2019 г.). Макото Синкай – весьма известный за пределами Японии автор. Его работы обращают на себя внимание особой эстетикой рисовки и мелодраматическими сюжетами. Так как основные успехи режиссёра датируются последним десятилетием, на данный момент недостаточно исследовательской литературы, посвящённой его творчеству.

Помимо репрезентации традиционных для японской анимации тем, Макото Синкай обращается к философской трактовке темы апокалипсиса, представляет интересную интерпретацию социальных взаимодействий, опосредованных пространством и временем. В короткометражном аниме «Голос далёкой звезды» (2002 г.) демонстрируется агентность сообщений и вещей, которые дают возможность субъекту вновь почувствовать себя частью пространственности мира, смириться с его самостоятельностью и независимостью от инструментальной воли желающего (Kuge, 2007, p. 252).

«Дитя погоды», последний полнометражный фильм режиссёра, казалось бы, интерпретирует один из тех мифов, которые превращаются в детские сказки. Главная героиня Хина Аmano обладает даром влиять на погоду, предотвращая дождь. Выясняется, что Токио накрывает не просто дождём, но ливнем, который не прекращается и угрожает затопить весь город. Героиня узнаёт, что только её жертва может спасти от затопления.

Требование жертвы записано в древних сказаниях. Важно то, что мы не понимаем, *зачем* она нужна и *кому* столь необходима. Несмотря на то, что потусторонние силы анимированы, они остаются немыми и не выдвигают никаких рациональных требований, не легитимируют своё поведение, не делают жертву даром: «Суметь укротить в себе и ослабить это стремление к исключительности – значит дать себе шанс научиться распознавать жизнь, несводимую к деятельности людей и богов. Эта материальная витальность и есть я, она предшествует мне, превосходит меня, она останется и тогда,



когда меня уже не будет» (Беннетт, 2018, стр. 153). Божества в аниме «Дитя погоды» скорее становятся силами природы, самой материальной витальностью. Пожилая женщина, чья реплика представлена в фильме, говорит, что не страшно, если Токио затопит, потому что и раньше на этом месте был залив. Макото Синкай, в сущности, демонстрирует мудрую покорность перед тем, что волевое начало в культуре хочет предотвратить. Силы неравны.

В контексте образов нечеловеческого обратимся к ещё одной мысли Джейн Беннетт. Профессор указывает, что эмоции людей зависят от прагматических обстоятельств. Она приводит в пример эксперимент в одной из тюрем, когда группе заключённых вводили в рацион мононенасыщенные жирные кислоты. Их поведение менялось в лучшую сторону, снижался уровень агрессии, а настроение и способности к обучению улучшались (Беннетт, 2019). Используя её терминологию, отметим, что повальное ухудшение настроения жителей Токио от бесконечного дождя можно интерпретировать как вхождение высшей психической деятельности человека в ас-самбляж с погодой. Понимание объективности этого положения дел и побуждает героиню к самопожертвованию.

Закончившись на этом моменте, история была бы слишком проста. Макото Синкай спасает Хину Аmano. Зритель ожидает, что дождь прекратится и восторжествует хорошая погода. Но этого не происходит: естественный порядок вещей не зависит от того, чего хотят люди, как они оценивают мир с моральной точки зрения. Токио затопит. Уместно вспомнить одно из высказываний Хаяо Миядзаки, который фантазировал по поводу затопления японской столицы: «Я хочу увидеть, как море поднимается над Токио...» (Нейпир, 2019, стр. 347). Макото Синкай реализовал фантазию Миядзаки, причём элиминировал человеческое из апокалиптического измерения.

«Дитя погоды» можно интерпретировать как торжество ценности индивидуальной жизни над многими. Однако самое интересное в фильме – это естественность катастрофы, её бесстрастный, природный характер. Аниматор изображает не-человеческое как нечто прекрасное и спокойное, на фоне чего разворачивается жизнь героев его историй. Отсутствие эмоции, морального надрыва, характерных для классического европейского субъекта, сражающегося со стихией, представляет собой замечательное художественное воплощение анализируемых нами идей.



## ВЫВОДЫ

Для японской популярной культуры характерен интеллектуальный взгляд на то, что лежит за пределами человеческого. В качестве предмета рассмотрения мы выбрали работы двух очень популярных аниматоров: Хаяо Миядзаки и Макото Синкая. Аниме этих режиссёров отличаются оригинальностью авторского высказывания и неординарным подходом к традиционным для японской культуры темам.

Постановка вопроса о новом материализме в традиции западноевропейской философии носит полемический характер, поскольку противостоит традиции новоевропейского рационализма (Брассье, 2019). Япония не знала западноевропейского Просвещения и была модернизирована сравнительно поздно. В работах режиссёров, связанных с национальной традицией, обнаруживается негативный взгляд на инструментальную рациональность, внимание к агентности сил природы. В аниме Хаяо Миядзаки и Макото Синкая обращение к указанным темам происходит довольно часто.

Как в философии нового материализма, в искусстве отправной точкой для осмысления места человека в мире становится природа – через призму эко-поворота, произошедшего во второй половине XX века. Она наделяется агентностью и особой витальностью. Современному человеку, воспитанному в традиции практического использования природы, сложно представить в ней нечто независимое и его превосходящее. Чуть ли не единственным художественным способом изобразить самостоятельность и важность не-человеческого становится сюжет катастрофы и апокалипсиса. Эти темы являются основополагающими для японской анимации. Примечательно сознательное игнорирование социальных аспектов жизни в рассмотренных фильмах. Хозяйственная деятельность не является сюжетообразующей, более того, демонстрируется её бессмысленность. Так, героиня «Дитя погоды» использует свой дар, чтобы заработать на жизнь, но на фоне возможного исчезновения это перестаёт быть важным.

Визуальность не-человеческого в работах Хаяо Миядзаки и Макото Синкая основана на необходимости создать ощущение «чужого» у зрителя. Режиссёры делают это по-разному. Если некоторые образы Миядзаки пугающи и натуралистичны, смешивают животное с человеческим (что сближает фрагменты его работ с жанром «хоррор»), то Макото Синкай рисует завораживающие своей красотой пейзажи, его картины отличаются совершенством и абсолютной эстетической самодостаточностью. Человечество, люди по



отдельности помещаются перед перспективой осмысления своей ненужности и конечности, кошмара лишённости морали: «Время ужаса, время сознания, со всеми его выделенными моментами и растянутыми ужасами, не может сравниться с глубокой древностью несуществования в недостижимом прошлом и в неизведанном будущем» (Вудард, 2019, стр. 220).

Всё это важно в нескольких отношениях. Японская анимация работает с передовыми для западной мысли сюжетами, оригинально их представляя, что делает её актуальным предметом изучения наравне с классикой авторского кинематографа (ср., к примеру: Тригг, 2017). Высказывания авторов о необходимости смирения, коренящегося в не-западной культуре, может оказаться интеллектуальным вызовом для глобализованной цивилизации исключительно человеческой агентности (которой с астрофизической необходимостью придёт конец).

Мы рассмотрели лишь несколько примеров обращения к нечеловеческому – с целью показать релевантность аниме для современной интеллектуальной культуры. Многие аспекты и сюжеты остались незатронутыми. Точки пересечения имеют также новый материализм и постгуманизм (Павлов, 2019, стр. 223–224), что отражено в японской анимации. Разработка этого вопроса требует привлечения другого эмпирического материала.

## Список литературы

---

- Dussault, A. C. (2016). A Non-Dualistic Concept for Rethinking Humankind's Place in the World. *Ethics and the Environment*, (1), 1–37.
- Gossin, P. (2015). Animated Nature: Aesthetics, Ethics, and Empathy in Miyazaki Hayao's Ecophilosophy. *Mechademia: Second Arc*, (10), 209–234.
- Izod, J. & Dovalis, J. (2015). *Cinema as Therapy: Grief and Transformational Film*. London: Routledge.
- Kuge, Sh. (2007). In the World That Is Infinitely Inclusive: Four Theses on “Voices of the Distant Star” and “The Wings of Honneamise”. *Mechademia: Second Arc*, (2), 251–266.
- Беннетт, Дж. (2018). *Пульсирующая материя: Политическая экология вещей*. Пермь: Гиле Пресс.
- Бодрийяр, Ж. (2015). *Симулякры и симуляции*. Москва: Издательский дом «ПОСТУМ».
- Брассье, Р. (2019). Танатоз Просвещения. *Логос*, (4), 81–106.



- Вилейкис, А. (2019). От темной экологии к философии размытого мира. *Логос*, 5, 1–6.
- Вудард, Б. (2019). Безумная спекуляция и абсолютный ингуманизм: Лавкрафт, Лиготти и *weirding* философии. *Логос*, (5), 203–228.
- Дюпюи, Ж.-П. (2019). *Малая метафизика цунами*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- Иглтон, Т. (2019). *Идея культуры*. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики.
- Массуми, Б. (2019). Чему животные учат нас в политике? Пермь: Гиле Пресс.
- Нейпир, С. (2019). *Волшебные миры Хаяо Миядзаки*. Москва: Эксмо.
- Павлов, А. (2019). *Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время*. Москва: Издательский дом «Дело».
- Писарев, А. & Морозов, А. (2019). Exit Speculative Realism. В Харман, Г. *Спекулятивный реализм: введение* (сс. 7–52). Москва: Рипол-классик.
- Писарев, А., Астахов, С. & Гавриленко, С. (2017). Акторно-сетевая теория: незавершённая сборка. *Логос*, (1), 1–40.
- Плейт, Ф. (2020). *Смерть с небес: наука о конце света*. Москва: Альпина нон-фикшн.
- Подорога, Б. В. (2018). Понятие метанарратива в философии Жана-Франсуа Лиотара: кризис Просвещения и альтернатива постмодерна. *Полилог*, (2).
- Хамис, Д. (2019). Исследование ужаса. *Логос*, (5), 135–150.

## References

---

- Baudrillard, J. (2015). *Simulacra et simulation*. Moscow, “POSTUM” Publishing House. (In Russian)
- Bennett, J. (2018). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Perm: Hyle Press. (In Russian)
- Brassier, R. (2019). The Thanatosis of Enlightenment. *Logos*, (4), 81–106. (In Russian)
- Dupuy, J.-P. (2019). *Petite métaphysique des tsunamis*. Saint-Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House.
- Dussault, A. C. (2016). A Non-Dualistic Concept for Rethinking Humankind’s Place in the World. *Ethics and the Environment*, (1), 1–37.
- Eagleton, T. (2019). *The Idea of Culture*. Moscow, HSE Publishing House. (In Russian)
- Gossin, P. (2015). Animated Nature: Aesthetics, Ethics, and Empathy in Miyazaki Hayao’s Ecophilosophy. *Mechademia: Second Arc*, (10), 209–234.
- Izod, J. & Dovalis, J. (2015). *Cinema as Therapy: Grief and Transformational Film*. London: Routledge.



- Khamis, D. (2019). Delving into Horror. *Logos*, (5), 135–150. (In Russian)
- Kuge, Sh. (2007). In the World That Is Infinitely Inclusive: Four Theses on “Voices of the Distant Star” and “The Wings of Honneamise”. *Mechademia: Second Arc*, 2, 251–266.
- Massumi, B. (2019). *What Animals Teach Us about Politics*. Perm: Hyle Press. (In Russian)
- Napier, S. (2019). *Miyazakiworld: A Life in Art*. Moscow, Eksmo. (In Russian)
- Pavlov, A. V. (2019). *Post-postmodernism: How Do Social and Cultural Theory Explain Our Time*. Moscow, “Delo” Publishing House. (In Russian)
- Pisarev, A. & Morozov, A. (2019). Exit Speculative Realism. In Harman, G. *Speculative Realism. An Introduction* (pp. 7–52). Moscow, RIPOL classic. (In Russian)
- Pisarev, A., Astakhov, S. & Gavrilenko, S. (2017). Actor-Network Theory: An Unfinished Assemblage. *Logos*, (1), 1–40. (In Russian)
- Plait, Ph. (2020). *Death from the Skies! The Science Behind the End of the World*. Moscow, Alpina non-fiction.
- Podoroga, B. V. (2018). The Concept of Metanarrative in Jean-François Lyotard’s Philosophy: Crisis of Enlightenment and Postmodern Alternative. *Polylogos*, (3). (In Russian)
- Vileykis, A. (2019). From Dark Ecology to the Philosophy of a Blurred World. *Logos*, 5, 1–6. (In Russian)
- Woodard, B. (2019). Mad Speculation and Absolute Inhumanism: Lovecraft, Ligotti, and the Weirding Philosophy. *Logos*, (5), 203–228.