Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

**«**ХРОНИКА РАЗРУШЕННЫХ ГОРОДОВ. ТЕМА АТОМНОЙ БОМБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯПОНСКИХ РЕЖИССЁРОВ 1950-Х ГОДОВ»

в номинации «Лучшая работа по истории зарубежного кино»

Гвоздева Александра

*Факультет сценарно-киноведческий*

*Специальность киноведение*

*Курс 3*

*Мастерская В. В. Марусенкова*

*Форма обучения очная*

Москва,

2022

**Кино в оккупации. Общее положение Японии в первые послевоенные годы**

После поражения Японской империи во Второй Мировой войне Страна Восходящего Солнца оказалась под жёстким диктатом американской системы оккупации. И с одной стороны, для экономической и социальной сферы деятельность комиссии США имела положительное значение (ликвидация дзайбацу, стабилизация иены и т.д.). С другой стороны, навязываемая вестернизация раз за разом оставляла неприятный осадок в сердцах японцев; несмотря на возвращение суверенитета в 1952 году, американские военные базы оставались в стране, а правительство Японии продолжало тесное сотрудничество с США. В этом отношении справедливым кажется возмущение народа: «…Рост антиамериканских настроений в стране и частые уголовные преступления, совершаемые американскими военнослужащими, вынудили японское правительство поднять вопрос об ее пересмотре»[[1]](#footnote-1).

Однако, тяжёлым грузом для японцев и всего мира оставалась бесчеловечная бомбардировка двух городов – Хиросимы и Нагасаки. Несмотря на все меры американского правительства по восстановлению экономики проигравшей стороны, никто не мог простить этот чудовищный акт. Для всей Японии это был большой удар. Но долгое время в киноискусстве эта тема никак не отражалась. Причин было несколько. Первое – штаб оккупационных войск и его специальное Управление гражданской информации и просвещения, которое накладывало запрет на всякую демонстрацию зверств американцев в период войны. Второй пункт, о котором кратко пишет Инна Генс: «Шок от мгновенной гибели тысяч мирных жителей был настолько сильным и непреходящим, что подчинить себя хладнокровию анализа, заговорить об этом языком искусства было не под силу…»[[2]](#footnote-2). Масштаб катастрофы был так велик, что психологически сковывал художников. Единственный киноматериал заснятый вскоре после трагедии – хроника, но она выступала скорее как необходимый документ. Проще говоря, японские кинематографисты не владели теми художественными выразительными средствами, которые позволили бы отразить ужас событий августа 1945 года.

Однако формирование независимой кинематографии я считаю третьим фактором, который позволил режиссёрам свободно говорить об этой теме. «Большая шестёрка студий выпускала преимущественно жанровую продукцию. То же 東宝 (Toho) занималось выпуском музыкальных лент и комедий положений[[3]](#footnote-3). Появление плеяды независимых студий и авторов позволило высказываться о серьёзных социальных проблемах. Обращение к реальности стало основным методом молодых режиссёров, что напоминает другую национальную кинематографию – Италию, так же являющуюся проигравшей стороной. В послевоенном кинематографе Японии много схожего с итальянским неореализмом. Заострение внимание независимой кинопродукции на социальной проблематике дал толчок к осмыслению опыта военных лет. К началу 50-х годов стало возможным понять, что такое атомная бомба для японского народа.

**Дети атомной бомбы**

Первый фильм на тему ядерной бомбардировки, который все-таки увидел свет, стала картина Канэто Синдо «Дети Хиросимы»1952 года. Оригинальное название - 原爆の子 – означает «дети атомной бомбы». Фильм был снят по книге Араты Осады, выпущенной годом ранее. Она состоит из нескольких десятков воспоминаний детей, выживших после событий 6-го августа 1945 года. Автор намеренно не вносил никаких правок в воспоминания, чтобы сохранить «сбивчивость детского стиля, и некоторые несоответствия, что позволило сохранить предельную эмоциональность воспоминаний и донести до читателя чувства и переживания детей неизменном виде»[[4]](#footnote-4). Экранное воплощение историй этой книги было инициативой Японского Союза Учителей как выражение общественного запроса на осмысления того, что люди пережили полдесятилетия назад. Кандидатура Синдо им нравилась: его семья родом из Хиросимы, и он уже успел зарекомендовать себя, как режиссёра, своей дебютной работой.

«Дети Хиросимы» наиболее точно отразил восприятие японцев пережитой трагедии. На страну в послевоенный период мы смотрим глазами молодой учительницы Такако, сыгранной Нобуко Отово – главной музой Синдо. В раннем творчестве режиссёра актриса играет светлых и чутких девушек, чьими ценностями являются бесконечная любовь и забота о близких. И в целом первые работы режиссёра можно назвать сентиментальным неореализмом. Как правило, мы сталкиваемся в этих произведениях с актуальной социальной тематикой послевоенного положения Японии: бедность, разруха, безработица – всё как у итальянских мастеров. Но мелодраматический лиризм, плавность и лёгкость повествования эстетически сильно контрастирует не только с резкими по своему высказыванию фильмами Р. Росселини, но и с Виторио де Сикой, которого тоже порой обвиняли в излишней игре на чувствах. В «Детях Хиросимы» первые 7 минут хронометража даны в удивительно оптимистичном ключе – учительница проводит последнее в учебном году занятие, дети занимаются спортом, все ведут тихую и размеренную жизнь. Место действия в это время – остров внутреннего моря. Образ острова – нередкий гость в фильмах Синдо. Для него это пространство, отдалённое от городов и суеты цивилизации. Можно вспомнить одну из его главных работ – «Голый остров», где драматургия строится на разнице мироощущений и образов жизни горожан и семьи, живущей на крохотном островке. В эти семь минут с героев почти не сходят улыбки, мы даже забываем при просмотре, что не так давно страна завершила одну из самых кровопролитных войн. И лишь немногое, как, например, титры нам показывают многочисленные разрушенные бомбой каменные постройки.

Но уже в этом, казалось бы, беззаботном эпизоде мы чувствуем тревожные знаки, и связаны они с темой памяти: «Я уже всё забыла»; «Лучше забыть то, что ты помнила» - эти реплики мы слышим до прибытия Такако в Хиросиму. Добраться туда можно только на судне. Героиня словно плывёт через Лету – реку забвения, преодолев которую, её настигнет память народа. Камера в этот момент направлены на воду, но затем она поднимается, и мы видим город. Хиросима, будто древний дух, восстаёт из вод.

И дальше идёт закадровый голос, рассказывающий о судьбе этого города. «Дети Хиросимы» документальны по стилю: длинные пейзажные планы, занятые своими делами горожане, некая дистанцированность от запечатляемого материала вместе с ощущением непостановочности действия дают печать фиксации реальности. Это особый художественный метод, при котором чувства и действительность переплетаются. Такой метод продиктован исторической необходимостью: Япония, у которой конфисковали всю хронику о бомбардировке Хиросимы, должна была духовно осмыслить новую веху в национальном самосознании, что почти невозможно без кинофактов. Поэтому, как альтернативу, мы имеем то, что можно назвать правдой фильма - правдой, пройденной через призму сознание японского народа и режиссёра в частности.

И что мы видим в кадрах? Хиросима постепенно отстраивается, мужчины и женщины работают, детям резвятся. От этих сцен веет жгучей витальностью. И вновь звучат слова: «Её [города] прекрасные реки текут до сих пор. Так же, как они текли в тот памятный день». Фильм говорит: да, трагедия случилась, но жизнь на этом не останавливается. В интервью с Бенисио дель Торо режиссёр говорил: «Если ты в отчаянии, то не стоит думать, что это продлится вечность, потому что по другую сторону всегда есть надежда. Жизнь – это череда взлётов и падений». Труд – то, что помогает спастись человеку. Это роднит Синдо с творчеством одного драматурга, у которого он «учился», - с А. Чеховым.

Но режиссёр не создаёт просто пасторальную картину восстановливающегося города. Следом за стройкой новых зданий, мы видим кадр разрушенного района. Возложив цветы погибшим родным и помолившись на них, она смотрит на пустырь, который когда-то был её домом. В её глазах ангельская скорбь.

И мы переносимся на несколько лет назад. В событиях ретроспекции главная героиня не присутствует, но создаётся впечатление, что находясь на таком месте, она вспоминает то, что не видела; в неё проникает память народа. И опять же: добродушное семейство, которое озабочено мелочами жизни. И девочка по привычке срывает лист календаря. На нём 6 августа. С общего плана нас резко перебрасывают на детальный. Такой резкой скачок оставляет нас без сомнений: это точно 45-й год.

К этому же резкий, диссонирующий звук громкоговорителя, на который никто не обращает внимания. Известно, что объявления о разного рода бомбардировок были так часты в Хиросиме, что на них никто не обращал внимания. К тому же из-за того, что в сторону города летел лишь один самолёт, тревогу решили отменить. Ряд кадров: женщина стирает, мужчина смеётся и обмахивается веером, дети играют в мяч – и в это время звучит стук часов, громкость которого всё больше и больше. Ракурсы и планы сменяются один за другим. Затем звук замолкает и мы видим вспышку света. Вспышка света – то, что фигурирует во всех фильмах о ядерной бомбардировке, и то, что затем в первую очередь упоминается в интервью с очевидцами событий. И тут возникает яркий образ: быстро умирающий подсолнух, который выглядит как потухающее солнце, а следовательно – увядающая жизнь.

Затем идут кадры с девушками, чьи тела страшно изувечены. Драматически надрывным с мёртвой матерью и кричащим на ней малыше. Это напоминает сюжет «Последнего дня Помпеи». Тема катастрофы выражается в нарушенной родственной связи. Этот же кадр – пик отчаяние. Японцы в этот момент, как ребёнок, оставшийся без защиты матери. Они не могут никуда пойти и им никто не сможет помочь.



Несмотря на весь показной мелодраматизм, за который обвиняли работу Синдо, фильм скрывает в себе немало шокирующих сочетаний сцен. Так, например, подруга Такако говорит, что из детского сада выжило только трое ребят. И после этого диалога нам показывают флэшбек, где мы видим, что в том детском саду было несколько десятков детей, а это значит, что они погибли. И как эмоциональный фон Синдо после вновь показывает разрушенные окрестности.

Последствия атомной бомбы отражены и во многих других образах. Сама драматургия фильма, как мозаика историй: Такако собирает в единую картину разные истории людей, переживших события 6-го августа. Девочка умирает от лейкемии, один мальчик теряет кормильца, другой – видит, что его единственный родственник совершает самоубийство, ради его блага. Всё, так или иначе, имеют какой-то духовный или физический изъян, причиной которого – «Малыш», сброшенный в 1945-м году.

В финале, Такако вместе с сиротой Таро направляются на судно, чтобы поехать на остров. Шум летящего самолёта заставляет герои и её подругу поднять головы вверх. Этот звуковой образ будет во многих японских фильмах 1950-х годов выступать символом вечного страха японцев. Гул самолёта как напоминание о пережитой травме и ужас перед будущим. Теперь мы понимаем, что Такако не вернётся прежней, слишком много она увидела за несколько дней.

При этом в фильме никак не указывается виновник всех событий – США. Исследователи часто отмечают, что жителей Хиросимы вина американцев вторична по отношению к самой трагедии. «В то время как китайцы и корейцы помнят себя жертвами Японии, японцы вспоминают себя жертвами атомной бомбы, а не США»[[5]](#footnote-5) - пишет Джон Дауэр.

К. Синдо первым занимается осмыслением травматичного опыта Хиросимы. Он делает акцент на многократных жертвах, не привязывая их к определенной политической ситуации. Ввиду это ему удаётся добиться некоторого обобщения, будто это не природная, а не сотворенная руками человека катастрофа. «Я же, как простой педагог, собрал записи мальчиков и девочек, не находившихся под влиянием никакой конкретной идеологии, религиозного мировоззрения или политических идей»[[6]](#footnote-6), - исходя из этих слов Араты Осады, режиссёр достаточно точно отразил дух книги.

Дети Хиросимы – это все те, кто на себе почувствовал ужас этой страницы истории. Финальная сцена, где герои смотрят с тревогой и опаской наверх – эмоциональная квинтэссенция фильма. Даже если тела не повреждены, то вероятно повреждены души. Атомная бомба заставила японцев несколько десятилетий жить в страхе, что их город может в несколько мгновений быть стертым с лица земли.

**Антиамериканская Хиросима**

Союз учителей Японии, несмотря на фестивальный успех Синдо, быдла неудовлетворена фильмом. По их мнению, он «превратил [историю] в слезоточивую и разрушил ее политическую ориентацию»[[7]](#footnote-7). Педагоги, которые остро ощущали вину за долгие годы милитаристской пропаганды среди молодых людей, не могла ограничиться историей о стороннем наблюдением за последствиями бомбёжки. Было принято решение собрать деньги на ещё одну картину. В этот раз режиссёром выступил Хидэо Сэгикава.

«Хиросима» сохраняет элементы документального стиля, но меняет тональность и смысловой акцент, показывая другую сторону исторической памяти – не столько сожаление, сколько обиду. Фильм начинается уже сразу с закадрового голоса, который с дикторской манерой перечисляет точные исторические сведения о хронологии событий 6-го августа. Место действия нас постепенно переносит в школьную аудиторию, где мы понимаем, что голос идёт из радио. Следующие сцены уже расставляют новые точки отсчёта инакового отношения к проблеме. «Стоит ли испытывать сострадание к этим бедолагам [жертвами Хиросимы и Нагасаки]? Если вспомнить Пёрл-Харбор и издевательства над военнопленными в Батаане, то нет», - типичная американская точка зрения американцев на тот момент, по мнению режиссёра. И как сиюминутное опровержение тезиса оккупантов, следующие за этими словами кадр с жертвой бомбардировки, где юная школьница даже после нескольких лет чувствует на себе боль – и физическую (кровь течёт из носа как симптом лейкемии), и психологическую (нервный срыв при словах о скором уничтожении города). Вообще тема рака крови здесь имеет гораздо большее значение, нежели у Синдо, где с этим была связан лишь один эпизод. Эта важность в полной мере раскрывается в связи с анализом эпизода самой бомбардировки.

Само драматическое строение в некотором отношении похоже с фильмом 1952 года. Нам так же показывают быт и рутину простых японцев незадолго до злополучного события. Однако, первое же различия сравниваемых эпизодов заключается в том, что, по сравнению с экранизацией Синдо, у Сэкигавы реконструкция событий занимает гораздо больше хронометража. Да и занимает она центрообразующее место и в идейном, и в эстетическом плане.

Иконография воссозданных событий так же начинается со взгляда устремленного в небо и последующей яркой вспышке, за которой в мгновение ока рушатся дома. Но тут же на некоторое время мы остаёмся наедине с чёрным экраном. Та же суть с противопоставлением жизнью гражданских и полным разрушением их прежнего уклада, но эта минута темноты уже походит на что-то апокалиптическое. Будто наступил день Страшного суда, который был продиктован не Господом, а американцами, возомнившими себя теми, кто может судьбы миллионов людей.

Здесь так же в первую очередь показывают женские образы. Но здесь это матери, потерявшие детей. Город, который можно в этот момент сравнить с адом на Земле, полностью уничтожен одной бомбой. Взрыв, огонь и обломки зданий разрушили семьи. Толпы людей здесь походят на живых мертвецов, бредущих без цели, с изломанными руками и пустым взглядом.

Такой образ изображения жертв как раз и создаёт связь реконструкции событий и основным мотивом лучевой болезни и лейкемии. Пережившие бомбардировку – это те, кто обречены на медленное и мучительное угасание жизни. Их души покрылись пеплом ожиданий скорой смерти и обременились потерей близких.

В этом эпизоде возникает ещё один чрезвычайно важный образобраз – обезумевший генерал, который вопреки тому, что его окружает, кричит: «Ура! Ура! Да здравствует Японская Империя!». Абсурдность его слов объясняется сложившимся восприятием японцев себя как непобедимой нацией. Известно, что после обращения Хирохито к поданным 15 августа, многие не поняли смысла речи императора. Несмотря на то, что тот фактически заявлял о скорой капитуляции, по разным причинам многие это восприняли скорее на призыв к тому, чтобы японцы сделали ещё один мощный рывок. Иррациональность милитаристского сознания сталкивается с жестокой действительностью, порождённой военным врагом – Америкой. Последствия военизированной политики раздаётся эхом даже годы спустя: видя шарики патинко, девушка, работавшая на тяжело промышленном заводе, задаётся вопросом: «Интересно, можно из них изготовить пули?». Но как отрицание войны, в следующих кадрах её друг выбрасывает одну сферку за другой, отказываясь мыслить такими категориями.

Выпады в сторону действий США хоть и не прямы (хотя бы потому, что Япония продолжает с ней тесное сотрудничество), но достаточно радикальны по своей сути. Пусть страна-победитель и оказывает экономическую поддержку, Сэкигаве кажется лицемерным само присутствие американских военных в Хиросиме, ими же и разрушенной. Это подчёркивается монтажом, когда, например, с занятого бумажками офицера камера переносит своё внимание на разрушенное США строение.

Последняя важная линия этого фильма связана с историей Юкио. Он с презрением смотрит на свою работу на заводе. Как позже выясняется – он уже не занимается тем, чем занимался раньше. Завод руками детей производит снаряды. Учитывая, политику разоружения – вряд ли артиллерия достанется Министерству обороны Японии, а скорее Генеральному Военному штабу США. Фильм создавался в разгар Холодной войны, во время противостояния СССР и США на Корейском полуострове. А потому реплики героя, который возмущается, как после всего того, что всё человечество пережило во время Второй мировой войны, кто-то может вновь посылать людей на верную гибель.

Здесь же он приводит финальную фразу из картины Ч. Чаплина «Месье Верду»: «Убийство нескольких человек делает вас преступником, убийство миллионов — героем». Эта чёрная комедия стала особенно популярна среди левого движения, к которому и относил себя Хидео Сэкигава, уволенный из студии Toho за коммунистические взгляды. «[Фон Клаузевиц](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%86,_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB_%D1%84%D0%BE%D0%BD) говорил, что война — это логическое продолжение [дипломатии](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%8F). Месье Верду полагает, что убийство — логическое продолжение [бизнеса](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%81)»[[8]](#footnote-8) - заявляет главный маэстро Золотого века Голливуда. Японский кинорежиссёр, обращаясь к фильму Чаплина, почти прямо говорит о своей политической позиции: Сэкигава воспринимает войну, как результат алчности политиков и буржуазии, заинтересованной больше в экономическом потенциале, недели в мирном сосуществовании.

В отличие от картины 1952-го года, в «Хиросиме» есть образ обидчика – Соединённые Штаты Америки. Оккупационная политика дала не только блага, но и беды и, как результат, негативное отношение японского сообщества. Чувствуя вину за развязывания Мировой войны их правительством, японцы долгое время подавляли те обиды, которые были нанесены всей стране, в том числе мирным гражданам.

Таким образом сложились две системы восприятия атомной бомбы: сострадание и обида. Они не проявляются в чистом виде: как «Детях атомной бомбы» мы понимали существование военного политика, так и в «Хиросиме» есть место не только озлобленным политическим выпадам в сторону США, но и искреннее сочувствия жертвам.

**Бомба вне Хиросимы и Нагасаки**

Фильмов, посвящённых непосредственно трагедии Хиросимы, в 1950-е годы не было немного возможно потому, что к данному моменту, Синдо и Сэкигава исчерпали тему трагедии всего города. Но сама проблема ядерного оружия этим не ограничивается.

В 1954 году выходит культовое произведение Исиро Хонды «Годзилла». Многие писали о связи кайдзю – историй о гигантских тварях – с историко культурным контекстом. «В них [в монстрах] как бы материализовались теперь кошмары, которые японцам пришлось пережить в реальности. <… > Против них бессильна мужественная армия, как она оказалась бессильна против атомной бомбы»[[9]](#footnote-9), - пишет Инна Генс. Хорроры часто выражают собой определённые страхи общества, которые принимают визуальную форму. Гигантский дракон из фольклора пробудили взрывы атомной бомбы. Сам Годзилла выглядит как ящер-переросток, на которого сбросили ядерные отходы.

Одно из его первых появлений схоже с последствиями атомного оружия. Даже начинается всё с яркой вспышки света, за которой следует грохот, сотрясение земли и разрушение домов. Одна из его атак порождает пожар, который разносится по всему городу.

Отношение у всех героев разное. Одни отрицают его существование или его опасность. Другие живут в вечном страхе перед ним. Третьи желают, чтобы его оставили в покое, ибо его обнаружение - это великое достижение науки. Всё это применимо не только к Годзилле, но и к атомной бомбе.

Ужас этого фильма в бескрайнем пессимизме по отношению к прогрессу. Уничтожить ядерного монстра можно только с помощью ещё более страшного орудия, для единичного применения которого учёный принёс себя в жертву.

Параноидальные настроения общества отразились в чертах полусумасшедшего героя Тосиро Мифунэ из «Я живу в страхе» Акиры Куросавы. Многие считают господина Накадзиму безумцем, которые беспричинно создаёт из мухи слона.

Но шаг за шагом мы видим, что этот вечный страх имеет под собой рациональную почву. Грань бреда и осмысленности стирается. Куросава вводит линию дантиста Заказы, который, занимаясь в суде семейными делами, постепенно погружаются в проблемы Накадзиму. Читая «Пепел смерти», он не начинает бояться ядерной бомбы, но осознавать, что живёт с ним уже много лет. Это приговор всему японскому обществу, который подавляет свои страхи, чтобы проводить время беззаботно. Осадочный пепел после событий 1945-го года отложился во всех сердцах и умах, но вместо действий люди предпочли не замечать этого.

А в это время Накадзима всё больше и больше растёт в наших глазах. Начиная с образа вредного капиталиста, который, казалось бы, не думает о близких, он со временем преображается для нас: он хочет спасти не только себя, но и близких родственников, любовниц и их детей, рабочих с его фабрики. Под конец Накадзима даже начинает думать о судьбе всего человечество, которому необходимо найти новую планету. Образ юродивого у Куросавы и в творчестве многих японских послевоенных режиссёров нередкость. В конце Накадзиму явно покинул разум в нашем понимании, но то, что он говорит, не лишнего здравого смысла. Абсурдным теперь кажется то, как люди слабо реагируют на звуки грохота или шум пролетающего самолёта, ведь, как помним, именно недооценка одного американского самолёта 6 августа и привело к колоссальной трагедии. И даже на яркую вспышку света, которая тоже отсылает к трагедии Хиросимы и Нагасаки, не обращают внимания.

И в этом контексте именно забота Накадзимы кажется благородной, а его родственники – эгоистами. Причём эгоисты они не только по отношению к старику, но и ко всему японскому обществу о котором они не думают.

Куросава, конечно, не призывает своим фильмом всех Японцев переехать в Южную Америку. Он просто задаёт миру ряд вопросов: «Как жить в мире, где в любой момент может быть применена атомная бомба?», «Что порождает страхи и как с ними бороться?», «Какова суть японской национальной трагедии, связанной с событиями августа 45-го года?». Режиссёр одним из первых актуализирует эту проблему, ведь к середине 1950-х годов Холодная война стремительно обостряется. Связь атомного оружия и сумасшедшего человека в период двухполюсного мира проявится, например, в «Докторе Стрейнджлаве» С. Кубрика, когда для США ядерный кризис станет чрезвычайно серьёзной проблемой. Поэтому, как ни печален вывод, жить во времена Холодной войны – значит жить в страхе.

В конце десятилетия, в 1959 году Канэто Синдо возвращается к теме ядерного оружия. «Счастливый дракон № 5» рассказывает о первом испытании водородной бомбы на Бикини в марте 1954. Синдо часто брал сюжеты для картин из жизни, строя их в духе публицистике, но с элементами лирических отступлений.

По иронии, счастливые дракон не оправдал своего названия. Рыбаки с шхуны оказались достаточно близко от места испытаний, чтобы их тела покрыли радиоактивный пепел. Естественно, каждый из них приобрёл лучевую болезнь. Но эта картина сильно отличается от того, что снималось на эту тему до этого. Та самая особая манера повествования с её лёгкостью и ощущением неизменяемого потока жизни не делает из страшного события вселенской параноидальной катастрофы.

Синдо с юмором показывает журналистов, которые шарахаются от каждого щелчка счётчика Гейгера, юношу, который плачет от радости, что его не бросила девушка, коллег-рыбаков, которые за всём этим наблюдают. В некоторой степени режиссёр полемизирует с общественным психозом Куросавы. Изображая не просто страх, но и трагическую гибель капитана, фильм тем не менее показывает, что для людей куда важнее спокойное течение жизни, нежели безусловная безопасность. Поэтому мы почти не видим, что рыбаки хоть сколько-нибудь отчаиваются. Даже на американских военных у них нет обиды, всё, что им нужно – извинений.

**Вывод**

Не остаётся сомнений, что трагедия Хиросимы и Нагасаки не только унесла ужасное число жизней, но и повлияла на сознание японцев сильнейшим образом. Для кого-то это стало поводом для вечного полурационального страха, которая не даёт прежде гордым японцам почувствовать свою силу (неудивительно, что у того же Куросавы часто стали возникать образы слабых мужчин). Другие видели в этом то, что японцы могут вытерпеть, так же, как они терпят другие невзгоды: цунами, тайфуны и землетрясения. Но мысль о необходимости бороться с первопричиной бедствия, порождённое самим человеком. Прошлое живо в сердцах японцев до сих пор: десятилетия спустя режиссёры будут по-прежнему возвращаются к этой теме.

1. Молодяков В. Э., Молодякова Э. В., Маркарьян С. Б.

   История Японии. XX век. ֊ М.: ИВ РАН; Крафт+,

   2007. ֊ 286 стр. [↑](#footnote-ref-1)
2. Генс И. Ю. Меч и Хиросима : тема войны в японском киноискусстве / И. Генс ; Мин-во культ.СССР, Ин-т истории иск-в. – М. : Иск – во, 1972. – 57 с. [↑](#footnote-ref-2)
3. [Генс, И. Ю. Б](http://biblio.vgik.info/cgi-bin/irbis64r_11/cgiirbis_64.exe?LNG=&Z21ID=&I21DBN=VGIKEK&P21DBN=VGIKEK&S21STN=1&S21REF=3&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=1&S21P03=A=&S21STR=%D0%93%D0%B5%D0%BD%D1%81,%20%D0%98%D0%BD%D0%BD%D0%B0%20%D0%AE%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0)росившие вызов : японские кинорежиссеры 60-х - 70-х годов / И. Генс; Послесл.: В. Цветов ; ВНИИ Киноискусства. - М. : Иск - во, 1987. - 20 с. [↑](#footnote-ref-3)
4. Дети Хиросимы : Воззвание мальчиков и девочек Хиросимы / сост. А. Осада ; пер. япон. М.А. Кириченко ; [авт. Предисл. А.А. Кириченко]. — М. : Печатные Традиции, 2010. — 16 с. [↑](#footnote-ref-4)
5. Dower, John (Spring 1995). «The Bombed: Hiroshimas and Nagasakis in Japanese Memory». Diplomatic History: 283. P. 9 [↑](#footnote-ref-5)
6. Дети Хиросимы : Воззвание мальчиков и девочек Хиросимы / сост. А. Осада ; пер. япон. М.А. Кириченко ; [авт. Предисл. А.А. Кириченко]. — М. : Печатные Традиции, 2010. — 243 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Watanabe, Kazu (May 3, 2018). «A Tale of Two Hiroshimas» [↑](#footnote-ref-7)
8. Лурселль, Жак Авторская энциклопедия фильмов. Т.2 (M-Z). / Жак Лурселль ; пер.с фр.: С. Козин. - М. : Rosebud Publishing; Межд. Фонд поддержки социогуманитар. иссл. и образов. прогр. "Интерсоцис"; Пост Модерн Текнолоджи, 2009. - 1032 с. [↑](#footnote-ref-8)
9. Генс И. Ю. Меч и Хиросима : тема войны в японском киноискусстве / И. Генс ; Мин-во культ.СССР, Ин-т истории иск-в. – М. : Иск – во, 1972. – 68 с. [↑](#footnote-ref-9)