

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА**

На правах рукописи
УДК – 791.43.03
ББК – 85.373(3)

Фёдорова Анастасия Александровна

**ФОРМИРОВАНИЕ ШКОЛЫ МОНТАЖНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ЯПОНСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО 1930-х – 1950-х ГОДОВ:
ТВОРЧЕСТВО КАМЭИ ФУМИО**

Специальность 17.00.03
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Г.С. Прожико

Москва
2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	Стр. 3
Глава 1. Восприятие советского кинематографа и теории монтажа в Японии 1920-х – 1940-х годов	Стр. 20
1.1. Советский монтаж: зарождение метода	Стр. 20
1.2. В поисках реализма: «красный» кинематограф в Японии	Стр. 32
1.3. Теоретическое осмысление монтажного метода в Японии	Стр. 47
Глава 2. Монтаж и эстетика документального кинематографа в интерпретации японских режиссеров	Стр. 64
2.1. Монтажная выразительность в игровом японском кино	Стр. 64
2.2. Истоки японской документалистики	Стр. 76
2.3. Военная экспансия и расцвет культурфильмы	Стр. 85
Глава 3. Эстетика монтажной выразительности в творчестве Камэи Фумио	Стр. 95
3.1. Творческий путь Камэи: монтаж, документальность, стереоскопичность взгляда	Стр. 96
3.2. Монтажная структура документальных фильмов Камэи	Стр. 118
3.3. Другой: главная тема творчества и общественный статус Камэи	Стр. 130
Заключение	Стр. 148
Библиография	Стр. 155
Архивные источники	Стр. 174
Фильмография	Стр. 175

Введение

Вклад Японии в историю мирового кинематографа огромен. Без упоминания имен Куросава Акира¹, Одзу Ясудзиро и Мидзогути Кэндзи невозможно представить ни одной энциклопедии, ни одного учебного пособия, посвященного истории мирового кино. Между тем, Куросава, Одзу и Мидзогути – это лишь вершина айсберга. Японский кинематограф представляет собой богатейшее поле для исследований в области экранных искусств, культурологии, истории. В середине XX века Япония стала первой азиатской страной, чей кинематограф получил широкое признание на Западе. В 1951 году главный приз XII Венецианского кинофестиваля был присужден фильму Куросава Акира «Расёмон» (1950). Триумфальное шествие японских режиссеров продолжили Мидзогути Кэндзи с картинами «Женщина Сайкаку» (1952), «Сказки туманной луны после дождя» (1953) и «Управляющий Сансё» (1954), а также Кинугаса Тэйноскэ с фильмом «Врата ада» (1953).

Отличительной чертой этих фильмов было их обращение к далекому прошлому, к эпохе японского средневековья. Уже неоднократно отмечалось, что первые успехи послевоенного японского кинематографа были во многом обусловлены экзотической притягательностью традиционной японской культуры. Выбирая фильмы для показа на международных фестивалях, руководство киностудий ориентировалось на вкусы и эстетические предпочтения «европейской» публики. Внутри самой Японии гораздо большей популярностью пользовались не костюмированные исторические ленты – *дзидайгэки*, а фильмы о современности – *гэндайгэки*, обращающиеся к наиболее актуальным проблемам японского общества. Именно в этом направлении хотело работать большинство японских режиссеров. Сам Куросава Акира

¹ Здесь и далее в японских именах сохранено традиционное написание: сначала фамилия, затем имя. Японские имена в диссертации не склоняются. Транскрипция японских слов и наименований указана кириллицей по системе Поливанова, без выделения долготы гласных.

признавал, что награда на Венецианском фестивале принесла бы ему гораздо больше радости, если бы она присуждалась его фильму о современной Японии.²

Выступать на международной арене с картинами «о современности» побуждало желание состязаться с Западом «на равных», не уповая на преимущества восточной экзотики. Взятый во второй половине XIX века, курс на форсированную модернизацию страны был вызван решимостью Японии «покинуть Азию и стать частью Европы»³ и коснулся не только ее политики и экономики, но и культурной жизни. Японские ученые и литераторы, художники и музыканты активно учились у Запада, стремясь как можно быстрее усвоить все достижения европейской цивилизации. Японские кинематографисты тоже всегда оглядывались на Запад, считая его своим главным учителем и эстетическим ориентиром. Исключение представляет лишь короткий период во время Второй мировой войны, когда японские власти поощряли формирование «национального» кинематографа, черпающего вдохновение исключительно в традиционных формах японского искусства.

Проблематика исследования. Европоцентризм, определивший исторический курс развития японского кинематографа, оказал свое влияние и на изучение японского кино. Привычка западных историков и искусствоведов видеть в японской культуре абсолютный антипод Запада нашла свое отражение в первой серьезной монографии, посвященной японскому кинематографу. Книга Джозефа Андерсона и Дональда Ричи «Японское кино: Искусство и индустрия» (1959)⁴ до сих пор является

² «Конечно же я счастлив, но если бы я сделал фильм, больше отражающий современную Японию, такой, например, как «Похитители велосипедов», и мне бы вручили за него приз, то он бы значил для меня гораздо больше, и это сделало бы меня еще счастливее.» Цит. по: Anderson, Joseph L. and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Tokyo: Tuttle, 1959. 224-225 pp. Здесь и далее перевод источников с английского и японского языка А. Фёдоровой.

³ Эту мысль сформулировал в 1885 году в своей знаменитой статье «Бегство из Азии» японский писатель и философ Фукудзава Юкити. Подробнее о Японии на рубеже XIX-XX вв. см.: Мещеряков А.Н. *Император Мэйдзи и его Япония*. М.: Наталис, 2009.

⁴ Anderson, Joseph L. and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Tokyo: Tuttle, 1959.

самым полным англоязычным изданием, охватывающим всю историю японского кинематографа от его рождения и до восхождения к мировой славе.⁵ Тем не менее, в этой книге отчетливо прослеживается попытка «экзотизировать» японский кинематограф, представить его совершенно особенным, не похожим на кинематограф Запада. Андерсон и Ричи видели себя настоящими «первооткрывателями» японского кино: «Словно Давид Ливингстон, пробиравшийся сквозь дебри Африки, мы проникали в японское кино. Мы часто терялись в джунглях, но всегда возвращались с трофеями», – вспоминал позже Ричи.⁶ Схожего мнения о «девственности», незатронутости инокультурными влияниями и жанровой «чистоте» японского кинематографа придерживался французский исследователь Ноэль Бёрч в книге «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино» (1979). В своей масштабной работе, основанной на тщательном анализе нескольких сотен труднодоступных японских фильмов, Бёрч утверждает, что японское кино, «как минимум до 1945 года», оставалось единственным национальным кинематографом, полностью сформировавшимся вне европейской культурной традиции.⁷

Труд Бёрча по-прежнему остается одним из наиболее ценных вкладов в изучение японского кинематографа, однако смелые выводы ученого по поводу «изолированности» японского кинематографа из общемирового контекста уже неоднократно опровергались. Важный вклад в изучение диалога между Японией и кинематографами других стран внес историк Ямамото Кикио, в своей книге проследивший, как на протяжении первой половины XX века японскими кинематографистами были

⁵ Gerow, Aaron and Markus Abé Nornes. Research Guide to Japanese Film Studies. Ann Arbor: The University of Michigan, Center for Japanese Studies, 2009.

⁶ Джероу Аарон. Тася то иу манадзаси то сэнряку: Ричи то Андасон но The Japanese Film но фукудзацу на каносэй (Взгляд «Другого» как стратегия: неоднозначные возможности книги Ричи и Андерсона The Japanese Film) // Нихон эйга но кайгай синсюцу: бунка сэнряку но рэкиси (Японский кинематограф за границей: история культурной стратегии) / Под редакцией Ивамото Кэндзи. Токио: Синвася, 2015. С. 330.

⁷ Burch, Noël. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. Berkeley: University of California Press, 1979. Выборочный перевод книги Бёрча на русский язык опубликован в № 75 журнала «Киноведческие записки».

восприняты и переосмыслены главные достижения мирового кинематографа.⁸ В книге Ямамото рассматривается влияние на японский кинематограф немецкого экспрессионизма и чаплиновской комедии, французского импрессионизма и поэтического реализма, классической голливудской мелодрамы и так далее.

Есть в монографии Ямамото и небольшой раздел, именуемый: «Монтаж и немой японский кинематограф». Здесь автор довольно подробно рассматривает возможное влияние советской монтажной образности на японский игровой кинематограф, однако в названии раздела эпитет «советский» отсутствует. Это особенно бросается в глаза на фоне других подзаголовков: «Французский импрессионизм в Японии», «Американские фильмы-сериалы в Японии», «Немецкий экспрессионизм в Японии» и т.д. Написанная в 1983 году, книга Ямамото несет на себе отпечаток подходов времен Холодной войны. В условиях политического противостояния между Востоком и Западом изучать влияние советской культуры можно было лишь «обезопасив» ее от идеологической составляющей. Исследователи могли анализировать «влияние монтажа», но при условии, что метод этот воспринимался как исключительно формалистический, не связанный с вдохновлявшими его идеями. Таким образом, несмотря на общее понимание значимости советского киноавангарда в истории развития японского кино, степень и характер «советского влияния» в большой мере остаются не

⁸ Ямамото Кикую. Нихон эйга ни окэру Гайкоку эйга но эйкё (Влияние зарубежных фильмов на японское кино). Токио: Васэда дайгаку сюппанбу, 1983. Начатое Ямамото исследование было продолжено и расширено другими учеными, стали появляться отдельные статьи, посвященные влиянию конкретных стран, режиссеров, технических инноваций. В последние годы важным направлением в изучении японского кинематографа стало исследование его взаимоотношений с другими странами Азии. Были опубликованы монографии, посвященные взаимодействию японского кинематографа с китайским, корейским, гонконгским кино:

Яу Шук Тинг. Хонкон Нихон эйга корю си: Адзиа эйга нэттоваку но руцу о сагуру (История кино-диалога между Японией и Гонконгом: у истоков Азиатского кинообщества). Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 2007.

И Ёндже. Тэйкоку Нихон но Тёсэн эйга: сёкуминти мэранкориа то кёрёку (Корейский кинематограф Японской империи: колониальная меланхолия и коллаборационизм). Токио: Сангэнся, 2013.

Рю Бунпэй. Ниттё эйга корю си (История китайско-японского кино-диалога). Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 2016.

раскрытыми.⁹

Вовлеченность японского кинематографа в общемировые культурно-исторические процессы уже давно воспринимается учеными как данность. В то же время, в силу особых отношений Японии с Западом, объясняющихся важнейшим в эпоху колониализма фактором культурных и расовых различий, проблема «национальной идентичности» в японском кинематографе всегда стояла особенно остро. Проанализировать формирование этой идентичности в японском кинематографе 1920-х – 1950-х годов, указав на особую роль, отведенную в этом процессе советской теории монтажа и практическим методам монтажной выразительности – главная **цель** нашего исследования.

Степень разработанности темы исследования. Биполярная картина мира, свойственная периоду холодной войны, оказала влияние не только на изучение советского культурного влияния в Японии, но и на историю исследования японского кинематографа в нашей стране. Инна Юлиусовна Генс, защитившая в 1966 году диссертацию о независимом «левом» движении кинематографистов в послевоенной Японии, долгие годы оставалась единственным исследователем японского кинематографа в России.¹⁰ Кроме И.Ю. Генс, в 50-80-е годы о японском кинематографе писал выдающийся советский киновед Р.Н. Юренев,¹¹ однако и его работы тоже создавались в условиях идеологического противостояния с Западом. Та же особенность отличает исследования японского киноведа Ивасаки

⁹ Важный вклад в изучение кино-диалога наших стран внесла И.В. Мельникова.

Мельникова И.В. Японская тема в советских оборонных фильмах 30-х годов // *Japanese Slavic and Eastern European Studies*. no. 23 (2002). С. 57-82.

Мельникова И.В. Чей соловей? Отзвук песен русского Харбина в японском кино // *Киноведческие записки*. № 94/95 (2012). С. 190-207.

Melnikova, Irina. Constructing the Screen Image of an Ideal Partner // *Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images*. Edited by Yulia Mikhailova and M. William Steele. Folkestone: Global Oriental, 2008. 112-133 pp.

¹⁰ Генс И.Ю. Японское независимое кино. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. М.: Институт истории искусств Министерства культуры СССР, 1966.

¹¹ Юренев Р.Н. Японское киноискусство // *Вопросы киноискусства: сборник статей и материалов / Отв. ред. С. Фрейлих. М. : Издательство Академии наук СССР, 1956. С. 121-163.*

[Юренев Р.Н.] Одинокий всадник в тумане // Акира Куросава / Сост. Л. Завьялова. М.: Искусство, 1977. С. 5-76.

Акира, опубликованные в Советском Союзе в 1960-х годах.¹² Наиболее объективной точки зрения на идеологические особенности японского кино придерживается один из влиятельнейших японских исследователей кинематографа, Сато Тадао. Его книге «Кино Японии» (1988) присущ взвешенный и фундаментальный подход, насыщенность фактической информацией, что может и сегодня привлечь российского читателя.¹³ Однако, перевод монографии Сато был сделан с английского языка, а не с японского, что в значительной степени помешало аутентичному восприятию текста книги – двойной перевод всегда приводит к смысловым потерям и досадным ошибкам.

После перестройки главным источником достоверной информации о развитии японского кинематографа в России стали ежегодные ретроспективы, проводимые Государственным центральным музеем кино, а в последнее время Государственной Третьяковской галереей при поддержке Японского фонда (Japan Foundation). Каждый раз ретроспектива сопровождается выпуском специального каталога, подробно знакомящего зрителей с достижениями того или иного режиссера, особенностями его стиля, его ролью в развитии японского кино.¹⁴ За последнее десятилетие важными вехами в истории изучения японского кино в России стали выход специального «японского номера» в журнале «Киноведческие записки», публикация книг о творчестве Китано Такэси и других современных режиссеров Японии, перевод классического исследования Д. Ричи о художественных особенностях творчества Одзу Ясудзиро.¹⁵ С появлением интернета, информация о японском кинематографе стала гораздо более

¹² Ивасаки Акира. Современное японское кино. М.: Искусство, 1962.

Ивасаки Акира. История японского кино. М.: Искусство, 1966.

¹³ Сато Тадао. Кино Японии. М.: Радуга, 1988.

¹⁴ Автору этой работы довелось принять участие в издании четырех последних каталогов, посвященных творчеству режиссеров Судзуки Сэйдзюн, Окамото Кихати, Синода Масахиро и Ёсида Ёсисигэ.

¹⁵ Киноведческие записки. № 75 (2005).

Долин. А.В. Такеси Китано. Детские годы. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Дональд Ричи. Одзу. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Теракопан. М.Л. Современные режиссеры Японии. М.: ВГИК, 2015.

доступной. Тем не менее, до сих пор в современной России не появилось ни одного фундаментального исследования, посвященного «золотому веку» японского кинематографа, пришедшему на 20-50-е годы XX века.

Величайшим препятствием на пути российских ученых и критиков, интересующихся японским кино, является языковой барьер. В среде российских японистов, блестяще владеющих языком и понимающих специфику японской культуры, наоборот, отсутствует традиция исследования экранных искусств.¹⁶ Между тем, история культурного диалога между нашими странами такова, что казалось бы, именно в России должны были зародиться самые прочные традиции исследования экранных искусств Японии.

Именно в России в 1913 году состоялся один из первых женских актерских кинодебютов Японии. Главную роль в фильме Кая Ганзена и Якова Протазанова «Любовь японки» (1913) сыграла театральная актриса Ота Ханакко, часто гастролировавшая тогда по России, США и Европе. Заметим, что в самой Японии кинематограф унаследовал традицию театра Кабуки, и вплоть до начала 1920-х годов женские роли исполнялись исключительно актерами мужчинами (*оннагата*).¹⁷ Позже, в 1929 году, в СССР была издана первая за пределами Японии книга, посвященная

¹⁶ В последние годы российскими учеными был издан ряд важных работ, посвященных культурному диалогу между Россией и Японией, хотя и не акцентирующих внимания на роли кинематографа.

Молодяков В.Э. Россия и Япония в поисках согласия 1905 – 1945. М.: АИРО XXI, 2012.

Ложкина А.С. Образ Японии в советском общественном сознании (1931-1939 гг.). Берлин: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

Япония и Россия. Национальная идентичность сквозь призму образов / Редактор-составитель Ю.Д. Михайлова. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014.

¹⁷ Часто за основу сюжетов художественных японских фильмов брались произведения классической русской литературы. Так, во второй половине 1910-х годов, роман Л.Н. Толстого «Воскресение» экранизировался в Японии четыре раза, и в каждом новом фильме, вплоть до 1919 года, роль Катюши Масловой исполнялась исключительно мужчинами. Знаменательно, что уход японского кинематографа от традиций Кабуки был продиктован стремлением наиболее прогрессивных театральных деятелей страны перенять опыт России, и в частности, стилистику Московского Художественного театра. Принципами критического реализма, провозглашенными К.С. Станиславским, руководствовался режиссер Осанаи Каору, возглавивший в 1920 году экспериментальную актерскую школу киностудии Сётику, являвшуюся на тот момент наиболее передовым центром кинопроизводства в Японии.

японскому кинематографу.¹⁸ Эта небольшая книга Н.О. Кауфмана важна не только как первое зарубежное обращение к истории японского кино, но и благодаря послесловию к ней, написанному С.М. Эйзенштейном. В этой своей работе, «За кадром», великий советский режиссер изложил наиболее важные принципы своей теории монтажа. Общеизвестным является увлечение Эйзенштейна японским языком и культурой. Огромное впечатление на лидера советского киноавангарда произвело выступление театра Кабуки, приехавшего в СССР в 1928 году. Японская иероглифическая письменность, живопись и театр вдохновляли Эйзенштейна к новым экспериментам в области теории и практики.

Японские кинематографисты, в свою очередь, находились под огромным влиянием советской теории монтажа. Как писал выдающийся японский кинокритик Сато Тадао, «в 1930-е годы для тех, кто интересовался кинематографом, под словами “теория кино” подразумевалась исключительно “теория монтажа”, и прежде всего имена Эйзенштейна и Пудовкина».¹⁹ Мнение Сато разделяют и другие исследователи. Даже американские ученые Андерсон и Ричи, работавшие над своим изданием в разгар Холодной войны, особое внимание уделяют энтузиазму, с которым японские кинематографисты 20-30-х годов относились к успехам советского кинематографа. Многочисленные параллели и точки пересечения между советским (российским) и японским кинематографами придают особую **актуальность** теме нашего исследования.

Итак, **объектом** нашего исследования является японское киноискусство 1920-х – 1950-х годов, а его **предметом** – анализ восприятия и интерпретации японскими режиссерами и кинокритиками теории монтажа и принципов монтажной выразительности, разработанных мастерами советского киноавангарда 1920-х – начала 1930-х годов. Особое внимание уделено формированию традиционалистских теорий кино, разработанных

¹⁸ Кауфман Н. Японское кино. М.: Теа-кинопечать, 1929.

¹⁹ Сато Тадао. Нихон эйга риронси (История японской теории кино). Токио: Хёронся, 1977. С. 10.

японскими искусствоведами в 30-40-х годах, и становлению японского документального кинематографа, так как именно в этих областях влияние советской монтажной школы оказалось наиболее ощутимым и долговременным. Ключевую роль в становлении школы монтажной выразительности документального кинематографа Японии сыграл режиссер Камэи Фумио (1908-1987), стажировавшийся в 1929-1931 годах в Советском Союзе. Анализ творчества Камэи в историко-культурном контексте развития японского и советского кинематографов, а также в контексте культурно-политических взаимоотношений двух стран составляет центральную часть исследования.

Задачи исследования:

- проанализировать, как осуществлялось знакомство японских кинематографистов с теоретическими и практическими достижениями советских режиссеров;
- определить основные тенденции восприятия и интерпретации советской теории монтажа японскими режиссерами и публицистами 1920-х – 1940-х годов;
- рассмотреть историю становления японской документалистики;
- охарактеризовать особенности монтажной выразительности документальных фильмов Камэи Фумио, единственного среди японских режиссеров обучавшегося в Советском Союзе в годы наибольшего признания и творческой активности советского киноавангарда;
- сопоставить критические высказывания Камэи и особенности его творческого стиля с монтажной выразительностью и теоретическими воззрениями советских режиссеров;
- выявить роль Камэи Фумио в развитии неигрового кино Японии, а также становлении культурного диалога между кинематографами СССР и Японии.

Для осуществления вышеуказанных задач используется комплекс

научных методов и подходов, объединяющий в себе текстологический и компаративный анализ, а также культурно-исторический подход. Важную часть исследования составила **работа с первоисточниками и архивными материалами**. В процессе написания диссертации были использованы источники, хранящиеся в российских государственных архивах (ГАРФ, РГАЛИ, РГАСПИ, РГАСФД и др.), а также в публичных и частных архивах Японии (Театральная библиотека при университете Васэда, библиотека студии Сётику, Национальная парламентская библиотека и т. д.) и США (библиотеки Колумбийского и Йельского университетов). Для ознакомления с документальными фильмами, часто отсутствующими в формате DVD и VHS, была проведена работа в международных киноархивах: Национальном киноцентре Японии (National Film Center), фильмотеке городского музея Кавасаки (Кавасаки си симин мюзиаму), частной коллекции Ясуи Ёсио при Кинобиблиотеке города Кобэ (Кобэ эйга сирёкан), Госфильмофонде России. Были проведены интервью с родственниками и коллегами Камэи Фумио. Ценные документы были предоставлены сотрудниками кинокомпании «Нихон докюменто фируму», основанной Камэи в 1955 году и унаследовавшей большую часть прав на послевоенные фильмы режиссера.

Научная новизна. На сегодняшний день документальный кинематограф Японии остается наименее изученной в России областью японской визуальной культуры. Отсутствие серьезных исследований по теме на русском языке делает представление о японском кинематографе не полным, затрудняя понимание ключевых тенденций японского игрового кино. Многие классики японского художественного кинематографа, такие как Осима Нагиса и Имамура Сёхэй, начинали свою карьеру именно с создания документальных фильмов. Наиболее яркие представители современного японского кинематографа, призеры Каннского фестиваля, Корээда Хирокадзу и Кавасэ Наоми, тоже начинали с неигрового

кинематографа, и даже в своих игровых картинах они часто отдают предпочтение документальной стилистике. Обращаясь к творчеству Камэи Фумио, который стоял у истоков японской документалистики, наше исследование создает важный фундамент для дальнейших исследований в области японского кинематографа.

Не только сама тема диссертации, но и проанализированные в процессе работы над ней японские кинофильмы, архивные материалы и письменные источники являются принципиально новыми для российской науки о Японии и ее экранных искусствах. Инновационным также является теоретический подход исследования, позволяющий проанализировать частные примеры взаимодействия советского и японского киноискусства в более широком культурно-историческом контексте. «Культурный диалог» несет в себе важную информацию о стремлениях и потребностях его участников. Проанализировав, в какие моменты истории японский кинематограф обращался к опыту Советской России, а также какие именно особенности советских фильмов привлекли внимание японских кинематографистов, наше исследование формирует принципиально новое понимание ценностных ориентиров, определивших развитие японского киноискусства.

Научно-практическая значимость исследования заключается в первую очередь в его информационной ценности. Диссертационная работа оперирует рядом труднодоступных японских первоисточников и значительно расширяет поле для дальнейшей аналитической деятельности специалистов в области японского кинематографа, искусствоведения, истории русско-японских отношений. Фильмы и критические статьи Камэи Фумио, проанализированные в диссертации, представляют собой ценный материал для изучения японской документалистики, а также дают исследователям возможность заново оценить художественный потенциал монтажного метода. Детальный анализ кинотекстов Камэи позволяет нам

включить его творческое наследие в корпус кинотекстов, используемых в отечественном киноведении для проведения исследований, далеко выходящих за рамки «японского» локуса, тем самым в значительной степени расширяя кругозор современной российской науки о кино.

Теоретической основой для осмысления в этой работе взаимодействия СССР и Японии в области кинематографа служат идеи Ю.М. Лотмана. Ученый представил пяти-фазовую модель развития «культурного диалога» между культурой, «генерирующей» понятия, идеи, тексты и культурой их «принимающей». Теория «культурного диалога» была разработана Лотманом на примере взаимодействия России и Европы (крещение Руси, реформы Петра I, мировое признание творчества Толстого и Достоевского), однако, может быть экстраполирована на историю культурных обменов между СССР и Японией, и в частности, на историю взаимодействия кинематографов двух стран. Теоретическая модель Лотмана представляет взаимодействие двух культур как непрерывный диалог между «центром» и «периферией». В ходе этого взаимодействия позиции культур-участников диалога меняются, они «попеременно переходят с позиции “передачи” на позицию “приема”»²⁰, центр оттесняется на периферию, а периферия приобретает статус культурного центра. «Генератор текстов, как правило, находится в ядерной структуре семиосферы, а получатель – на периферии. Когда насыщение достигает определенного порога, приводятся в движение внутренние механизмы текстопорождения принимающей структуры. Из пассивного состояния она переходит в состояние возбуждения и сама начинает бурно выделять новые тексты, бомбардируя ими другие культуры, в том числе и своего “возбудителя”».²¹

Трансформация культуры «принимающей» в культуру «генерирующую» происходит поэтапно. Сначала «поступающие тексты

²⁰ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 268.

²¹ Там же. С. 269.

сохраняют облик “чужих”». Им приписывается «истинность, красота, божественное происхождение», чужой язык воспринимается как более совершенный, более культурный. Тексты на «своем» языке, как и он сам, напротив «получают низшую оценку», им приписывается «неискренность, грубость, некультурность».²² К этой стадии относятся самые ранние, восторженные отзывы японской прессы о советском кинематографе (конец 1920-х – начало 1930-х годов). Японские фильмы, напротив, в это время постоянно подвергаются критике и жестоким насмешкам. На следующей, второй, стадии культурного диалога умножается количество переводов и адаптаций. Совершаются первые попытки «встроить» импортированные тексты в «свою» культуру. Так в начале 1930-х годов создаются первые японские фильмы, сознательно заимствующие стилистику советского киноавангарда. Крупнейшие киностудии страны предпринимают попытки пригласить в Японию наиболее известных советских режиссеров. При финансовой поддержке японской газеты «Токио Асахи» создается звуковой документальный фильм Владимира Шнейдерова «Большой Токио» (1933). Ставший первым совместным кинопроектом СССР и Японии, этот фильм был своеобразным экспериментом по адаптации советских принципов работы с киноматериалом к японской действительности.

На третьей стадии культурного диалога «обнаруживается стремление отделить некое высшее содержание усвоенного миропонимания от той конкретной национальной культуры, в текстах которой она была импортирована <...> Складывается представление, что “там” эти идеи реализовывались в «неистинном» – замутненном и искаженном – виде и что именно “здесь”, в лоне воспринявшей их культуры, они находятся в своей истинной, “естественной” среде. Культивируется неприязнь к культуре, первоначально транслировавшей данные тексты, и подчеркивается истинно

²² Там же. С. 272.

национальная их природа».²³ К этому периоду можно отнести, например, высказывания ученого физика и теоретика кино, Тэрада Торахико, утверждавшего, что монтажная выразительность японского кинематографа восходит своими истоками к традиционной японской поэзии «нанизанных строф» *рэнку*. На четвертой стадии диалога «тексты-провокаторы полностью растворяются в культурной толще воспринимающей культуры, а сама она приходит в состояние возбуждения и начинает бурно порождать новые тексты, основанные на культурных кодах, в отдаленном прошлом стимулированных внешним вторжением, но уже полностью преобразенных путем ряда ассиметричных трансформаций в новую оригинальную структурную модель».²⁴ Именно в этот период (конец 1930-х – начало 1940-х годов) были созданы лучшие документальные фильмы Камэи Фумио. Несмотря на очевидность влияния советской монтажной школы, фильмы Камэи были восприняты современниками не как талантливая интерпретация советского опыта, а скорее как кинематографическое проявление «исконно японских» традиций (каллиграфии, живописи, поэзии). Отрицание стилистического влияния «из вне» было характерной чертой японского кинематографа времен Второй мировой войны.

Цикл культурного диалога завершается пятой, финальной стадией, когда «культура-приемник, в пространство которой переместился общий центр семиосферы, переходит в позицию культуры-передатчика и сама становится источником потока текстов, направляемых в другие, с ее позиции периферийные, районы семиосферы».²⁵ Этой стадии культурный диалог между советским и японским кинематографом достигает в 1950-х годах. На советском экране появляются первые японские фильмы (и в частности картина Камэи «Женщина идет по земле», 1953), а в газетах публикуются восторженные отклики советских режиссеров и кинокритиков,

²³ Там же. С. 272.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

пораженных высокими достижениями японского игрового и документального кино. В последующих разделах диссертации мы будем неоднократно возвращаться к семиотической модели Лотмана, которая поможет нам внести теоретическую ясность и упорядоченность в череду культурно-исторических процессов, ассоциирующихся с развитием культурного диалога между кинематографами СССР и Японии.

В результате проведенного исследования на защиту выносятся следующие положения:

1. Связи между СССР и Японией в области кинематографа в 1920-х – 1950-х годах и восприятие японскими режиссерами и кинокритиками советской теории монтажа и монтажной практики развивались в соответствии с законами «культурного диалога», установленными Ю.М. Лотманом.

2. Проведенные С.М. Эйзенштейном параллели между кинематографом и монтажной выразительностью традиционной японской культуры легли в основу традиционалистских идей японских искусствоведов 1930-х – 1940-х годов, создали базу для развития теоретического киноведения Японии и продолжают влиять на экранные искусства этой страны, в том числе на теоретическое осмысление ее анимации, стремительно и успешно развивающейся в последние три десятилетия.

3. Идеология (фокусирование на социальной борьбе и жизни низов) и документальная стилистика советских фильмов, демонстрировавшихся в Японии 1920-х – 1930-х годов, определили курс развития любительского и профессионального неигрового кинематографа в Японии.

4. Важный вклад в развитие японской документалистики внес режиссер Камэи Фумио, стажировавшийся в 1929-1931 годах в СССР. Эта поездка стала решающей в формировании интересов Камэи в области документалистики, монтажной выразительности и марксистской идеологии.

5. Принцип монтажной выразительности Камэи основан на повторении образов, геометрических узоров и видов движения в пространстве (круговое, замедленно-поступательное), через которые постепенно раскрываются главные темы кинопроизведений, что соответствует представлениям о монтаже, сформулированным в статье «Монтаж 1938» С.М. Эйзенштейном.

7. Другой – одна из центральных категорий современной философии и главная тема творчества Камэи Фумио. Репрезентация обделенных и отвергнутых обществом Других позволяла Камэи воплощать марксистские идеалы, а также удовлетворять свою потребность в лирическом самовыражении – через общение с Другим Камэи раскрывает свое присутствие, обращает внимание зрителя на роль режиссера в фильме.

8. Камэи был одним из первых режиссеров в Японии, аргументировавших свои творческие принципы в письменных текстах. Благодаря его публицистической деятельности, в Японии впервые утвердилась должность «режиссера-документалиста». В то же время, откровенные и искренние статьи Камэи делали его уязвимым для критики, особенно со стороны молодого поколения, обвиняющего режиссера в отсутствии профессиональной этики. Желание противопоставить себя режиссеру Камэи вдохновило многих послевоенных документалистов на новые поиски в области стиля.

Диссертационная работа **соответствует паспорту специальности**, так как обращается к темам: «Изучение истории российского и зарубежного киноискусства» (изучение *японского киноискусства*), «Исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества» (исследование проблем взаимодействия *японского кино с традиционной японской поэзией и живописью средневековых свитков*), «Исследование эстетических и социокультурных аспектов киноискусства в разрезе его отдельных видов»

(исследование документального кинематографа Японии), «Источниковедческие исследования в сфере экранных искусств, создание, систематизация и исследование специализированных баз данных, научных архивов и коллекций» (*работа с труднодоступными архивными источниками, в том числе на японском языке*).

Апробация результатов исследования. Основные положения работы отражены в исследованиях автора, опубликованных на русском, японском и английском языках, представлены в научных изданиях, входящих в перечень ВАК, а также апробированы во время обсуждения докладов автора на конференциях и семинарах по киноведению и японской визуальной культуре. Результаты исследования были представлены на международном семинаре «Кинодокумент в современном медиа пространстве» (ВГИК, 2014), в рамках XIV конференции Европейской ассоциации японоведения EAJIS (Любляна, 2014), на I международной конференции «Современное искусство Востока» (ГИИ, 2015).

Структура диссертации. Диссертация изложена на 154 страницах, состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, списка архивных источников и фильмографии. Выводы, сделанные в ходе работы над диссертацией, раскрывают специфику развития культурного диалога между кинематографами СССР и Японии, особенности формирования школы японской документалистики и теоретического киноведения в Японии, а также специфику творчества и теоретической деятельности режиссера документалиста Камэи Фумио.

Глава 1

Восприятие советской теории монтажа в Японии 1920-х – 1940-х годов

1.1. Монтаж: зарождение метода

Слово монтаж, произошедшее от французского «montage» – *инженерная установка, сборка*, прочно вошло в современный русский язык и широко используется в инженерно-строительной, кинематографической и искусствоведческой среде. В кинематографе «монтаж» является одним из ключевых методов организации аудиовизуального материала. Существует и более широкое понимание этого эстетического термина. Как художественный метод, «монтаж» встречается и в литературе, и в живописи, и в других видах искусства. «Нарочито дискретные композиции в поэзии или прозе», «чередование в литературном произведении коротких отрывков с существенно разной стилистикой», «контрастное столкновение в визуальной работе материалов разной фактуры», «резкая и частая смена точек зрения внутри одного текста или визуальной работы» – все это примеры монтажной выразительности.²⁶ В нашей работе мы будем рассматривать монтаж в более узком, традиционном понимании этого слова: как один из ключевых методов организации кинематографического пространства и времени, разработанных в нем советском кинематографе 1920-х – 1930-х годов.

Как «факт кинорежиссерской практики» монтаж существовал еще в 1910-е годы и активно использовался в Америке, в частности, Д.У. Гриффитом.²⁷ О важности монтажа писали еще теоретики кино раннего периода – Ричотто Канудо и Луи Деллюк.²⁸ Однако наиболее заметную роль в практическом и теоретическом освоении монтажа сыграли советские кинематографисты. В США монтаж был лишь «средством

²⁶ Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 12-13.

²⁷ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. С. 23.

²⁸ Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 17-25.

решения нарративных задач», в СССР – он стал «методом, предметом анализа, споров и экспериментов».²⁹

В начале 1920-х годов Л.В. Кулешов провел несколько экспериментов, результат которых известен сегодня как «эффект Кулешова». Смонтировав один и тот же крупный план лица «короля экрана» И. Мозжухина с различными по содержанию кадрами (тарелка супа, играющий ребенок, женщина в гробу), Кулешов обнаружил, что в зависимости от сочетания кадров, лицо Мозжухина всякий раз кажется иным, отображая то грусть, то умиление, то чувство голода. Так Кулешов пришел к выводу, что при соединении двух кадров, создается совершенно новый, третий смысл. «Не так важно содержание кусков само по себе, как важно соединение двух кусков разных содержаний и способ их соединения и чередования»,³⁰ – писал он. Определив монтаж, как «организацию кинематографического материала», Кулешов провозгласил его «основой кинематографа».³¹

В первые послереволюционные годы схожими опытами, но на документальном материале, занимался Дзига Вертов. Он разработал теорию монтажа, согласно которой реорганизация «фрагментов» реальности порождает правду более глубокого порядка. «Мало снять куски правды. Надо эти куски так сорганизовать, чтобы в целом получилась правда. И это задача не менее трудная, а, пожалуй, более трудная, чем съемка отдельных кусков правды» – писал Вертов.³² Одно из наиболее заметных отличий между теориями Кулешова и Вертова заключалось в их отношении к игровому кинематографу. Кулешов придерживался классического повествовательного жанра, охотно учился у «американского детектива», в то время как Вертов славился своими критическими высказываниями в адрес «прокаженного» игрового кино: «Вон из сладких объятий романса, из

²⁹ Цивьян Ю.Г. Теории монтажа: Америка – Советский Союз // СЕАНС. № 57/58 (2013). С. 220.

³⁰ Кулешов Л.В. Искусство кино (Мой опыт). М.: Теа-кинопечать, 1929. С. 16.

³¹ Там же. С. 18-19.

³² Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 135.

отравы психологического романа, из лап театра любовника!»³³

Сближает Кулешова и Вертова их стремление создавать посредством монтажа новую кинематографическую реальность, нового, более совершенного человека. В одном из своих экспериментов Кулешов намеренно создал образ несуществующей девушки, составив ее из кадров, запечатлевших руки, ноги, и другие части тела, принадлежащие совершенно разным актрисам. Схожий кинематографический подход излагал в одном из своих манифестов Вертов: «Я – киноглаз. Я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я – киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего – голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового совершенного человека.»³⁴ Эксперименты советских режиссеров отражали дух времени. Революция вдохновляла художников на поиски нового идеала, новой творческой модели.

Рассуждая об истоках советской теории монтажа, итальянский искусствовед Г. Аристарко поместил Кулешова и Вертова в разряд теоретиков «экстремистов». ³⁵ Радикальность их суждений сыграла решающую роль в развитии мирового кинематографа. Их опыт стал важным катализатором, ускорившим появление других более убедительных, более совершенных теорий кино. В то же время, нельзя отрицать многочисленные несоответствия и противоречия, присущие теоретическим суждениям «экстремистов». Стоит лишь вспомнить очевидное расхождение режиссерской практики Вертова с его декларированным отказом от постановочных методов съемки. Открытия, сделанные Кулешовым и Вертовым, были несоизмеримо шире тех выводов, которые им удалось

³³ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 45-46.

³⁴ Там же. С.55.

³⁵ Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 57.

сформулировать в своих теоретических работах. Показателен пример с эволюцией критической оценки и восприятия знаменитых экспериментов Кулешова.

Радикальные выводы Кулешова, ставящие «соединение» между кадрами выше их «содержания», вдохновили целый ряд теоретических изысканий, представляющих монтаж как основу кинематографа. Однако в послевоенные годы утверждения Кулешова, наоборот, стали использоваться, чтобы подчеркнуть недостатки монтажного метода. Ссылаясь на «эффект Кулешова», основатель журнала «Les Cahiers du Cinéma» и теоретический вдохновитель французской «Новой волны» кинокритик Андре Базен утверждал, что монтаж «по самому своему существу восстает против двусмысленности, многозначности (l'ambiguïté)». ³⁶ Базен считал, что монтаж навязывает зрителю субъективную точку зрения автора, а значит, искажает действительность и противодействует реалистическому подходу. Однако, как писал позже Н.И. Клейман, «эффект Кулешова» доказывает совсем противоположное. Материал кадра неоднороден, и в нем заложены совершенно разные, порой взаимоотрицающие смыслы. При сопоставлении двух кадров смысл не «навязывается» следующим кадром извне, а «выявляется» из уже существующего внутрикадрового материала. «Нейтральное» лицо Мозжухина состояло из нескольких «элементов кадра» («пылающий взгляд», запавшие щеки, тонкие сухие губы...), которые вступали в реакцию с другими кадрами (тарелка супа, ребенок и т. д.), создавая совершенно разные смысловые ассоциации.

Такую многозначность кадра хорошо понимал С.М. Эйзенштейн, еще в 1927 году писавший: «Конечно, полной однозначности кадра не достичь. Как и в слове. Придется и потом еще, как сейчас, всегда и во всем, монтировать кадры по доминирующему признаку его многочленности». ³⁷ К такому пониманию монтажа Эйзенштейн пришел не сразу, взгляды его

³⁶ Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: НИИ киноискусства, 2008. С. 169.

³⁷ Цит. по: Клейман Н.И. Формула финала, М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 199.

эволюционировали. Первым теоретическим манифестом начинающего режиссера была статья «Монтаж аттракционов», опубликованная в 1923 году в журнале «ЛЕФ». Статья отражала режиссерский опыт Эйзенштейна, приобретенный им в Московском театре Пролеткульта, в частности во время постановки пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В «Монтаже аттракционов» Эйзенштейн утверждает, что главная задача театральной постановки – заставить зрителя пережить ряд потрясений, подвергнуть его «чувственному или психологическому воздействию».³⁸ Средством такого воздействия являются различные раздражители – «аттракционы». Ими могут служить самые разнообразные элементы зрелища: удар в литавры, «говорок» актера, цвет трико примадонны, внезапный залп под местами для зрителей. Сочетание – «монтаж» этих раздражителей – способствует более глубокому восприятию театрального действия, выявлению его идеологической составляющей. Впоследствии Эйзенштейн отказался от термина «аттракцион», однако сам принцип агрессивного воздействия на зрителя осуществлялся им в кинематографической практике. В первой полнометражной картине режиссера «Стачка» (1925) некоторые эпизоды «демонстративно выпадают из сюжетного хода фильма», они не всегда соответствуют нарративным задачам картины, зато являются мощными раздражителями, заостряющими внимание зрителя.³⁹ В уравнивании Эйзенштейном актерских и не актерских средств в качестве равноправных «составных частей театрального аппарата»⁴⁰ мы также можем наблюдать зачатки его дальнейших рассуждений о разнородных, но одинаково важных элементах киномонтажа (свет, цвет, масштаб, движение, звук и т. д.).

Теоретическая деятельность Эйзенштейна неразрывно была

³⁸ Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов [1923] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 270.

³⁹ Цивьян Ю.Г. Теории монтажа: Америка – Советский Союз // СЕАНС. № 57/58 (2013). С.224.

⁴⁰ Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов [1923] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 270.

связана с практикой. Все его картины сопровождались теоретическими манифестами и статьями. Иногда теория предвосхищала кинематографические эксперименты режиссера, а временами, наоборот, вырастала из полученного в ходе съемок и монтажа практического опыта. Эксперименты с «интеллектуальным кино» в картине «Октябрь» (1927) нашли свое теоретическое отражение в манифесте «Перспективы» (1928). В этой работе Эйзенштейн призывает использовать кинематограф для непосредственной экранизации понятий, абстрактных тезисов, лозунгов, «целых систем и систем понятий».⁴¹ «Кинематография способна, а следовательно – должна осязаемо чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета или живого человека», – утверждал режиссер.⁴² Только интеллектуальное кино, по мнению Эйзенштейна, могло положить конец многовековой распре между «языком логики» и «языком образов».⁴³ Одним из важнейших условий интеллектуального кинематографа Эйзенштейн считал преодоление смысловой неоднозначности кадра. Составление более точной монтажной фразы подразумевало использование «однозначных кадров», вызывающих у зрителя совершенно конкретные смысловые ассоциации. Поиски «однозначного кадра» легли в основу экспериментов режиссера в фильме «Октябрь». Соединив в одной монтажной фразе кадры, изображающие различные символы веры (виды христианской церкви и мусульманской мечети, шаманские маски, фигуры богов), Эйзенштейн попытался образно выразить мысль о примитивной, идолопоклоннической сущности всех мировых религий, включая христианство. «От полиграфии современного кадра – к кадро-слогу или букве!» – писал Эйзенштейн во время работы над

⁴¹ Эйзенштейн. С.М. Перспективы [1929] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 44.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 43.

«Октябрем».⁴⁴

Очень скоро, однако, режиссер приходит к пониманию неосуществимости такой задачи. Даже самый простой кадр всегда несет в себе целый ряд многообразных, нередко противоречивых, смыслов. Поводом для осознания этого стало увлечение Эйзенштейна Японией, ее традиционной культурой и искусством. В 1928 году японский театр Кабуки впервые отправился на зарубежные гастроли, и состоялись они в СССР. В связи с этим событием, в 1929 году в Москве, Ленинграде и других крупных городах страны впервые состоялись также публичные показы японских фильмов. К демонстрации картин было приурочено издание монографии Наума Осиповича Кауфмана «Японское кино» (Теа-кинопечат, 1929). Это была первая посвященная японскому кинематографу книга, изданная за пределами Японии. Сегодня, однако, этот труд известен историкам и теоретикам кино в основном благодаря знаменитой статье Эйзенштейна «За кадром», напечатанной в книге Кауфмана в качестве послесловия. Изучив японскую традицию живописи, гравюры, каллиграфии, актерского мастерства, Эйзенштейн приходит к одному из наиболее значимых своих выводов: «Внутрикадровый конфликт – потенциальный монтаж, в нарастании разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между кусками».⁴⁵ Конфликт — одно из ключевых понятий эйзенштейновской теории монтажа. «Основа всякого искусства всегда конфликт», – писал он, критикуя теории монтажа, представленные ранее Л. Кулешовым и В. Пудовкиным.⁴⁶

В статье «Четвертое измерение в кино» (1929) Эйзенштейн окончательно отвергает идею о возможной «однозначности» кадра: «Кадр

⁴⁴ Цит. по: [Клейман Н.И.] Эффект Эйзенштейна // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 16.

⁴⁵ Эйзенштейн С.М. За кадром [1929] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 291.

⁴⁶ Там же. С. 290.

никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом. И чтение свое получает из сопоставления, как и иероглиф». В этой же статье, используя музыкальную терминологию, Эйзенштейн определяет четыре основных категории монтажа: «метрический», «ритмический», «тональный» и «обертонный». При этом монтаж обертоновый предстает как наиболее сложный – «в нем решающую роль играет внутрикадровое содержание, которое должно быть учтено как сумма разнородных чувственных и смысловых воздействий, создающих у зрителя единое сложное ощущение».⁴⁷ Такие воздействия на зрителя могли оказывать: «ракурс съемки, ритм движения, крупность, фактура, объемы, освещенность...».⁴⁸ Практическое применение этого принципа мы находим в картине Эйзенштейна «Генеральная линия» (1929), смонтированной по принципу зрительного обертона.

С появлением в кинематографе звука и цвета, в теоретической терминологии Эйзенштейна появились также такие понятия, как «вертикальный» и «хромофонный» монтаж. Знакомство с японским письмом пригодилось Эйзенштейну и при создании его теории звукового кино. Как замечает семиотик Вячеслав Иванов, «вертикальный монтаж, осуществляющийся в двух рядах — зрительном и звуковом, легче всего можно было понять именно на примере японского письма с его сложным переплетением исторически различающихся чтений одного и того же иероглифа».⁴⁹ Стоит однако заметить, что Эйзенштейн исследовал метод монтажа не только в восточных культурах, японской и китайской, но и в произведениях Леонардо да Винчи, Мопассана, Пушкина. Он считал монтаж не просто методом кино, а «универсальным методом»⁵⁰ всего современного искусства. На протяжении всей своей карьеры Эйзенштейн

⁴⁷ История советского кино. Т. 1. М., «Искусство», 1969. С. 271.

⁴⁸ Клейман Н.И. Формула финала, М., Эйзенштейн-центр, 2004. С. 201.

⁴⁹ Иванов В.В. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 280.

⁵⁰ Клейман Н.И. Формула финала. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 196.

продолжал развивать теорию монтажа, дополняя и совершенствуя ее новыми открытиями и наблюдениями. В «Монтаже 1938» Эйзенштейн возводит понятие «монтажа» до «построения, композиции, структуры кинопроизведения, обусловленной не только логической связью, но и связью чувственной, эмоциональной».⁵¹ Такое понимание монтажа далеко выходило за рамки исследований и выводов, сделанных советскими режиссерами в начале 1920-х годов.

Несмотря на очевидную преемственность более поздних суждений Эйзенштейна с его режиссерским опытом 1920-х годов, теоретические работы режиссера конца 1930-х – начала 1940-х годов не принято рассматривать в контексте становления «советской школы монтажа». Периодом ее расцвета были 1920-е – эпоха модернизма, авангарда, преобладания так называемой «Культуры 1».⁵² Затухание монтажного метода в России было связано не только с технической эволюцией мирового кинематографа (приход звука), но и с культурно-политическими преобразованиями внутри страны: завершением эпохи НЭПа, началом первой пятилетки, провозглашением «социалистического реализма» как основного художественного метода советской литературы и искусства. Культурная революция, произошедшая в Советском Союзе в конце 1920-х – начале 1930-х годов, на долгие годы определила дальнейший вектор развития страны. Предпосылки, цели и достижения этой революции в области культуры стали предметом многочисленных исследований, анализ которых заслуживает отдельной научной работы. В последующих главах мы еще вернемся к теоретическим суждениям Эйзенштейна, высказанным спустя долгое время после окончания «монтажного периода» в советском кино. Как нам предстоит убедиться, именно теоретическая позиция

⁵¹ Юренев. Р.Н. Эйзенштейн о монтаже. М.: ВГИК, 1998. С. 12.

⁵² Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. Выводы о цикличном развитии российской культуры, поочередно тяготеющей то к авангардной «Культуре 1», то к более монументальной и статичной «Культуре 2», были сделаны В.З. Паперным на основе исследований в области сталинской архитектуры и скульптуры, однако представляются нам не менее актуальными для анализа и периодизации советского кинематографа.

Эйзенштейна, сформулированная им в статье «Монтаж 1938», наиболее точно отражает монтажный принцип творчества Камэи Фумио – талантливого документалиста, являющегося главным представителем японской монтажной школы.

Представители советской монтажной школы внесли неоспоримый вклад в развитие мирового кинематографа. «С приходом советских фильмов началась новая эра в эстетике экрана», – писал еще в 1939 году американский кинокритик и режиссер Льюис Джейкобс.⁵³ Монтажные эксперименты советских режиссеров легли в основу теоретических работ Бэлы Балаша, Леона Муссиака, Пола Роты. Фильмы «Броненосец Потемкин», «Мать», «Человек с киноаппаратом» являются классикой мирового кино. На них учатся молодые режиссеры и операторы, к ним продолжают обращаться в своих научных трудах современные историки и теоретики кино. О мощном влиянии советского киноавангарда на зарубежный кинематограф уже неоднократно писали как в самой России, так и за ее пределами. В исследовании М.Е. Голдовской, посвященном советской кинооператорской школе 1920-х годов, последовательно рассмотрено, как средства художественной выразительности «такие как ракурс, применяемый для характеристики образа, смысловое освещение, крупные планы без использования грима»,⁵⁴ заимствованные из ранних советских фильмов, прочно вошли в обиход мирового кинематографа.

В научной работе В.К. Петрича, изданной несколькими годами позже, вопрос теоретического и практического влияния советского киноавангарда рассмотрен на примере США. Несмотря на экономическую мощь Голливуда, в Америке 1920-х годов практически отсутствовала традиция теоретического восприятия кино. Новые публикации по теории

⁵³ Lewis Jacobs. The Rise of the American Film: A Critical History. New York: Harcourt Brace, 1939. 312 p.

⁵⁴ Голдовская М.Е. Советская кинооператорская школа и ее роль в мировом кино. Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1967. С. 6.

кино попадали в Америку в основном из Англии. В 1924 году в Лондоне вышла книга Хантли Картера «Новый театр и кино советской России», ставшая первым англоязычным изданием, знакомящим зарубежных читателей с достижениями советского театра и кино. На страницах британских журналов «Close Up» и «Film Weekly» впервые были опубликованы английские переводы теоретических работ Эйзенштейна и Пудовкина. В британской периодике публиковали свои первые статьи Александр Бакши, Гарри Аллан Потамкин, Барнет Бравер-Манн, Дуайт Макдональд, Льюис Джейкоб, Сеймур Стерн. Усилиями этих публицистов, вдохновленных советской теорией монтажа, в США тоже постепенно начинает развиваться искусствоведческий подход к кинематографу.

По количеству советских фильмов, выходивших в коммерческий прокат, Америка значительно опережала другие страны.⁵⁵ Многие представители Голливуда были хорошо знакомы с последними достижениями советского киноавангарда и охотно заимствовали монтажную стилистику в своих картинах. Художественные приемы, вдохновленные советским монтажным кинематографом, мы находим в картинах Георга Пабста, Рубена Мамуляна, Эриха фон Штрогейма, Джозефа фон Штернберга. Историк кино Джорж Садуль отмечает также влияние советских фильмов на развитие немецкого кинематографа. Немецкий авангард, по словам Садуля, «ориентировался на реализм под влиянием Дзиги Вертова, чьи фильмы демонстрировались в “Фолькфильмфербанд”, федерации кино клубов коммунистического направления, существовавших во всех крупных городах Германии».⁵⁶ Огромное влияние советский кинематограф, и в частности монтажная теория С.М. Эйзенштейна, оказали на режиссера, продюсера и кинокритика,

⁵⁵ С 1926 года по 1936 год в США было выпущено 184 советских фильма (91 немых и 93 звуковых). Vladimir Petric. Soviet Revolutionary Films in America (1925-1935). PhD diss., New York University, 1973. 26 p.

⁵⁶ Жорж Садуль. Всеобщая история кино. Т. 4. (Второй полутом): Голливуд. Конец немого кино 1919-1929. М.: Искусство, 1982. С. 387.

лидера британской документальной школы Джона Гирсона.

Масштабы стилистического и идеологического влияния, оказанного советским кинематографом на развитие теории и практики кино на Западе, не подлежат сомнению. Но было ли подобное влияние за пределами Европы и США? Пример Японии в данном случае показателен, так как во многом перекликается с опытом других стран, и в то же время, несет в себе особую специфику. Как и на Западе, в Японии влияние советского монтажа оказалось наиболее заметным в области документального кино. Как и в других странах, в Японии восприятие советской теории монтажа стало поводом для теоретического осмысления кино как искусства. Специфическим для Японии было то, что теории, возникшие под влиянием советских фильмов и теоретических трактатов, нередко развивались в русле националистической риторики. Как мы покажем ниже, это связано было с особенностями исторического этапа, на котором Япония познакомилась с советской монтажной школой. Ссылаясь на опыт советских режиссеров, японские кинокритики создавали теории, прославляющие исключительность японского традиционного искусства, его сопоставимость с современным западным кинематографом и даже возможное превосходство. Помимо того, что свою роль сыграла специфика исторического развития Японии в первой половине XX века, восприятие теории монтажа в Японии вполне укладывается в общую парадигму культурного взаимодействия и взаимовлияния, описанную Ю.М. Лотманом (см. о пяти фазах развития культурного диалога во введении). Особую роль в становлении японской теории кинематографа, а также в формировании ее традиционалистских наклонностей сыграл С.М. Эйзенштейн, известный своим увлечением традиционной культурой Востока. Перед тем, как перейти к анализу частных примеров восприятия и интерпретации советской теории монтажа, рассмотрим историко-культурный контекст, в котором советские фильмы и теоретические тексты были впервые

представлены в Японии.

1.2. В поисках реализма: «красный» кинематограф в Японии

Конец 1920-х – начало 1930-х годов можно считать одним из наиболее благоприятных периодов в отношениях между СССР и Японией. В 1925 году был подписан Пекинский договор (Советско-японская конвенция 1925 года об основных принципах взаимоотношений). Япония официально признала советское правительство, что послужило поводом к установлению экономических и культурных связей. Традиционно сложившееся уважительное отношение японцев к русскому театру и живописи XX века, желание учиться у наставников из России, было учтено в первых культурных обменах СССР и Японии. В 1927 году в Токио прошла большая выставка советской живописи авангарда. В 1928 году Москву и Ленинград впервые посетил театр Кабуки, а в 1929 году в СССР состоялись первые показы японских фильмов.

В продвижении своей кинопродукции в Японии была заинтересована и советская сторона. Так в 1929 году за недостаточное внимание к Японии был раскритикован автор монографии «Советские фильмы за границей» Е. Чвялев. «Давая обзор американского кино, германского, французского, английского и итальянского, автор должен был бы остановиться на особенности японского кино, тем более, что советская страна в настоящее время проявляет значительный интерес к этому кино (выставка японского кино, организованная ВОКСом). Кино-сеть Японии достигла значительных размеров, тем не менее наши картины до сих пор в Японии не идут. Это обстоятельство требует анализа», – писал в предисловии к книге Чвялева заместитель председателя правления «Совкино» М.П. Ефремов.⁵⁷

Утверждение это не совсем верное. Уже в 1927 году на японские

⁵⁷ [Ефремов М. П.] Предисловие // Чвялев Е.Д. Советские фильмы за границей. Три года за рубежом. Л.: Теакинопечатъ, 1929. С.5.

экраны вышли «Поликушка» А. Санина, «Коллежский регистратор» Ю. Желябужского и «Крылья холопа» Ю. Тарича. В 1928 году в прокате появились «Катка – бумажный ранет» Ф. Эрмлера и Э. Иогансона и «Медвежья свадьба» К. Эггерта и В. Гардина. Вплоть до 1937 года советские картины регулярно демонстрировались в Японии, однако количество их было невелико. Каждый год в прокат выходило 6-7 советских фильмов. Как и в большинстве других стран, широкому распространению советского кинематографа в Японии препятствовала его идеологическая составляющая. Не случайно, что закон о цензуре кинематографа возник в Японии в 1925 году, вскоре после установления дипломатических отношений с СССР. В этом же году в Японии был принят так называемый Закон об охране общественного порядка (*Тиан идзи хо*), специально разработанный для борьбы с неугодными правительству организациями (как политическими, так и религиозными) и во многом создававшийся как защитная реакция на сближение с СССР. Также в 1925 году Министерством внутренних дел Японии был принят специальный закон, унифицирующий принципы цензурирования кинофильмов на всей территории страны (*Кацудо сясин фируму кэнъэцу кисоку*). Если до 1925 года каждый регион цензурировал картины согласно своим законам, то теперь это надлежало делать централизованно.

И все же, несмотря на сложные политические условия, в конце 1920-х – начале 1930-х годов советский кинематограф смог привлечь к себе значительное внимание японской прессы и даже добился определенных коммерческих успехов. В первой четверти 1931 года общий доход от проката советских фильмов в Японии составил 4874,02 рубля, что выдвинуло японский кинорынок на второе место по прибыльности после гегемона США.⁵⁸ Такие результаты были достигнуты не только благодаря особой привлекательности советских фильмов, а также высокой степени

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 56.

развитости японского кинорынка. Во многом они являются следствием грамотной культурной политики, проводившейся уполномоченным ВОКС в Японии профессором Е.Г. Спальвиным. Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) было создано все в том же 1925 году и было призвано содействовать культурным обменам Советского Союза с зарубежными странами. В задачи общества входило приглашение в СССР видных зарубежных деятелей культуры и науки, организация театральных гастролей, концертов и книжных выставок, публикация информационных брошюр и т.д. Укреплением культурных связей с заграницей посредством организации кинопоказов занималась киносекция ВОКС, действующая через своих уполномоченных, находящихся за пределами СССР. С 1925 по 1931 гг., в период, когда культурные связи между СССР и Японией носили наиболее плодотворный характер, эту должность занимал востоковед, профессор Е.Г. Спальвин, прекрасно понимавший особенности японской культуры, отличающейся своей закрытостью и недоверием к «чужакам». Предвидя, что страх проникновения марксистской идеологии станет в Японии главным препятствием для советского кино, он решил действовать через человека «нейтрального», напрямую не связанного с СССР и далекого от марксизма. Обращаясь к председателю ВОКСа О.Д. Каменевой, Спальвин писал:

«Нужны подходящие японцы, которые знают с кем имеют дело и как говорить и как показывать. Ни один иностранец этого никогда не сделает. Если все это и еще некоторые особенности соблюдать, как здесь и принято, и ввозить хорошие картины, то можно иметь колоссальный эффект, заработок, спрос и возможность прививки своих искусств и своих направлений, так что через год-два пройдут картины, о ввозе которых нельзя

было и думать год тому назад.»⁵⁹

Незаменимым помощником Спальвина в работе по продвижению советского кинематографа стал выпускник кафедры русского языка престижного Токийского университета, журналист Фукуро Иппэй – человек, никогда не разделявший коммунистических убеждений. Отсутствие у Фукуро четко выраженной идеологической позиции позволяло ему вращаться в кругах японских кинематографистов, не навлекая на себя подозрений в симпатии к коммунистам. Идеологическая «нейтральность» Фукуро нередко вызывала недовольство самого Спальвина,⁶⁰ и все же уполномоченный ВОКСа продолжал сотрудничать с «безыдейным» журналистом, понимая, что только при его посредничестве советский кинематограф сможет приобрести доверие японских прокатчиков. В 1930 году по протекции ВОКСа Фукуро впервые посетил Советский Союз,⁶¹ а в 1931 г. издал свою первую книгу о советском кино (*Совэто эйга но таби*, «Путь советского кинематографа»).⁶² Позже Фукуро основал компанию «Ниссо сёкай» (в советских документах компания часто фигурирует под названием «Япкино»), специализирующуюся на прокате советских фильмов.

Как уже говорилось ранее, показу советских фильмов в Японии препятствовала цензура. Иностранные фильмы подвергались цензуре на двух этапах: сначала фильм должен был получить разрешение на ввоз в страну, затем его оценивали еще раз в Министерстве внутренних дел, которое обязано было «запрещать любые фильмы, бросающие вызов общественному спокойствию, правилам поведения, морали, а также

⁵⁹ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 35. Л. 5.

⁶⁰ ГАРФ. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 68. Л. 36.

ГАРФ. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 68. Л. 84.

⁶¹ С многочисленными киноплакатами, привезенными Фукуро из его поездки в Советский Союз, можно ознакомиться сегодня в Национальном киноцентре Японии (National Film Center).

⁶² Фукуро Иппэй. *Совэто эйга но таби* (Путь советского кино). Токио: Орайся, 1931.

здоровью».⁶³ За каждый день, пока иностранный фильм находился на территории таможни, с владельцев пленки взималась дополнительная плата, что делало прохождение цензуры затратной процедурой, недоступной для большинства прокатных компаний.⁶⁴ Даже когда у японских компаний находились денежные средства, чтобы полностью оплатить двухфазовый процесс цензуры, результат такого вложения часто оказывался неутешительным. Самые известные произведения советского киноавангарда – «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина были запрещены к ввозу в страну, и большинство японских зрителей смогли увидеть их лишь после окончания Второй мировой войны.⁶⁵ Те игровые картины, которые все-таки попадали в прокат, как правило подлежали идеологическому «перемонтажу», в ходе которого первоначальный замысел советских кинематографистов искажался. Современники утверждают, что демонстрировавшийся в октябре 1930 года «Потомок Чингисхана» был изрезан до неузнаваемости, так что многие ключевые сцены отсутствовали.⁶⁶ Докладывая в Москву о демонстрации «Потомка Чингисхана» в Японии, журналист Фукуро Иппэй писал:

«Картина переменилась цензурою, так сказать, в “Японский Потомок Чингисхана”, ибо не только из нее 700 метров отрезалось, но и ее содержание невольно становилось совсем другим. Нет пудовкинских надписей. Например, революционные монгольские молодежи
(*Орфография автора письма, Фукуро Иппэй – А.*)

⁶³ Kasza, Gregory J. The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945. Berkeley: University of California Press, 1988. 55 p.

⁶⁴ Так, например, в июне 1929 года японская газета «Токио Асахи», намеревавшаяся во время «Европейской киновыставки» (*Осю тэнранкай*) бесплатно показать два советских фильма, была вынуждена отказаться от этой затеи, узнав, что за выкуп каждого фильма из японской таможни придется уплатить сумму в размере 1,000 йен. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 52. Л. 49.

⁶⁵ Лишь некоторым счастливицам удавалось видеть эти фильмы во время специальных просмотров, организованных в таможне для цензоров. См., например: Ивасаки Акира. Совето эйга то Нихон (Советское кино и Япония) // Совето эйга. № 4 (1950). С. 14-15.

⁶⁶ Иида Симби. Адзия но араси (Буря над Азией) // Кинэма дзюмпо. № 378 (1930). С. 32.

Федорова) – они здесь патриотическая толпа. Кто виноват?»⁶⁷

Часто объектом цензуры становились картины, гораздо менее революционные, чем «Потомок Чингисхана». Как было замечено профессором Спальвиным, «в цензурных областях имеется очень много забавно наивного».⁶⁸ Когда в Японию была привезена картина Ю. Желябужского «Коллежский регистратор» (1925), цензура вырезала сцену, в которой офицеры гвардии «саблями и шашками резали жаркое», так как усмотрела в этом «профанацию священного по японским понятиям меча».⁶⁹ Даже в зарубежных фильмах предметы, напоминающие традиционные императорские регалии (меч, зеркало и яшмовое ожерелье), должны были изображаться в ореоле святости. «На экране вообще не могут быть показываемы члены царствующих домов», – продолжает Спальвин, – поэтому пока навряд ли могла пройти бы фильма «Царь и Поэт». Но если ее переименовать в «Меценат и Поэт» или «Канцлер и Поэт», то она вряд ли препятствий встретит.»⁷⁰ Об однобокости японской цензуры хорошо было известно (в основном стараниями профессора Спальвина) и в Советском Союзе. В уже упоминавшейся ранее монографии «Советские фильмы за границей: три года за рубежом» Е. Чвялев писал:

«Японская цензура не терпит на экране длинных поцелуев. Целоваться можно, но “коротко”. Жестокости на экране никак не должны демонстрироваться. Царей нужно выводить милыми и добрыми, если даже это будет противоречить исторической правде».⁷¹

⁶⁷ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 68. Л. 1.

⁶⁸ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 68. Л. 169.

⁶⁹ Там же. Л. 169-170.

⁷⁰ Там же. Л. 170.

⁷¹ Чвялев Е.Д. Советские фильмы за границей. Три года за рубежом. Л.: Теа-кинопечать, 1929. С. 46.

Ситуация с цензурой в Японии была действительно серьезной. Об этом свидетельствует и тот факт, что за десять лет, с 1927 года по 1936 год, на японские экраны вышло всего лишь тридцать два советских фильма. В большинстве своем эти картины не являлись шедеврами советского авангарда и не могли дать цельного представления о принципах «советского монтажа». Как нам предстоит убедиться далее, знакомство с советской монтажной школой происходило в Японии в основном на теоретическом уровне, через переводы статей и книг советских режиссеров и зарубежных кинокритиков. Специфике восприятия советской теории монтажа в Японии посвящен раздел 1.3 нашей работы. Сами же советские фильмы, демонстрировавшиеся в Японии на рубеже 1920-х и 1930-х годов, оказались эффективными не столько в популяризации монтажного метода, сколько в формировании в сознании японской интеллигенции стойкой ассоциативной связи между советским кинематографом и концепцией «реализма».

Послереволюционный советский кинематограф славился своей «реалистичностью» не только в Японии. На Западе фильмы С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, в силу правдоподобности изображаемых ими событий, нередко были восприняты и часто рекламировались как «документальные». ⁷² Использование непрофессиональных актеров, изобилие исторических реконструкций и съемок на натуре, выведение «народной массы» в качестве главного героя фильма, постановка сцен, по своему кадрированию напоминающих хроникальную киносъемку – все эти качества придавали советскому кинематографу особый, «документальный» оттенок. Более того, подавляющая часть советских фильмов, демонстрировавшихся в Японии конца 1920-х – начала 1930-х годов, действительно были неигровыми картинами. В довоенной Японии в прокат вышли: «Памир» (В. Шнейдеров, 1928), «Человек с киноаппаратом» (Д. Вертов, 1929), «Весной» (М. Кауфман, 1929), «Турксиб» (В. Турин, 1929),

⁷² The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939. Edited by Richard Taylor and Ian Christie. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1988. 2 p.

«Курс Норд» (Н. Вишняк, 1929), «Битвы жизни» (В. Королевич, 1930 [1932]), «Гигиена женщины» (Я. Посельский, 1930), «Пятилетний план» (АМКИНО, 1931), «Оазис в песках» (Н. Кладо, 1931), «Большой Токио» (В. Шнейдеров, 1933), «Челюскин» (Я. Посельский, 1934). Такая подборка советских документальных фильмов несомненно способствовала формированию в Японии представления об особо «реалистическом» советском кино.

На рубеже 1920-х и 1930-х годов документальный кинематограф в Японии находился еще в зачаточной стадии своего развития (см. об этом подробнее в разделе 2.2). Не осознавая еще в полной мере богатый идеологический и информационный потенциал неигрового кинематографа, японская цензура относилась к нему гораздо более снисходительно. Японские власти считали документальное кино менее популярным жанром, а потому и менее опасным. В результате его легко выпускали в прокат практически без «хирургического вмешательства». Изобилие в японском прокате советских документальных лент было также обусловлено высоким интересом японского общества к жизни послереволюционной России, а также к самому документальному жанру, еще недостаточно развитому в Японии. Фильм Д. Вертова «Человек с киноаппаратом», например, шел в Японии под названием «Вот это – Россия!» («Корэ га Росия да!», 1932), как бы апеллируя к желанию зрителя узнать, как протекает в послереволюционной России строительство социалистического общества. Жизнь в советской России интересовалась не только левая интеллигенция, разделяющая марксистско-ленинскую идеологию, но и представители правящих элит. Так в 1930 году Министерство полиции и Генеральный штаб Императорской армии организовали специальный показ «Турксиба», чтобы лучше изучить «политический момент социалистического строительства».⁷³ Позже картина В. Турина была удостоена специальной

⁷³ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 68. Л. 169.

рекомендации Главного штаба и Министерства железных дорог.⁷⁴

Смотрели советское кино и члены императорской семьи. Из дневников Е. Спальвина известно, что на императора Хирохито огромное впечатление произвел документальный фильм В. Королевича «Битвы жизни», повествующий о том, как безжалостна борьба за жизнь в природе.⁷⁵ Большинство коммерческих предложений, поступавших к Е. Спальвину от японских прокатчиков, касалось возможности показа советских документальных фильмов.⁷⁶ Показателен и такой факт: когда посетивший СССР впервые японский журналист Фукуро Иппэй получил от ВОКСа разрешение вывезти в Японию несколько советских фильмов для организации неофициальных, некоммерческих показов, из множества возможных вариантов Фукуро выбрал только документальные картины. Это были фильмы «Весной» (1929) М. Кауфмана и «Места ссылки Ильича» Г. Широкова (1929). Из демонстрировавшихся в довоенной Японии советских фильмов, «Весной» М. Кауфмана и «Турксиб» В. Турина получили наиболее широкий резонанс в прессе. Впоследствии эти картины оказали решающее влияние на развитие документального кинематографа самой Японии.

Многие советские неигровые фильмы, демонстрировавшиеся в довоенной Японии, можно отнести к категории фильмов-путешествий (травелогов), знакомящих зрителя с географическим пространством того или иного региона: Средней Азией, крайним Севером, крупными советскими городами. Снисходительное отношение японской цензуры к экспедиционным фильмам можно объяснить не только их информационным потенциалом, но и желанием властей закрепить среди японского населения образ СССР как колониальной державы, противостоящей геополитическим интересам Японии в Азии. Умение советских режиссеров детально

⁷⁴ Турукусибу о санбохонбу тэцудосё суйсэн асобару (Турксиб рекомендован Главным штабом и Министерством железных дорог) // Пурорэтэриа эйга. № 3 (1930). С. 57.

⁷⁵ ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 1а. Ед. хр. 195. Л. 86.

⁷⁶ См., например: ГАРФ. Ф. 5283. О. 4. Ед. хр. 51. Л. 9.

документировать малоизвестные и труднодоступные для кинематографистов других стран районы Азии вызывало у зрителей Японии и Запада особый интерес и уважение. Многие критики отмечали «реализм» советских травелогов, однако по-разному интерпретировали наличие такого свойства. После премьерного показа картины В. Ерофеева «Афганистан» в Берлине, немецкая газета «Берлиннер Тагеблат» писала: «Эта русская культурфильма совершенно не похожа на то, что до сих пор показывали в Германии. “Экзотические” фильмы *Чанг*, *Симба* и другие им подобные имели успех благодаря своей “романтике”. Они будили страсть к приключениям. Русские подошли к Востоку иначе – может быть, потому, что они сами ближе к нему. Но они первые показали Восток реалистически».⁷⁷

В японской прессе также часто отмечалась реалистичность советских фильмов. Однако в большинстве отзывов речь шла не о правдоподобию и визуальной убедительности изображаемого, а о его идеологической выверенности. Показательным является замечание пролетарской писательницы Хирабаяси Таэко, опубликованное ею после просмотра картины «Турксиб» В. Турина. Провозгласив главными достоинствами картины ее «правдоподобие» и «достоверность», Хирабаяси отмечает, что эти качества присущи лишь советскому кинематографу, так как советские режиссеры обладают «правильным пониманием социальной среды».⁷⁸ Иными словами, они обладают идеологически «правильной» точкой зрения и руководствуются марксистско-ленинским пониманием действительности. В рецензии Хирабаяси ощущается влияние популярной в Японии конца 1920-х – начала 1930-х годов концепции «пролетарского реализма».

Термин «пролетарский реализм» был впервые использован

⁷⁷ Письмо из Берлина. «Афганистан» в Берлине // Кино (М.). – 1929. – 25 июня. – С. 3.

⁷⁸ Хирабаяси Таэко. Турукусибу: канран го но сирото кан (Турксиб: впечатления кинолюбителя) // Эйга орай. № 69 (1930). С. 36.

литературным критиком Курахара Корэхито, одним из главных идеологов левого движения Японии. В своей статье «Путь к пролетарскому реализму» (1928) Курахара призывал писателей смотреть на мир «глазами пролетарского авангарда», создавать произведения, разоблачающие классовую структуру общества и вдохновлять читателя к классовой борьбе.⁷⁹ Представленная Курахара концепция реализма создавалась под влиянием советской литературной теории и получила широкое распространение среди японской интеллигенции, видевшей в марксизме возможную альтернативу западной модели развития.

В довоенной Японии существовали и другие концепции реализма, в том числе и радикально противоречившие идеям Курахара. В 1929 году, например, искусствовед Итагаки Такахо опубликовал статью «Путь к механическому реализму», в которой критиковал излишне идеологизированный подход «пролетарского реализма». Итагаки считал, что человек всегда смотрит на мир предвзято, и отдавал предпочтение машинам. Лишь «механический взгляд» кинокамеры, по его мнению, мог быть по-настоящему объективным и реалистичным. Хотя концепция «механического реализма» создавалась в противовес теории «пролетарского реализма», одним из главных вдохновителей Итагаки был Дзига Вертов и его теория «киноглаза». Дискурс о реализме в Японии 1920-х – 1930-х годов был неразрывно связан с достижениями советского киноавангарда, что безусловно способствовало формированию статуса советского кинематографа, как претендующего на глубокое взаимодействие с действительностью и ее анализ.

В японском контексте «реалистичность» советского кинематографа определялась также его непредвзятым, солидарным отношением к Востоку. Наибольшее влияние в довоенной Японии получили

⁷⁹ Курахара Корэхито. Пурорэтэриа риаридзуму э но мити (Путь к пролетарскому реализму) [1928] // Курахара Корэхито Хёронсю (Собрание сочинений Курахара Корэхито): В 10-ти тт. Токио: Син Нихон сюппанся, 1966-1979. Т. 1. С. 146-147.

советские документальные фильмы, изображающие модернизирующуюся Азию, а также игровые фильмы, в которых главные роли отведены были актерам азиатской расы: Баир в «Потомке Чингисхана», Мустафа в «Путевке в жизнь». Особое внимание персонажам с азиатской внешностью уделялось даже в том случае, когда их роли в фильме были явно второстепенными. Так в 1932 году, без всякого логического повода, музыкальный критик Наканэ Хирочи использовал в качестве одной из главных иллюстраций к своей монографии о молодом звуковом кинематографе портретный кадр из фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна» (1931), на котором изображен житель алтайской деревни, отнюдь не являющийся главным персонажем фильма.

Знакомство Японии с советскими фильмами и советской теорией монтажа пришлось на один из наиболее острых, переломных моментов японской истории. На рубеже 1920-х и 1930-х годов Япония начинает серьезный пересмотр ориентиров, определявших ее развитие на протяжении более полувека. Курс на форсированную модернизацию, принятый японским правительством во второй половине XIX века, после открытия страны для торговли с Западом, принес свои плоды. В Японии появилась развитая инфраструктура, передовые технологии, сильная армия. Страна обзавелась собственными колониями в Азии, однако по-настоящему стать частью Западной цивилизации не получалось. Запад по-прежнему экзотизировал Японию и относился к ней как к восточной стране, пусть и добившейся некоторых экономических успехов. Разочарование в западной, либералистской модели развития, невозможность полностью перекроить свою культуру на европейский лад, непризнание в мире японских притязаний на место среди стран-лидеров, внутренние экономические трудности создали благотворную почву для роста националистических настроений. Со второй половины 1920-х годов Япония начинает постепенно отворачиваться от Запада. Стремление догнать и перегнать Запад,

сменившееся осознанием невозможности в полной мере осуществить поставленные задачи, нашло свое отражение и в японском кинематографе.

Изначально кинематограф не был японским изобретением. Он прибыл в Японию из-за рубежа и был живым воплощением западной модернизации, что способствовало формированию в среде японских кинематографистов особого комплекса неполноценности – боязни быть уличенными в неправильном использовании западного изобретения, в грубом подражательстве, в отсутствии оригинальности. Ругать японский кинематограф за его несоответствие стандартам Запада было распространенной практикой среди японской интеллигенции и самих деятелей кино. Вплоть до второй половины 1910-х годов кинематограф Японии развивался своим, особенным путем, отличным от Запада. Согласно традициям театра Кабуки, роли обоих полов в японском кинематографе исполнялись актерами-мужчинами (*оннагата*), что препятствовало использованию крупных планов, а значит и развитию техники монтажа. Очень долго не могли прижиться в Японии субтитры – происходящее на экране сопровождалось музыкой и комментариями специальных декламаторов, *бэнси*. Основные сюжеты киноповествования заимствовались из традиционного театра Кабуки и имели мало общего с жизнью современных японцев. Интеллигенция не смотрела японское кино, предпочитая европейские и американские ленты.

Серьезные перемены произошли в японском кинематографе в конце 1910-х годов, когда ведущий кинокритик страны Каэрияма Норимаса (1893-1964) возглавил так называемое «движение за чистый кинематограф» (*дзюн эйгагэки ундо*). Поначалу эксперименты Каэриямы и его сподвижников были незаметны на общем фоне, но постепенно они переросли в основное течение. К середине 1920-х годов в японском кинематографе стали преобладать принципы западного реализма, с использованием субтитров, крупных планов и реалистичных мизансцен на

натуре. Женские роли в кино стали исполняться теперь профессиональными актрисами. Главной целью Каэриямы, однако, было не просто приблизить японский кинематограф к западно-европейской модели, а сделать его «понятным» и «любимым» на Западе. Экспортный потенциал японских фильмов должен был свидетельствовать о достигнутом техническом и художественном уровне.

Движение за чистый кинематограф кардинально изменило японский кинематограф, однако подводя итоги своей режиссерской и продюсерской деятельности (в специальном выпуске влиятельного журнала «Эйга орай» в 1929 году), Каэрияма приходит к неутешительному выводу: экспорт японского кино по-прежнему невозможен, и главная причина тому – расовая. В Японии появились талантливые режиссеры и операторы, их фильмы несут высокую художественную ценность (*сакухин кати*), однако это по-прежнему совершенно неконкурентоспособный товар (*сёхин кати наси*). Ведь, как считал Каэрияма, мировую популярность фильма определяет «расовая принадлежность» актеров.⁸⁰ Получалось, что по непреодолимым причинам, кинематограф Японии навсегда обречен был оставаться второсортным.

Надежду на возможное решение этой безвыходной, казалось, ситуации являл собой пример советского кино. Советские фильмы с героями азиатской внешности оказались чрезвычайно успешными среди массового зрителя и профессиональных критиков не только в Японии, но и на Западе. Раса актеров не мешала продвижению этих фильмов за границы. Многие японские кинематографисты надеялись, что усвоив главные особенности советского кино, они тоже смогут снимать фильмы, пригодные для экспорта. Некоторые считали, что секрет успеха советских фильмов – в мастерском использовании монтажа: авангардная стилистика советского кино делала расовую инаковость его актеров менее заметной. Существовало

⁸⁰ Каэрияма Норимаса. Нихон эйга но кайгай синсюцу ни цуитэ (Об экспорте японских фильмов) // Эйга орай. № 56 (1929). С. 13.

другое мнение: ключ к успеху советского кино скрывается в идеологической принадлежности его создателей. «Правильное» мировоззрение, раскрывающее простые истины о человеческом равенстве и братстве, представлялось способным переубедить любого зрителя, даже мыслящего расовыми стереотипами иностранца. Так или иначе, советский кинематограф представал в глазах японских кинематографистов притягательной моделью, позволяющей на близком и понятном иностранцам языке, продвигать свою особую культуру, политические взгляды и интересы. Особое умение советских кинематографистов сочетать национальное с международным было замечено не только японскими, но и западными кинокритиками. «Это художественное произведение в стиле и характере русского народа имеет в то же время интернациональную чеканку. Эта фильма говорит языком, понятным для всех», – писал о советском фильме «Крылья холопа» немецкий «Фильм-журнал».⁸¹ Именно к такому восприятию своих фильмов стремились японские кинематографисты.

Как и предполагает теория Ю.М. Лотмана о развитии культурного диалога, на ранней стадии знакомства японцев с монтажным кинематографом достоинства советских фильмов сильно преувеличивались, в то время как японский кинематограф, в сравнении с советским, воспринимался как низкопробный, недостойный внимания знатоков, не интересный. Как уже было отмечено, фильм В. Турина «Турксиб» занимал в общественном сознании довоенной Японии особое место. Провозгласив главными достоинствами советской картины ее «правдоподобие» и «достоверность», писательница Хирабаяси обращает критический взор в сторону японского кинематографа, обвиняя его в «слепом подражании Западу».⁸² Хирабаяси утверждает, что европейские манеры в исполнении японских актеров выглядят нелепо, и что японские режиссеры должны

⁸¹ Чвялев Е.Д. Советские фильмы за границей. Три года за рубежом. Л.: Теа-кинопечать, 1929. С. 27.

⁸² Хирабаяси Таико. Туруксибу: канран го но сирото кан (Турксиб: впечатления кинолюбителя) // Эйга орай. № 69 (1930). С. 36.

брать пример у «Турксиба» и черпать вдохновение в традиционном японском театре, а также в повседневной жизни простых японцев. Кинолюбитель Накано Кэндзи, чья рецензия на фильм «Турксиб» была специально отобрана редакцией влиятельного журнала «Кинэма дзюмпо» для публикации, называет японское игровое кино «отвратительным», источающим «омерзительный смрад эротики», и надеется, что «такие документальные фильмы, как *Турксиб*, заставят японских режиссеров наконец-то опомниться»⁸³. Такая категоричность суждений была вызвана не только содержанием и стилем советских фильмов, но и их «запретностью», что всегда притягательно. О международном триумфе советского кинематографа много писали в японской прессе, в журналах печатались сценарии фильмов, издавались монографии, посвященные послереволюционному советскому кино, но самих фильмов в прокате было мало. Обилие материалов, восхваляющих советский кинематограф, при ограниченных возможностях видеть его шедевры, свидетельствует в некоторой мере об ощущении кризиса в японском обществе, о поиске новых ориентиров и методов художественной выразительности. Эти поиски происходили в основном на теоретическом уровне, они были основаны на переводах и принимали форму достаточно свободной интерпретации советской теории монтажа.

1.3. Восприятие и интерпретация советской теории монтажа

В 1920-е и 1930-е годы на японский язык были переведены основные теоретические работы советских мастеров: Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова, Вертова. Однако большинство текстов было переведено не с русского, а с других европейских языков, что повлекло за собой множество неточностей. Теоретические работы Пудовкина впервые были переведены на японский язык (с немецкого) в 1929 году, однако

⁸³ Накано Кэндзи. Туруксибу о митэ (После просмотра фильма «Турксиб») // Кинэма дзюмпо. № 382 (1930). С. 52.

перевод был сделан выборочно и не давал адекватного понимания идей режиссера. Более того, перевод был выполнен человеком, плохо разбирающимся в истории кинематографа: в тексте содержится много фактологических ошибок, даже название фильма Д.У. Гриффита «Нетерпимость» (1916) указано неверно. Перевод публиковался в журнале «Эйга хёрон» с января по июнь 1929 года, и в первом выпуске журнала даже сам термин «монтаж» был озвучен неправильно: вместо устоявшегося к тому времени «монтадзю» – «монтагэ».⁸⁴

О киноэкспериментах Вертова также узнали из переводных статей: в 1929 году с французского перевели посвященную Вертову работу Л. Муссиака, а в 1930 году – статью режиссера Ж. Ренуара.⁸⁵ В это же время искусствоведы Итаки Такахо и Симидзу Хикару развивают так называемую теорию «механического реализма», в которой часто ссылаются на эксперименты Вертова и венгерского фотографа Л. Мохой-Надя. Итаки и Симидзу владели множеством европейских языков и могли черпать информацию о деятельности киноков из западных источников. Однако в их интерпретации идеи Вертова все-таки искажались: изучив теорию Вертова по японским источникам, кинокритик Мицуи, например, приходит к неожиданному выводу, что монтаж для Вертова «второстепенен».⁸⁶

Своеобразное восприятие в Японии советской теории монтажа было также связано с запаздыванием, с которым советские фильмы и тексты попадали в Японию. Статьи Кулешова, например, были впервые переведены на японский язык только в 1933 году. О Вертове в Японии узнали, когда в СССР его авангардистские работы были уже подвергнуты суровой критике.

⁸⁴ Kinoshita, Chika. The Edge of Montage: A Case of Modernism / *Modanizumu* // Japanese Cinema. Oxford Handbook of Japanese Cinema. Edited by Daisuke Miyao. New York: Oxford University Press, 2014. 150 p.

⁸⁵ Муссиакку Рэон. Киногурасу (Киноглаз) // Эйга хёрон. № 7.5 (1929). С. 518-519.

Руноару Дзян. Дзига Вэрутофу но эйгаган (Киноглаз Дзиги Вертова) // Эйга хёрон. № 8.3 (1930). С. 57-59.

⁸⁶ Охира Ёити. Нихон эйгакай ни атаэта Росия эйга (рирон) но эйкё (Влияние русских фильмов и теории кино на кинематограф Японии) // Росия бунка то киндай Нихон (Русская культура и современная Япония) / Под редакцией Окумура Кацудзо, Сакон Такэси. Киото: Сэкайсисося, 1998. С. 114.

Когда в марте 1932 года в Токио состоялась премьера «Человека с киноаппаратом» (1929), картина была воспринята крайне негативно. К этому времени изменилась ситуация не только в Советском Союзе и Японии, но и во всем мире: на повестке дня было освоение звукового кинематографа. С 1931 года резко усилилась японская экспансия в Китае, буквально за неделю до премьеры «Человека с киноаппаратом» была провозглашена независимость марионеточного государства Маньчжоу-го. В этот переломный момент японской истории общественность восприняла картину Вертова как излишне игривую и несерьезную, не отвечающую политическим задачам момента. Гораздо больший успех у японского зрителя имел выпущенный в тот же день документальный фильм В. Королевича «Битвы жизни» (1930, 1932).⁸⁷

Теория монтажа, рожденная советским авангардом 1920-х годов, получила широкое распространение в Японии, когда перед кинематографистами стояли совершенно конкретные идеологические задачи – пропаганда колониальной экспансии. Возможно поэтому, наиболее влиятельной в Японии теоретической работой о советском монтаже стала монография ленинградского кинорежиссера Семена Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма» (1926). Перевод был сделан с немецкого языка молодым японским кинокритиком Ивасаки Акира – в будущем активным участником Японского Союза пролетарского кинематографа «Прокино», успешным продюсером и автором множества книг об истории японского кино. Работа Тимошенко не претендовала на глубокое философское понимание принципов монтажной выразительности, а имела скорее прикладной характер: в книге выделено пятнадцать «наиболее типичных» приемов монтажа, представлены способы их графического обозначения. При этом утверждения Тимошенко о том, что «кино указывает путь,

⁸⁷ В Советском Союзе фильм вышел в прокат в 1930 году, однако в Японии демонстрировалась американская звуковая прокатная версия, смонтированная в 1932 году.

заставляя смотреть то, что надо»,⁸⁸ что длина кадра должна быть достаточной для того, чтобы «зритель воспринял нужную сцену и чтобы у него не хватило времени самому пытаться увидеть или обратить внимание на еще что-нибудь, что было бы по заданию режиссера лишним»⁸⁹, отвечали главным запросам времени в тогдашней Японии.

Из множества теоретических текстов, написанных в Советском Союзе, монография Тимошенко была первой, знакомившей японскую аудиторию с теорией монтажа. Именно в переводе этой книги, опубликованном в журнале «Кинэма дзюмпо» в 1928 году, впервые было использовано японское слово «монтаж» – *монтадзю*. Перевод был сделан по тексту, опубликованному в журнале «Lichtbild-Bühne» на немецком языке.⁹⁰ Слово «монтаж» в немецком названии было заменено на «Schnitt» – от глагола *резать*. Руководствуясь немецким переводом, Ивасаки тоже использовал в японском названии книги не слово «монтаж», а заимствованное из английского слово «cutting» – *каттингу* в японской транскрипции. Слово «монтаж» (*монтадзю*) впервые появляется в подзаголовке второй главы: «Кино и монтаж» (*Эйга то монтадзю*). В комментариях Ивасаки указывает, что «найти в японском языке слово, соответствующее этому новому термину, не представляется возможным, однако смысл его ясно изложен в работе Тимошенко, и в целом ему вполне соответствует английское слово «cutting»». ⁹¹

Слова переводчика выдают его еще довольно поверхностное на тот момент понимание теории монтажа, а также его неготовность воспринимать заимствованные у Запада идеи и тексты критически. В 1920-е годы в японском языке уже существовало слово *хэнсю*, состоящее из двух иероглифов: «сплетать» и «собирать», – и означающее склейку, сборку,

⁸⁸ Тимошенко С.А. Искусство кино и монтаж фильма. Л.: Academia, 1926. С. 15.

⁸⁹ Там же. С. 24.

⁹⁰ Timoschenko, S. Filmkunst und Filmschnitt // Lichtbild-Bühne. no. 169 (1927). 15-16 pp.

⁹¹ Тимосенко Эсу. Эйга гайдзюцу то каттингу 2 (Искусство кино и монтаж 2) // Кинэма дзюмпо. № 301 (1928). С. 39.

редактуру, правку. В дальнейшем именно слово *хэнсю* стало главным эквивалентом понятия «монтаж», а заимствованное из русского *монтадзю* приняло более узкое значение, скорее ассоциирующееся с достижениями советского киноавангарда 1920-х годов. И все-таки, в 1928 году Ивасаки намеренно использовал не японское слово *хэнсю*, а заимствованные из европейских языков *монтадзю* и *каттингу*, чтобы подчеркнуть их инородное происхождение. Как и предполагает теория Ю.М. Лотмана, на первой, начальной стадии культурного диалога, поступающие извне тексты сохраняли «облик чужих» и воспринимались как более совершенные. Японские режиссеры и кинокритики идеализировали «монтаж», а потому хотели прикоснуться к нему в его наиболее «чистом», незамутненном виде. Отсюда широкое влияние монографии Тимошенко, в основе своей представляющей сжатую и доходчивую инструкцию к практическому применению монтажа.

Решение перевести первой именно эту книгу было принято осознанно. В 1928 году, когда Ивасаки работал над переводом монографии Тимошенко, в западной прессе были уже представлены и другие теоретические работы советских кинематографистов. В комментарии к своему переводу Ивасаки указывает, что монография Тимошенко была известна ему в двух вариантах: один был опубликован в журнале «Lichtbild-Bühne», а другой был напечатан в качестве дополнения к немецкому переводу книги В. Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал» (1926) – на немецком «Filmregie und Filmmanuskript» (1928).⁹² У Ивасаки был выбор, и он предпочел книге Пудовкина более доступный для понимания и упорядоченный текст Тимошенко. Распространенной практикой в Японии в это время стало фиксировать на бумаге монтажную структуру советских фильмов, используя детальные схемы и графики, во многом напоминающие иллюстрации к книге Тимошенко и

⁹² Pudowkin, Wsewolod. Filmregie und Filmmanuskript. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne, 1928.

соответствующие его призыву использовать «формальные методы» анализа фильмов – т. е. графически фиксировать на бумаге «ритм монтажа». Используя методы, представленные в книге Тимошенко, японские кинематографисты пытались «разгадать» секрет международного успеха советских фильмов – понять, в чем преимущество «советского монтажа», разобраться, будет ли он столь же эффективным без советской идеологии.

Увлечение японских режиссеров и кинокритиков советским кинематографом всегда сопряжено было с практическим интересом. Теория монтажа воспринималась именно как «метод», который нужно досконально изучить, чтобы найти ему оптимальное применение в Японии. Постепенно «монтаж» начинает восприниматься не только как метод, полезный и удобный для Японии, но и вообще как метод в сущности «японский», уходящий корнями в многовековую культурно-эстетическую традицию страны. Восприятие теории и практики монтажа переходит на следующий уровень «культурного диалога», когда «обнаруживается стремление отделить некое высшее содержание усвоенного миропонимания от той конкретной национальной культуры, в текстах которой она была импортирована».⁹³ Более того, формируется представление, что «там» это высшее содержание было интерпретировано неправильно, и только «здесь», «в лоне воспринявшей их культуры, они находятся в своей истинной, “естественной” среде».⁹⁴ Даже Ивасаки Акира, писавший некогда об особой «непереводимости» понятия монтаж, к 1930 году радикально меняет свою точку зрения:

«Я уже неоднократно писал о том, что слово “монтаж” (*монтадзю*) подразумевает сборку (*кумитатэ*), склейку (*хэнсю*) пленки. А значит, набившие уже оскомину выражения вроде “здесь я использовал

⁹³ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000. С. 272.

⁹⁴ Там же.

монтаж” (*коно бубун ва монтадзю о сиё ситэару*) или “в следующей картине у меня будет монтаж” (*кондо но сакухин нива монтадзю о оё суру*) просто смешны и нелепы. Ведь фильмов, в которых нет монтажа (*монтадзю сарэтэ инай*), просто не существует в природе». ⁹⁵

Постепенно о «советском» происхождении монтажного метода начинают забывать. В теоретических работах японских искусствоведов 1930-х – 1940-х годов монтажная выразительность в кинематографе возводится не к советскому киноавангарду, и даже не к киноэкспериментам Д. В. Гриффита или Абеля Ганса, а к эстетике традиционной поэзии *хайку* и композиционным особенностям живописных свитков *эмаки*, создававшихся в средневековой Японии. Такие взгляды на монтажный кинематограф формировались в условиях так называемой Пятнадцатилетней войны (1931-1945), ⁹⁶ когда влияние Запада отвергалось, а в литературе и искусстве шли напряженные поиски особой «японской» идентичности. И все-таки, отправную точку националистических суждений о «японском происхождении» монтажа мы находим в первую очередь в советских источниках. Идеи об особом «монтажном» свойстве традиционной японской культуры были впервые сформулированы не японскими теоретиками, а советским режиссером С. Эйзенштейном в его программной статье «За кадром» (1929).

Эйзенштейну повезло больше, чем другим режиссерам советского

⁹⁵ Ивасаки Акира. Монтадзю но ханаси (О монтаже) // Пурорэтария эйга ундо но тэмбо (Перспективы пролетарского кинодвижения). Токио: Дайхокаку сёбо, 1930. С.72.

⁹⁶ Участие Японии в военных действиях на материке началось задолго до того, как началась Вторая мировая война в Европе. В 1931 году произошел подрыв Южно-Маньчжурской железной дороги, после чего последовал захват северо-восточных регионов Китая японской армией. В 1937 году японские войска вошли в Шанхай, а затем в Нанкин. В декабре 1941 года японская армия атаковала Перл-Харбор, после чего во Вторую мировую войну вступили США. События, связанные с военной агрессией Японии, начавшиеся в 1931 году и завершившиеся капитуляцией Японии в 1945 году, принято называть «Пятнадцатилетней войной».

киноавангарда. Его статьи были переведены на японский с языка оригинала, и в них закралось гораздо меньше ошибок и неточностей. Журналист и предприниматель Фукуро Иппэй, тесно сотрудничавший с предствительством ВОКС в Японии, перевел сначала «Четвертое измерение в кино» (1929). Как было замечено впоследствии японским историком кино Ивамото Кэндзи, перевод этот был сделан еще довольно «неуверенно», чувствовалось, что многие высказывания Эйзенштейна не до конца были осмыслены самим переводчиком.⁹⁷ Гораздо более удачным оказался перевод статьи «За кадром» (1929), предложенной читателю под названием «Японская культура и монтаж».⁹⁸ Представленные в этом тексте суждения Эйзенштейна о «монтажной выразительности» в японской иероглифической письменности, поэзии, театре и живописи легли в основу теоретических изысканий японских искусствоведов Тэрада Торахико, Имамура Тайхэй, Окудайра Хидэо.

Первым среди японцев попытался по-своему переосмыслить эйзенштейновский текст эссеист, литератор, теоретик кино и искусства, а по основной специальности физик – Тэрада Торахико (1878-1935). Подобно Сергею Эйзенштейну в России, Тэрада был одним из образованнейших людей своей эпохи, занимался научными исследованиями в области статистики, механики, филологии. Сегодня ознакомиться с его трудами можно, обратившись к полному собранию сочинений Тэрада. В тридцати томах представлены научные работы ученого, его статьи и заметки для популярных периодических изданий, а также дневниковые записи, многие из которых обращены именно к проблемам киноэстетики. Этапной для исследований Тэрада в области кинематографа стала статья «Искусство

⁹⁷ Ивамото Кэндзи. Нихон ни окэру монтадзю рирон но сёкай (Первое знакомство Японии с теорией монтажа) // Нихон бунгаку нэнси. № 10 (1974). С. 74.

⁹⁸ Эйdzэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: дзё (Японская культура и монтаж: начало) // Кинэма дзюмпо. № 355 (1930). С. 63-64.

Эйdzэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: тю (Японская культура и монтаж: середина) // Кинэма дзюмпо. № 356 (1930). С. 60-61.

Эйdzэнсютаин Эсу Эму. Нихонбунка то монтадзю: кан (Японская культура и монтаж: конец) // Кинэма дзюмпо. № 357 (1930). С. 42.

кино», опубликованная в 1932 году в журнале «Нихон бунгаку» (Японская литература).⁹⁹

Начинается статья Тэрада с довольно нелюбимого наблюдения: «все теории кино, что появились за последние годы в нашей стране, словно не были написаны японцами (*нихондзин банарэ ситэ иру*)».¹⁰⁰ Тэрада указывает, что авторы не учитывают ни историю Японии, ни ее «особый менталитет». В своей статье Тэрада ставит перед собой задачу заложить основы, указать дальнейший путь развития особой, «японской» теории кино. Ссылаясь на статью Эйзенштейна «За кадром», Тэрада пишет о преобладании монтажа в традиционной японской культуре, не упуская при этом возможности уличить советского режиссера в недостаточной эрудиции в области японской литературы и искусства. Истоки кинематографа Тэрада видит в театре теней, а также в традиционных японских свитках *эмаки*, органически сочетающих письменный текст с иллюстрациями. Для Тэрада даже видом своим японские свитки напоминают киноленту: во время хранения они находятся в свернутом состоянии, а во время прочтения разворачиваются и представляют из себя длинные полосы бумаги. Рассматривать *эмаки* надлежит справа налево.

Несмотря на множество примеров, используемых Эйзенштейном для сопоставления монтажного кинематографа с традиционной японской культурой, об *эмаки* он ничего не пишет, что вероятно и стало одним из поводов для Тэрада обратиться именно к этому жанру. Подвергая сомнению утверждение Эйзенштейна о «монтажном» происхождении японских иероглифов, Тэрада сравнивает искусство монтажа с поэтическим жанром «нанизанных строф» – *рэнку*, которые он считает гораздо более сложными и изобретательными стихами, нежели одиночные *хайку*, о которых пишет в

⁹⁹ Тэрада Торахико. Эйга гэйдзюцу (Искусство кино) [1932] // Тэрада Торахико. Тэрада Торахико дзэнсю бунгакухэн (Полное собрание сочинений Тэрада Торахико. Серия: литература): В 18-ти тт. Токио: Иванами сётэн. 1985-1987. Т. 3. С. 491-539.

¹⁰⁰ Там же. С. 492.

своей работе Эйзенштейн. Не обнаружив в статье Эйзенштейна ни единого упоминания о жанре «нанизанных строф» *рэнку*, Тэрада разочарованно пишет, что это, вероятно, оттого, что на самом деле Эйзенштейн «вовсе ничего не знает о настоящих *рэнку*». ¹⁰¹

Поэзия «нанизанных строф» возникла в Японии в XII веке и является разновидностью редкого для поэзии этой страны «длинного жанра». Слагаются *рэнку* коллективно: один поэт сочиняет трехстишие (первые 17 слогов из 31, из которых состоит пятистишие *танка* – самый популярный жанр классической японской поэзии). Недостающее двустишие, 14 слогов, добавляет следующий стихотворец – вместе они слагают первое звено «нанизанных строф». Третий участник присоединяет к этому еще одно новое трехстишие, потом снова двустишие, и так бесконечно долго. Количество строф в *рэнку* не имеет ограничения – иногда их можно насчитать свыше 10,000. Нет в *рэнку* и единого сюжета. «Каждое трехстишие и двустишие, представляющее собой самостоятельное произведение на тему любви, разлуки, одиночества, вписанное в пейзажную картину, можно без ущерба для его смысла вычленивать из стихотворения, хотя оно и связано с ближайшей последующей строфой (и только с ней) сетью отношений». ¹⁰² Ключевыми для *рэнку* являются связь, преемственность – не только между строфами, но и между поэтическими жанрами, между поколениями поэтов. В каждой строфе мы находим отсылку к образам, воспетым ранее в классической японской поэзии. Для того, чтобы читать и сочинять *рэнку*, нужно постоянно «отслеживать слово за словом, выявляя аллюзии, отсылки, перекрещивания образов и смыслов». ¹⁰³ Не это ли и есть воспетый советским киноавангардом монтаж?

¹⁰¹ Тэрада Торахико. Эйга гэйдзюцу (Искусство кино) [1932] // Тэрада Торахико. Тэрада Торахико дзэнсю бунгакухэн (Полное собрание сочинений Тэрада Тэрахики. Серия: литература): В 18-ти тт. Токио: Иванами сётэн. 1985-1987. Т. 3. С. 511. Заметим, что в советской японистике тех лет не было исследований о *рэнку*, и узнать Эйзенштейну об этом жанре было действительно непросто.

¹⁰² Дьяконова Е.М. О некоторых источниках *рэнга* («связанных строф») // История и культура традиционной Японии 8. СПб.: Гиперион, 2015. С. 134.

¹⁰³ Там же. С. 138.

Рассуждая о принципах композиции «нанизанных строф» *рэнку*, Тэрада обращается к наследию великого японского поэта Мацуо Басё (1644-1694). О его взглядах на японскую поэзию мы знаем из поэтического трактата «Кёрайсё» (1702), записанного учеником Басё, поэтом Мукай Кёрай (1651-1704). От своего учителя Кёрай узнал о трех способах ассоциативной связи между поэтическими строфами: лексическая (*монодзукэ*), смысловая связь (*кокородзукэ*) и связь, основанная на «единстве аромата» (*ниоидзукэ*). Лексическая связь (*монодзукэ*) подразумевает использование омонимов (*какэкотоба*), а также устоявшихся в японской литературной традиции сочетаний между словами и образами: например, слива и соловей (весна) или ива и ласточка (осень). Такая связь была характерна для поэтической школы Тэймон и ее основателя Мацунага Тэйтоку (1571-1653). Позже был разработан принцип смысловой связи (*кокородзукэ*), основанный на «единстве духа (*кокоро*)» между строфами: событие или пейзаж, воспетые в исходном трехстишии остаются неизменными, зато с каждой новой строфой меняется тон, манера речи, ракурс, с которого наблюдают за ними поэты. Такого принципа сложения стихов придерживались ученики школы Данрин, основанной поэтом Нисияма Соин (1605-1682).

Своим вкладом в традицию поэзии «нанизанных строф» Басё считал изобретение принципа, основанного на соединении строф по единству их «аромата» (*ниоидзукэ*) – то есть, по единству их психологического настроения, эмоциональной нагрузки. Классический пример строф *рэнку*, сплетенных воедино ароматом, мы находим в поэтическом сборнике «Сарумино» («Соломенный плащ обезьяны», 1691), составленном Басё вместе с его учениками:

XV

Летучие семена

Осенних трав рассыпает
Холодный вечерний вихрь (Кёрай)

XVI

Озябший бонза спешит
Скорее в храм воротиться. (Бонтё)

XVII

Печально бредет поводырь,
К своей обезьяне привязан...
Осенняя светит луна. (Басё)¹⁰⁴

Тема одиночества служит тем самым «ароматом», соединяющим между собой строфы Басё и его ученика Кёрай. Образ монаха, бредущего холодным осенним вечером в свою обитель, накладывается на образ циркача, скитающегося по свету со своим питомцем, ученой обезьянкой. Объединяет их не только чувство одиночества, но и служение людям: каждый по- своему (религия, цирк) пытается спасти или хотя бы на время отвлечь людей от тягот мирской жизни.

В скрепленных единым «ароматом» поэтических строфах семнадцатого века Тэрада Торахико, японский ученый века двадцатого, находит принцип монтажа, созвучный современному кинематографу. В частности, сопоставление образов циркача и монаха в поэтической антологии «Сарумино» Тэрада сравнивает с монтажным приемом «overlap» (*оваранпу*), когда кадры склеиваются так, что образ одного предмета или пейзажа накладывается или плавно перетекает в образ другого. Тэрада Торахико приводит и другие примеры. Трехстишие из сборника «Хайкай Сайdziки» («Записи сезонных изменений хайку», 1803) об отце с сыном,

¹⁰⁴ Мацуо Басё. Стихи. / Перевод Веры Марковой. М.: Художественная литература, 1985. С. 201-202.

увлеченно играющих в настольную игру Го, соединенное со строфой о матери и дочери, стряпающих на кухне, создает эффект «параллельного монтажа»: мы одновременно видим четыре пары рук, занятых привычным делом. Невольно мы проникаемся симпатией к простому семейному счастью. Ироническую зарисовку купания на горячих источниках, где все взоры обращены к молодому монаху, комически выделяющемуся среди остальных своим высоким ростом, Тэрада сравнивает с «крупным планом». В советском кинематографе он также находит аналогии «монтажа через гармонию ароматов» *ниоидзукэ*. Знаменитая сцена пробуждения мраморного льва в «Броненосце Потемкине» сравнивается с *рэнку*, в котором звук от падения разбившейся вдребезги дорогой фарфоровой чаши сопоставлен с внезапным и полным решимости жестом самурая, берущегося за меч. Монтажную фразу из пудовкинской «Матери», сопоставляющую весеннее пробуждение природы с радостью грядущей свободы, Тэрада сравнивает с *рэнку*, в котором одержимость будущего убийцы раскрывается в образе луны, сияющей среди бела дня на ясном небосклоне.

Как и большинство зрителей довоенной Японии, Тэрада не видел главных шедевров советского киноавангарда, что не мешало ему писать об этих картинах и сравнивать их с классической японской поэзией. Напомним, что главной целью Тэрада было не проанализировать монтажную эстетику советских фильмов, а выстроить особую систему координат, с помощью которой искусствоведам Японии предлагалось создать новую «японскую» теорию кинематографа.

Идеи Тэрада получили дальнейшее развитие в работах искусствоведа Окудайра Хидэо (1905-2000) и кинокритика Имамуре Тайхэй (1911-1986). Оба исследователя видели основу современного киноискусства в эстетике средневековых иллюстрированных свитков *эмаки*. Как историк традиционной японской живописи и книжного дела, Окудайра прибегает к сравнению с кинематографом, чтобы повысить статус жанра *эмаки*. В

специальном выпуске искусствоведческого журнала «ATELIER», целиком посвященном исследованию Окудайра, жанр *эмаки* представлен как прогрессивное искусство, «на восемьсот лет опередившее современный кинематограф».¹⁰⁵

Имамура Тайхэй – один из наиболее выдающихся кинокритиков Японии. Созданные им теория анимации и теория документального кино были переведены на английский язык и до сих пор не потеряли своей актуальности.¹⁰⁶ Его статья «Японское искусство и кинематограф» (1941), опубликованная впервые в одноименной монографии исследователя,¹⁰⁷ наоборот, обращается к традиционной японской музыке, театру и живописи, чтобы повысить статус кинематографа, а также найти возможный ключ к созданию особого, национально маркированного, чисто японского кино. В этом стремлении исследование Имамура перекликается с поставленными С. Эйзенштейном задачами: «Понять и применить свою культурную особенность к своему кино – вот что на очереди для Японии! Товарищи японцы! Неужели вы это предоставите сделать нам?»¹⁰⁸ Название исследования Имамура («Японское искусство и кинематограф») также отсылает нас к знаменитой статье Эйзенштейна: в японском переводе статья «За кадром» получила название «Японская культура и монтаж». «Сейчас нам как никогда важно задуматься о том, как унаследовать и дать дальнейшее развитие традициям японского искусства в современном кинематографе!» – этой фразой, очевидно перекликающейся с ранними призывами Эйзенштейна, завершает свой текст Имамура. Имя Эйзенштейна он при этом не упоминает в статье ни разу.

¹⁰⁵ Окудайра Хидэо. Эмаки но косэй (Структура эмаки) // ATELIER. № 13 (1940). С. 23.

¹⁰⁶ Driscoll, Mark. From Kino-Eye to *Anime-eye*/ai. The Filmed and the Animated in Imamura Taihei's Media Theory. // Japan Forum. no. 14.2 (2002). 269-296 pp.

¹⁰⁷ Имамура Тайхэй. Нихон гэйдзюцу то эйга (Японское искусство и кинематограф). Токио: Суга сётэн. С. 28-64.

¹⁰⁸ Эйзенштейн. С.М. За кадром [1929] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 296.

Разными путями Имамура и Окудайра приходят к совершенно одинаковым выводам: *эмаки* – предшественник кинематографа. Во-первых, средневековые свитки, как и монтажный кинематограф, создаются посредством синтеза самых разнообразных элементов. Текст *эмаки* объединяет в себе не только письменную информацию и рисунок, но и сразу несколько точек зрения, часто физически не совместимых между собой. Мы можем наблюдать за одним и тем же предметом или событием сразу в нескольких ракурсах. В своей статье Имамура приводит пример *эмаки*, в котором корабль нарисован так, что мы видим все, что происходит на его палубе, хотя это противоречит законам физики и нарушает правила перспективы. И Имамура, и Окудайра ссылаются также на пример из свитка «Сигисан-энги» (XII в.), рассказывающем о трех чудесах, сотворенных монахом по имени Мёрэн. Некоторые дома на иллюстрациях свитка нарисованы без крыш, и мы можем как бы с птичьего полета наблюдать за тем, что происходит внутри этих зданий. Схожий прием мы находим в кинематографе. Камера может снимать происходящее с разных точек, а в готовом фильме они будут сосуществовать и даже соседствовать друг с другом, благодаря монтажу.

В *эмаки*, как и в кино, есть крупный план: некоторые предметы занимают в пространстве свитка несоизмеримо больше места, чем другие. Такое изображение не соответствует реальности, зато акцентирует внимание на наиболее важных моментах повествования, придавая ему особый ритм. Как и кинематограф, средневековые свитки *эмаки* требуют от нас особых навыков прочтения текста, иначе ориентироваться в них может быть довольно сложно. Все в том же свитке «Сигисан-энги» есть сцена, в которой изображены интерьеры буддийского храма, и поверх этого рисунка тонким контуром обозначены фигурки монахов: кто-то молится, сложив руки, кто-то читает сутру, кто-то прилег отдохнуть. На самом деле, все это один и тот же монах, а рисунок рассказывает нам об одном дне из жизни

настоятеля храма. Такую репрезентацию времени Окудайра Хидэо сравнивает с приемом «двойной экспозиции» в кинематографе. Встречается в *эмаки* и прием «флэшбэк», когда нам показывают предысторию происходящего, и «параллельный монтаж» (например, в свитке «Кагон-энги» нам поочередно показывают события, одновременно происходящие на море и на суше), и монтажные стыки типа *fade in / fade out* – в средневековых свитках переход от одного события к другому часто обозначен сизой дымкой, туманом.

Подытоживая свое исследование, Имамуре делает вывод, что главное достоинство и особенность средневековых свитков *эмаки* – в их умении показать мир таким, каким не может его увидеть человеческий глаз, и в этом состоит главное сходство с кинематографом. Имамуре не ссылается здесь на хорошо известную ему советскую теорию кино (в своих исследованиях Имамуре всегда интересовался советским кинематографом, и в частности его документальной эстетикой), однако совершенно очевидной является близость его суждений с концепцией вертовского «киноглаза». К началу 1940-х годов советская теория монтажа была полностью переосмыслена в Японии в рамках «национальной» истории искусств. Открытия и наблюдения советских режиссеров стали частью японской науки об искусстве и кино. О глубоком проникновении «монтажного» мышления в японское искусство и искусствоведческую науку говорит даже само название исследования Окудайра: «Структура *эмаки*» (*Эмаки но косэй*). Не «история» или «эстетика» *эмаки*, а именно «структура» – *косэй*, что в сущности является синонимом слова *монтаж*.

В поисках параллелей между кинематографом и средневековыми свитками *эмаки*, японские исследователи сделали важный вклад в становление теоретического киноведения в Японии. Анализ их трудов важен не только для понимания особенностей японской культуры и киноискусства 30-40-х годов, но и для изучения современной японской

анимации, столь стремительно и успешно развивающейся в последние три десятилетия. В 1941 году, практически одновременно с выходом монографии Имамура Тайхэй «Японское искусство и кинематограф», была опубликована еще одна его книга, «Теория анимации» («Манга эйгарон», 1941).¹⁰⁹ Эта монография, во многом опирающаяся на выводы, сделанные Имамура в книге «Японское искусство и кинематограф», стала первым в Японии серьезным исследованием в области анимации. Сегодня к ней продолжают обращаться исследователи анимации в Японии,¹¹⁰ а также сами создатели японского *анимэ*.

Режиссер анимации и продюсер Такахата Исао, один из основателей студии «Гибли» (Studio Ghibli), в своей теоретической и творческой деятельности также отдал дань традиционалистским идеям Имамура. В основе последнего полнометражного анимационного фильма Такахата «Сказание о принцессе Кагуя» («Кагуя химэ но моногатари», 2013) лежит сюжет одного из старейших сохранившихся произведений художественной повествовательной прозы Японии «Повесть о старике Такэтори» («Такэтори моногатари», конец IX – начало X вв.), а цветовая гамма и стиль рисунков фильма черпают вдохновение в традиционных жанрах японской живописи (живописные свитки *эмаки*, монохромные рисунки тушью *суйбокуга*, и т. д.). Свой традиционалистский подход к анимации Такахата также обозначил в монографии «Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в свитках национального достояния, *эмаки*» (1999).¹¹¹ В XXI веке поиски «традиционного» по-прежнему во многом определяют курс развития экранных искусств Японии.

¹⁰⁹ Имамура Тайхэй. Манга эйгарон (Теория анимации). Киото: Дайити гэйбунся. 1941.

¹¹⁰ Оцука Эйджи. Манга ва ика ни ситэ эйга ни наро то сита ка: эйгатэки сюхо но кэнкю (Как манга пыталась стать кино: исследование кинематографического метода). Токио: NTT Сяппан, 2012.

¹¹¹ Такахата Исао. Дзюни сэйки но анимэсэн: кокухо эмакимоно ни миру эйгатэки, анимэтэки нару моно (Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в свитках национального достояния, *эмаки*). Токио: Токума сётэн, Сутадзю Дзибури Кампани, 1999.

Глава 2

Монтаж и эстетика документального кинематографа в интерпретации японских режиссеров

В этой главе мы рассмотрим примеры использования монтажной выразительности в японском игровом кинематографе 1920-х – 1930-х годов. Связав эти примеры с историей становления японской документалистики, мы обозначим таким образом контекст, в котором позже создавал свои шедевры документалист Камэи Фумио, единственный среди японских режиссеров непосредственный свидетель расцвета советского киноавангарда и монтажной эстетики, находившийся в СССР в 1929-1931 годах.

2.1. Монтажная выразительность в игровом японском кино

В довоенной Японии о советском монтаже много писали, в журналах публиковались сценарии запрещенных цензурой советских фильмов, печатались фотографии, устраивались выставки советского киноплаката. Но было ли этой информации достаточно, чтобы японские кинематографисты могли «заимствовать» советские художественные приемы? Мнения специалистов на этот счет расходятся. Например, один из видных историков кино в Японии, Сато Тадао, является ярким противником признания того, что советский монтаж оказал влияние в Японии. Ссылаясь на низкий уровень образования режиссеров, работавших в довоенном японском кинематографе, Сато утверждает, что советский монтажный кинематограф не мог быть ими воспринят: советских фильмов, у которых японцы могли чему-то научиться, в прокате было мало, а теоретические работы, в большом количестве печатавшиеся в японской прессе, режиссеры-практики не читали.¹¹² Сато также указывает, что появлению

¹¹² Сато Тадао. Нихон эйга риронси (История японской теории кино). Токио: Хёронся. С. 52-57.

информации о советском кинематографе предшествовало знакомство Японии с фильмами Д.У. Гриффита, а также шедеврами французского авангарда, на монтажной выразительности которых учились сами советские режиссеры.

По мнению Сато, многое, что может казаться сегодня примером влияния советского кинематографа, на самом деле уходит корнями к французской и американской кинотрадиции, которые самостоятельно были переосмыслены японскими режиссерами. Чтобы доказать самостоятельность и прогрессивность теории японских кинокритиков, Сато ссылается на один из наиболее ранних в Японии трактатов, посвященных кинематографу: «Способы создания и съемки движущейся фотографии» («Кацудосясингэки но сосаку то сацуэйхо»). В этой монографии, изданной в 1917 году, будущий режиссер и продюсер, а тогда еще начинающий кинокритик, Каэрияма Норимаса предлагает несколько режиссерских решений, которых, как ему кажется, не хватает в современном японском кинематографе, и которые могли бы резко повысить его международный статус. В сцене соращения, например, следует сопоставить кадры, в которых мужчина набрасывается на свою жертву, с изображением змеи, обвивающей клетку с маленькой птичкой.¹¹³ По мнению Сато, в этом примере уже угадывается монтажное решение, которое только предстоит открыть Эйзенштейну в 1925 году (сцена забоя скота в «Стачке»).

Как нам предстоит убедиться, попытки японских режиссеров использовать монтаж в игровом кинематографе 1920-х – 1940-х годов носили довольно примитивный характер. Причина кроется в недостаточном понимании японскими кинематографистами теоретических принципов, а значит и выразительных возможностей монтажа. Монтаж представлялся сугубо практическим приемом, трюком, перебивкой, при помощи которой можно было выйти из затруднительного положения: скрыть сюжетные

¹¹³ Каэрияма Норимаса. Кацудосясингэки но сосаку то сацуэйхо (Способы создания и съемки движущейся фотографии). Токио: Хикоса, 1917. С. 63.

нестыковки, отвлечь зрителя, заполнить экранное время. Чтобы продемонстрировать несерьезное отношение японских кинематографистов к возможностям монтажа, Сато ссылается на интервью с режиссером Намики Кётаро. В нем Намики рассказывает, как он впервые использовал монтаж в своем фильме «Долина Накаяма Ситири» («Накаяма Ситири», 1930). Главным героем фильма был человек, скрывающийся от преследования, и сцена, в которой его настигает погоня, требовала особенного драматического решения. Актеры играли хорошо, но сцена почему-то не удавалась: «Чего-то не хватало, и я стал думать, как замазать свою недоработку (*гомакасу тэ о кангаэта*)». Оказалось, что оператор успел заснять водопад, находившийся неподалеку от того места, где снимали сцену погони. Намики смонтировал испуганное лицо актера и кадр с водопадом, и к его удивлению, «этот обман (*гомакаси*) сработал». С новым кадром, сцена сразу наполнилась «атмосферой тревоги, которая повисла над главным героем». ¹¹⁴ Обратим внимание на то, что слова монтаж (*монтадзю*) и обман (*гомакаси*) используются режиссером Намики в одном ряду, как взаимозаменяемые. По мнению Сато, именно такое отношение к монтажу бытовало на японских киностудиях. Считалось, что если режиссер использует монтаж, то он, скорее всего, допустил какую-то оплошность и хочет ее скрыть.

Наблюдения Сато не безосновательны, но они строятся на анализе кинофильмов звукового периода, когда и в самом Советском Союзе монтажная эстетика давно отошла на второй план. К тому же, необходимо помнить, что анти-монтажные высказывания Сато впервые были опубликованы в 1977 году, на пике успеха японского экономического чуда, когда страна вновь пыталась переосмыслить свою идентичность, систематически отказываясь признавать важность культурного и технологического влияния извне. Доказать автономное развитие японского

¹¹⁴ Цит. по: Сато Тадао. С. 54.

кинематографа – одна из главных целей, которые ставил перед собой Сато, когда работал над книгой «История японской теории кино». Об этом он открыто пишет в послесловии. Признавая, что в Японии было создано немало интересных и оригинальных теоретических работ, посвященных кинематографу, Сато вынужден заметить, что и в самой Японии, и за ее пределами, предпочтение отдают западной теории кино. «Хотя я всем сердцем презираю национализм, я все-таки патриот, и нынешнее положение дел кажется мне нестерпимо обидным», – пишет Сато. Завершает он свою книгу следующим пассажем:

«Среди научных работ, написанных японскими киноведами, специализирующимися на зарубежной теории кино, встречается немало таких, которые без тени сомнения (*котомонагэни*) утверждают, что в Японии никогда не было достойной научного внимания теории кино и критики, а теория монтажа долгое время оставалась единственной теорией, оказавшей серьезное влияние на японский кинематограф. Если бы моя книга положила конец таким безответственным и легкомысленным заявлениям и смогла бы восстановить интерес к теоретическим заслугам наших старших товарищей, я был бы безгранично счастлив».¹¹⁵

Не случайно особое внимание в своей книге Сато уделяет традиционалистским идеям Тэрада Торахико и Имамура Тайхэй, высказанным ими в 1930-е и 1940-е годы. В своем исследовании Сато утверждает, что классикам японского кинематографа (Мидзогути, Одзу, Симадзу, Яманака) чуждо было эйзенштейновское понимание монтажа,

¹¹⁵ Сато Тадао. С. 323.

основанное на принципе конфликта.¹¹⁶ Согласно Сато, фильмы японских режиссеров являются воплощением идей Тэрада Торахико о монтажности средневековых поэтических цепочек *рэнку*. Конфликт между кадрами вызывал бы у зрителя шок, и затруднял понимание кинокартин, – говорит Сато, – а японские режиссеры всегда руководствовались интересами зрителя. Поэтому монтажная выразительность в японских фильмах создается посредством присоединения перекликающихся или схожих по смыслу кадров.

На самом деле, теория Тэрада вовсе не подразумевает уход от межкадрового и внутрикадрового конфликта. В поэзии *рэнку* вполне возможно сопряжение строф, резко отличающихся друг от друга по содержанию, смыслу и интонации. Рассуждения об ассоциативной связи между схожими по смыслу кадрами напоминают скорее не статьи Тэрада, а позицию В. Пудовкина, которую так резко критиковал в свое время С. Эйзенштейн: «Выходец кулешовской школы, он рьяно отстаивал понимание монтажа как *сцепления* кусков. В цепь. «Кирпичики». Кирпичики, рядами *излагающие* мысль».¹¹⁷ Но об этой особенности теории Пудовкина в своей книге Сато не пишет, впрочем, как не пишет он и о том, что теория Эйзенштейна эволюционировала, продолжала развиваться, и не основывалась исключительно на понятии межкадрового конфликта. Даже в годы войны в Японии публиковались переводы новых статей Эйзенштейна, в том числе «Монтаж 1938», а в начале 1970-х годов в Японии как раз начали готовить издание его собрания сочинений. Будучи одним из ведущих специалистов Японии по истории и теории кино, о многих особенностях советской теории монтажа Сато просто не мог не знать. Однако в своей монографии 1977 года он был необъективен и весьма тенденциозен.

¹¹⁶ Сато Тадао. С.71-90.

¹¹⁷ Эйзенштейн С.М. За кадром [1929] //Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 405.

Совершенно иначе оценивал влияние советского монтажа на японский кинематограф представитель левой интеллигенции Имамура Тайхэй, которого всегда интересовал опыт построения нового общества в Советском Союзе. Во время Второй мировой войны, когда марксизм оказался под запретом, Имамура отдал дань патриотизму и традиционалистской эстетике, но в послевоенные годы вновь стал одним из главных прозелитов советского кинематографа. По мнению Имамура, именно знакомство с советскими фильмами подготовило почву для «творческого и идеологического пробуждения» кинематографа Японии.¹¹⁸ Имамура утверждал, что «динамичный» монтаж Пудовкина (такой, например, как в фильме «Потомок Чингисхана») нашел свое отражение в японских исторических фильмах *дзидайгэки*, в особенности в сценах погони, а также в сценах битвы на мечах. В качестве яркого примера Имамура ссылается на картину Ито Дайскэ «Меч, разящий людей и лошадей» («Дзандзин дзанба кэн» 1929), повествующую об обедневшем самурае, ставшем предводителем крестьянского восстания. Не только стилистика фильма, но и сам мотив народного восстания действительно напоминает картину Пудовкина.¹¹⁹

В фильмах о современности (*гэндайгэки*) основополагающим стал «статичный» монтаж Довженко (такой, например, как в фильме «Земля»). Строгий, минималистский монтаж такого типа мы находим в фильмах Одзу Ясудзиро. Режиссер «Токийской повести» (1953) принципиально избегал затемнений и наплывов, отдавая предпочтение четкому разграничению кадров. Часто встречающиеся в фильмах Одзу монтажные перебивки с

¹¹⁸ Имамура Тайхэй. Собизто эйга но эйкё (Влияние советского кинематографа). Собизто эйга но 40 нэн (40 лет советского кино). Токио: Сэкайэйгасирёся, 1959. С. 42.

¹¹⁹ Фильм Ито, однако, вышел в прокат в 1929 году, почти на год раньше японской премьеры «Потомка Чингисхана», состоявшейся в октябре 1930 года. Как было неоднократно замечено многими японскими критиками, фильм «Меч, разящий людей и лошадей» скорее является примером влияния американского вестерна, а также французского импрессионизма. Любопытно также, что в качестве источника «французского» влияния японские ученые как правило ссылаются на картину эмигрировавшего после революции из России во Францию Александра Волкова «Кин» (1923) с И. Мозжухиным в главной роли.

изображением посуды, мебели, других предметов быта, Имамура возводит к монтажной стилистике Довженко. Здание школы, тополь, огни феерверка, светильник, ваза – все эти предметы приобретают в фильмах Одзу глубокий, символический смысл, олицетворяя такие абстрактные понятия, как страх, одиночество, тревога, надежда.

В несохранившемся фильме талантливого, трагически погибшего на фронте режиссера Яманака Садао «Человек с татуировкой» («Мати но ирэдзумимоно», 1935) Имамура находит пример «единения советского монтажа с философией традиционного японского буддизма». В старом храме два противника сошлись в поединке. Они подходят друг к другу, и сцена сменяется кадром, на котором изображен буддийский колокол. Мы видим, как монах ударяет в колокол, слышим звон, и вот уже один из самураев лежит бездыханным на земле. Звуки колокола затихают, над телом убитого повисает мертвая тишина. Эта монтажная фраза напоминает об одном из главных принципов буддизма: «Все в мире непостоянно, все цветущее неизбежно увянет». В житии будды Шакья-Муни описано предание, согласно которому, слова этой молитвы раздавались над храмом Гион (на юге Индии) каждый раз, когда умирал кто-то из его обитателей. Молитва слышалась в звоне храмовых колоколов, которые сами начинали издавать звук, когда кто-то уходил из жизни. О знаменитом предании большинство японцев знает по первым строчкам средневекового эпоса «Повесть о Доме Тайра» (XII-XIII вв.).¹²⁰ Таким образом, мастерство режиссера, по мнению Имамуры, заключается в его интертекстуальности, умении посредством монтажа вызывать в памяти зрителя цитаты из других произведений искусства и литературы, апеллировать к культурной памяти нации. Статья Имамуры о влиянии советского кинематографа была написана в 1959 году, однако несложно разглядеть в ней традиционалистские идеи, в русле которых были написаны его теоретические работы 1940-х годов.

¹²⁰ Повесть о Доме Тайра / Перевод И. Львовой и А. Долина. СПб.: Азбука-классика. 2005. С. 9.

Как утверждает Имамуре, лишившись своей идеологической и теоретической базы, советский монтаж в Японии уподобился «лирической поэзии, воспевающей утрату и разочарование» (*акирамэ но дзёдзёси*). Содержание и стиль японских фильмов, по мнению Имамуре, напоминает скорее не советский киноавангард, а традиционный жанр японской поэзии, *хайку*. Мимолетность человеческой жизни, ее незначительность в масштабах всей вселенной традиционно изображаются в японских фильмах посредством ассоциативного монтажа: сцена убийства сменяется кадром быстрой реки, несущей вниз по течению тыкву-горлянку (традиционный символ бренности жизни в классической японской поэзии и прозе); сцена самурайского поединка сменяется кадрами белых облаков, неторопливо проплывающих над верхушками старых сосен. Смерть может настигнуть человека в любую минуту, но мир от этого не изменится, движение облаков и течение реки не остановятся, жизнь будет идти своим чередом. По мнению Имамуре, сопоставление мимолетного и вечного – это один из наиболее распространенных приемов монтажной выразительности в японском кинематографе.

Главный недостаток статьи Имамуре – в ее слабой аргументированности. Но даже если бы в статье было больше конкретных примеров, как доказать, что та или иная сцена создана под влиянием советского монтажного кинематографа? Эффективный, на наш взгляд, подход к решению этой проблемы нашел японский исследователь Ямамото Кикую, который опирается на рецепцию зрителей и критиков соответствующего периода. В своей монографии «Влияние зарубежных фильмов на японское кино» (1983) он признает Западное влияние на фильмы, только если в момент их выхода на экран в японской критике появлялись указания на это, либо параллели обнаруживали зрители-современники. Мнение современников, видевших и японские, и зарубежные картины во время их первой демонстрации в широком прокате

– главный критерий исследования Ямамото. Одну из глав своей книги он посвятил влиянию советского кино.

Как утверждает Ямамото, наиболее очевидное влияние «советского монтажа» прослеживается в использовании японскими кинематографистами «приема ассоциации» и «приема контраста».¹²¹ Заметим, что оба эти термина Ямамото заимствует у С. Тимошенко, в очередной раз подчеркивая значимость его работы. Яркие примеры использования таких приемов монтажа мы находим в фильме Судзуки Сигэеси «Что ее сделало такой?» (1930), повествующем о девушке Сумико, в юном возрасте лишившейся родителей и оказавшейся на улице. Сумико успела поработать и служанкой в богатом доме, и актрисой в бродячем театре, а в итоге оказалась в христианском приюте. Но даже там жизнь полна несправедливости, и Сумико решает поджечь церковь. В конце фильма мы видим, как девушку уводит полиция. «Что ее сделало такой?» – вопрошают титры. Фильм Судзуки стал одним из наиболее успешных примеров популярного в начале 1930-х годов жанра «тенденциозного кино» (*кэйко эйга*). Слово «тенденция» подразумевало уклон в сторону левой идеологии. Фильмы этого жанра раскрывали классовое устройство современного японского общества, порицая жестокие законы капитализма. Интерес японского зрителя к социальной проблематике был вызван не только успехами советского кинематографа, но и тяжелыми условиями, сложившимися в Японии на фоне всемирного экономического кризиса.

Картина «Что ее сделало такой?» демонстрировалась в 1930 году в Советской России, а в Японии возглавила престижный рейтинг журнала «Кинэма дзюмпо». При этом, монтажное решение картины не слишком изобретательно: при помощи монтажа, артисты цирка уподобляются мышам в клетке. Классовое неравенство Сумико и ее хозяев подчеркивается также сопоставлением их обуви.

¹²¹ Ямамото Киокуо. Нихон эйга ниокэру Гайкоку эйга но эйкё (Влияние зарубежных фильмов на японское кино). Токио: Васэда дайгаку сюппанбү, 1983. С. 187-188.

Пытался применить технику монтажа в своих картинах и мастер длинного кадра Мидзогути Кэндзи. В «Токийском марше» (1929) девушке из богатой семьи, чей дом расположен на высоком холме, служанка каждое утро помогает надевать шелковые чулки (признак европеизированности и достатка), в то время как ее сверстнице из бедной семьи, живущей в доме под обрывом, приходится донашивать старые носки традиционного японского фасона – *таби* (носки с отделением для большого пальца). Как было замечено Ямамото Кикио, одним из любимых приемов японских режиссеров начала 1930-х годов стало монтажное сопоставление главных героев с природой и животными. В мелодраме «Ядовитая трава» («Докусо», 1931) режиссер Сонэ Дзюндзо сравнил главную героиню фильма с маленькой птичкой, а ее свекровь – с кошкой. В картине Танака Сигэо «Тень, которая светится во тьме» («Ями ни хикару кагэ», 1931) влюбленная пара уподобляется двум певчим птицам, а чувство страха, испытываемое героиней, воплощено в кадрах лесной чащи, где неожиданно появляется дикий зверь. В фильме Ина Сэйити «Огонь моего сердца» («Кокоро но томосиби», 1932) переживания героев отражают кадры быстрой реки и плывущего против течения карпа, а в фильме Госё Хэйноскэ «Дева, не запятнай свое имя!» («Отомэ ё! Кими но на о кэгасу накарэ», 1930) ссора между матерью и дочерью сопоставляется с кадрами горной реки и водопада.¹²²

Случаи прямого цитирования советских кинолент также встречаются. Картина «Перед рассветом» («Рэймэй идзэн», 1931) режиссера Кинугаса Тэйноскэ не сохранилась, но благодаря многочисленным рецензиям, мы знаем, что при просмотре этого фильма, описывающего восстание самураев в средневековой Японии, у многих зрителей возникли ассоциации с советским монтажным кинематографом:

¹²² Ямамото Кикио. С. 195.

«После надписи “Культура потребления в эпоху Эдо” мы увидели кадры с процессией куртизанок (*ойран*) из веселого квартала, длинную цепочку приближенных князя (*даймё*), сопровождающих его в путешествии в столицу, а затем буддийское религиозное шествие, и в зале тут же послышались крики: “Монтаж! Да это же монтаж!”»¹²³

Как уже было замечено ранее японским историком кино Ивамото Кэндзи, эта монтажная фраза из несохранившегося фильма Кинугаса Тэйноскэ напоминает сцену ритуального вызова дождя в картине С. Эйзенштейна «Генеральная линия» (1929). Так как во время съемок советского фильма Кинугаса как раз находился в Советском Союзе, и даже виделся с самим Эйзенштейном,¹²⁴ Ивамото предполагает, что идея монтажной фразы в фильме «Перед рассветом» могла прийти к японскому режиссеру непосредственно после просмотра рабочего материала картины «Генеральная линия».

Любопытно, что фильм «Перекресток», с которым Кинугаса ехал в Берлин, а затем в Париж, создавался под впечатлением от картин немецких экспрессионистов, однако в Европе был воспринят именно как пример советского влияния. Немецкие и французские газеты писали, что «монтаж, построение кадра, использование крупных планов, движение камеры, а также способы изображения толпы и отдельно взятых героев» в фильме Кинугаса напоминают стилистику советского кинематографа.¹²⁵ В своей оценке новой японской картины европейская критика ссылалась на фильмы, которые были тогда на слуху. В конце 1920-х годов в центре всеобщего

¹²³ Цит. по: Ивамото Кэндзи. Нихон ни окэру монтаджю рирон но сёкай (Первое знакомство Японии с теорией монтажа) // Нихон бунгаку нэнси. № 10 (1974). С. 80.

¹²⁴ Японский режиссер оказался в Москве проездом по пути в Европу, где должна была состояться премьера его фильма «Перекресток» («Дзюдзиро», 1928).

¹²⁵ Цит. по: Ямамото Кикую. С. 183.

внимания находились картины советского киноавангарда, и именно они определяли то, как зритель смотрел другие зарубежные фильмы, в том числе привезенные из Японии. Но насколько в этих картинах действительно можно отыскать отсвет советского влияния?

Вопрос о межкультурном влиянии в кинематографе действительно сложный. В отличие от литературных произведений, в создании фильмов (в особенности игровых) участвует большой коллектив кинематографистов, и проследить за источниками влияния на каждого из участников творческого процесса просто не представляется возможным. К тому же, несмотря на частые попытки кинематографов разных стран провозгласить чистоту национального стиля, с момента своего рождения кинематограф всегда был «международным» искусством. В Японии демонстрировались картины разных стран, в том числе советские, и влияние их на кинематограф Японии имело гибридный характер, когда конкретный источник влияния бывает сложно определить.

Из исследований японских ученых известно, что советская монтажная эстетика оказала влияние не только непосредственно на японский кинематограф, но и на японскую фотографию, журналистику и книжное дело, а также на театр, и даже на уличные представления *камисибай* (с использованием рисованных от руки картинок).¹²⁶ На киностудиях же монтаж, по-видимому, воспринимался в основном как метод отображения классового неравенства. Японские режиссеры, пришедшие в кинематограф в 1920-х годах, не имели университетского образования и мало внимания уделяли теоретическим дебатам, разворачивающимся на страницах специализированных журналов. Конечно, они много слышали о мировом успехе советского кинематографа, но их знаний о теории монтажа было недостаточно, чтобы это вылилось в нечто большее, чем элементарное сопоставление людей и животных, картин

¹²⁶ Ивамото Кэндзи. С. 84.

природы, а также социально-классовых маркеров, вроде обуви и носков разного качества. Исключением из правил можно считать документальные фильмы Камэи Фумио (1908-1987), использовавшего монтаж одновременно как способ создания идеологической пропаганды, и как способ ее деконструкции. Прежде чем перейти к анализу его работ, ознакомимся с тем, как развивался документальный кинематограф Японии до прихода в него Камэи Фумио.

2.2. Истоки японской документалистики

Как и в других странах мира, первые фильмы, снятые в Японии, были «документальными». Изобретение братьев Люмьер было завезено в Японию в начале 1897 года предпринимателем Инабата Кацутаро, который в студенческие годы обучался в Лионе и был лично знаком с Огюстом Люмьером.¹²⁷ В этом же году специально обученными операторами компании Люмьер была заснята серия короткометражных фильмов – «Япония эпохи Мэйдзи» (*Мэйдзи но Нихон*).¹²⁸ Коллекция, хранящаяся сегодня в Национальном киноцентре (National Film Center) в Токио, состоит из тридцати трех сюжетов с видами Токио и Киото, выступлениями гейш и актеров, показательными состязаниями на деревянных мечах и сценами из повседневной японской жизни.

Четкое разграничение между игровым и документальным кинематографом начало формироваться чуть позже. Термин «картина о текущих событиях» (*дзидзи эйга*) впервые был использован в 1900 году, когда японским операторам удалось заснять Боксерское восстание в

¹²⁷ Ткачи города Киото веками одевали императорский двор, и здесь были самые развитые в стране текстильные ремёсла, однако для выхода на международные рынки требовалась модернизация этой отрасли. Инабата Кацутаро обучался в Лионе новейшим методам окраски тканей, а после возвращения в Киото стал успешным текстильным фабрикантом.

¹²⁸ Подробнее о деятельности компании Люмьер в Японии см.: Эйга дэнрай. Синэматографу то «Мэйдзи но Нихон» (Явление кино. Кинематограф и «Япония в эпоху Мэйдзи») / Под редакцией Ёсида Ёсисигэ, Ямагути Масао, Киносита Наююки. Токио: Иванами сётэн, 1995.

Пекине.¹²⁹ Во время русско-японской войны (1904-1905) огромную популярность приобрели фильмы «о действительном положении вещей» (*дзиккё эйга*), позволявшие зрителям своими глазами увидеть фронтовые события. Большинство этих картин являлись «фальсификациями» и не были засняты на линии фронта. Тем не менее, в самом наименовании жанра (фильмы «о действительном положении вещей») уже ощущается претензия на *достоверность* заснятых событий. К концу русско-японской войны зритель уже имел представление о различиях между игровым и документальным кинематографом. В японской прессе даже стали появляться возмущенные рецензии зрителей, недовольных, что кинорепортажи о войне выглядят откровенно постановочными.¹³⁰

И все-таки, вплоть до начала 1930-х годов, неигровой кинематограф в Японии продолжал оставаться маргинальным жанром. Документальные репортажи снимались, лишь когда в стране происходило что-то экстраординарное: большое землетрясение или извержение вулкана. Хроника выходила нерегулярно. Показательным является письмо профессора Спальвина, отправленное им в Москву в середине 1929 года:

«Здесь, в Японии, по крайней мере, в крупных центрах, в кино-театрах не приняты научные фильмы, равно как и не приняты кино-ньюс, за исключением самых свежих, даваемых в день данного события и, во всяком случае, не позже другого дня, но и такие вещи даются всегда бесплатно в рекламных целях подлежащими редакциями газет или агентствами новостей. В кинотеатрах изредка можно видеть американский кино-ньюс, преимущественно акробатического,

¹²⁹ Nornes, Mark Abé. Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. University of Minnesota Press, 2003. 3 p.

¹³⁰ High, Peter B. The Dawn of Cinema in Japan // Journal of Contemporary History. no. 1 (1984). 23-57 pp.

джаз-бандового и прочего занимательного содержания и еще реже научные фильмы, поскольку в них выступают дрессированные до известной степени животные, или поскольку пояснители содержания таких картин сопровождают их забавными анекдотами и прибаутками».¹³¹

Идеологический, пропагандистский потенциал документального кинематографа в Японии 1920-х годов явно недооценивался. Лишь с началом широкомасштабных военных действий в Китае, во второй половине 1930-х годов японские власти начнут активно использовать документальный кинематограф. Гораздо раньше властей на агитационные и просветительские возможности документального кинематографа обратили внимание независимые кинематографисты. В 1927 году был создан Союз японского пролетарского кино (*Нихон пурорэтария эйга домэй*, или сокращенно «Прокино»), главной целью которого было как можно более правдиво и достоверно документировать жизнь рабочего класса. В 1920-е годы идеи марксизма получили широкое распространение среди японской интеллигенции. Связано это было с обострением в начале 1920-х годов экономического кризиса, ростом безработицы, учащением массовых протестов. Неоспоримое влияние на последователей марксизма в Японии оказали революционные события 1917 года в России. В 1920 году в Японии была создана Социалистическая лига, объединившая представителей разных политических взглядов, включая коммунистов и анархистов. В 1922 году официально была создана Коммунистическая партия Японии (КПЯ).

Новые веяния в политической сфере отразились и на художественной жизни страны. В 1925 году была организована Японская лига пролетарской литературы и искусства (*Нихон пурорэтария бунгэй*

¹³¹ ГАРФ. Ф. 5283. О. 4. Ед. хр. 51. Л. 10.

рэммэй), в рамках которой был сформирован театральный коллектив «Торанку гэкидзё». Название труппы буквально означало «театр в чемодане» (от английского слова trunk). Артисты театра выступали на фабриках и заводах, особенно во время рабочих стачек и протестных акций, когда нужно было поддержать революционный дух бастующих. Одним из участников передвижного театра был Саса Гэндзю, еще в студенческие годы увлекавшийся кинематографом. На 9.5-миллиметровую любительскую камеру «Пате-Бэби» молодой человек начал снимать короткие сюжеты о первомайской демонстрации (1927), о жизни Токийского университета (1927), о забастовке на фабрике по производству соевого соуса Нода (1928). Отснятый им материал Саса показывал во время спектаклей «Театра в чемодане». Особенно горячо репортаж о забастовке был встречен в среде самих бастующих. Во время премьеры фильма на фабрике Нода зал буквально взорвался аплодисментами, остановить которые Саса смог, лишь согласившись показать зрителям свой фильм еще раз.

Летом 1928 года в ежемесячном журнале «Сэнки» («Боевое знамя») ¹³² была опубликована статья Саса, положившая начало деятельности «Прокино». «Камера: игрушка и орудие» – так называлась статья Саса, в которой он призывал японских кинокритиков перейти от теории к практике, выйти на улицы и снимать реальную жизнь. Любительская камера «Пате-Бэби», до сих пор считавшаяся «игрушкой» буржуазии, в руках левого авангарда должна была стать мощным оружием классовой борьбы. «Наши фильмы должны разбудить классовую сознательность, показать многообразие современного общества и по-настоящему вскрыть социальные противоречия», – писал Саса. ¹³³ Важным условием создания нового, рабочего кинематографа Саса считал активное участие пролетариата в съемках, кинопоказе и обсуждении

¹³² Журнал издавался Всеяпонской ассоциацией пролетарского искусства (сокращенно НАПП, или Дзэннихон мусаня гэйдзюцу рэммэй), созданной в марте 1928 года.

¹³³ Саса Гэндзю. Гангу/буки – сацуэйки (Камера: игрушка и орудие) // Сэнки. № 2 (1928). С. 33.

фильмов. В своей статье Саса использовал личное местоимение «мы», и говорил о своих фильмах, как о работе целой группы людей. На самом деле, к моменту написания статьи Саса работал один, хотя и приписывал свою деятельность отдельной киносекции театра «Торанку гэкидзё». Вскоре, однако, ряды поборников пролетарского кино пополнились. Статья Саса, своим стилем и радикализмом выводов напоминая манифесты Вертова, вызвала широкий резонанс. Один из будущих лидеров пролетарского движения в кино, Ивасаки Акира, не побоялся сравнить ее с «коперниковской революцией», навсегда изменившей ход развития науки в современной Европе.¹³⁴ Идея Саса о том, что даже в капиталистической стране кинематограф может отвечать интересам рабочего класса, вдохновила целое поколение молодых людей, всегда интересовавшихся кинематографом, но не представлявших, как система коммерческого кинопроизводства может сочетаться с их идеологическими убеждениями. В марте 1929 года киносекция вышла из-под начала руководителей «Театра в чемодане», официально учрежден был Союз японского пролетарского кино. Свои цели основатели Союза формулировали следующим образом:

«Бороться за создание пролетарского кинематографа!

Бороться, критиковать и побеждать реакционный кинематограф!

Бороться против политического притеснения в кино!

Расширять и укреплять союз “Прокино”!»¹³⁵

В организации своей деятельности участники «Прокино» во многом опирались на опыт советских пролетарских кинообъединений, в том числе и кинокружков ОДСК (Общества друзей советского кино). На

¹³⁴ Ивасаки Акира. Нихон эйга сиси (Моя история японского кино). Токио: Асахи симбунся, 1977. С. 20.

¹³⁵ Камимура Сюкити. Нихон пурорэтэрия эйга хаттацу си (История развития японского пролетарского кинематографа) // Пурорэтэрия эйга но тисики (Знание о пролетарском кино). Токио: Найгайся, 1932. С. 42.

любительские камеры члены «Прокино» снимали жизнь рабочих и крестьян, при помощи кинопередвижек устраивали показы своих картин, а также советских фильмов, издавали свой журнал.¹³⁶ За годы существования «Прокино» (1929-1934) членам общества удалось снять более пятидесяти документальных и анимационных фильмов, однако большинство работ не сохранилось. Остались лишь названия фильмов: «Строительство метрополитена» (1929), «Первое мая в Канадзава» (1929), «Река Сумида» (1930), «Дети» (1930), «Деревенские пейзажи» (1930), «Одиннадцатый Первомай в Токио» (1930), «Первое мая в Осака» (1930), «Новости Прокино №1» (1930), «Асфальтовая дорога» (1930), «Рабочие в порту» (1930), «Рабская война» (1931), «Наша весна» (1931) и т.д. Те немногие картины, что сохранились, можно увидеть сегодня на диске DVD,¹³⁷ это следующие фильмы: «Земля» (1931), «Двенадцатый Первомай в Токио» (1931), «Спорт» (1932), «Генеральная линия» (1932), «Похороны Ямамото Сэндзи и Ватанабэ Сэйноскэ» (1929) и две версии фильма «Прощание с Ямамото Сэндзи» (1929). Последние три фильма были сняты в городе Киото, когда лидеры рабочего движения Ямамото и Ватанабэ были убиты террористами-фанатиками из ультраправой организации Ситисёгидан. Сюжеты работ «Прокино» выбирались под влиянием советского опыта, были заимствованы даже некоторые названия фильмов («Земля», «Генеральная линия»). В журналах, издававшихся «Прокино», печатались переводные статьи советских режиссеров, новости советского кинематографа, развернутые сценарии советских фильмов.

Участники «Прокино» учились у советского кинематографа не только идеологии, но и принципам организации движения, кинематографическим приемам. Когда в 1930 году один из лидеров

¹³⁶ Подробно о деятельности «Прокино» см.: Намики Синсаку. Нихон пурорэтэриа эйга домэй [Пурокино] дзэнси (Полная история «Прокино», Союза японского пролетарского кино). Токио: Годо сюппан, 1986.

¹³⁷ Пурокино сакухин сю (Сборник фильмов Прокино). Токио: Рокка сюппан, 2013. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

«Прокино», Китагава Тэцуо, предлагал ввести систему специальных кинокорреспондентов (*эйга цусин ин*), которые бы присылали свежие кинорепортажи из разных точек страны в главный штаб «Прокино» в Токио,¹³⁸ он несомненно был в курсе советской практики селькоров-рабкоров, а также идей Вертова о постепенной «кинокизации» страны.¹³⁹ Прямое, почти цитатное заимствование советского опыта не считалось зазорным. В 1930 году на страницах журнала «Пролетарское кино» Накадзима Нобору подробно описывал, как именно он использовал в своей анимационной картине принцип субтитрирования кадров, увиденный им в фильме В. Турина «Турксиб».¹⁴⁰ В том же году в статье «Чему мы должны учиться у советского кинематографа?» основатель движения «Прокино» Саса Гэндзю сравнивал обучение с перевариванием пищи, которую следует как можно быстрее «добыть и потребить».¹⁴¹

При этом, участники движения «Прокино» не желали выступать исключительно в роли «учеников». Они хотели общаться с коллегами в СССР на равных, пытались по возможности заявить о себе. В 1929 году популярный актер и член «Прокино» Яманаути Хикару (настоящее имя Окада Содзо) посетил СССР с целью ознакомиться с советской киноиндустрией, а заодно передать копию своего документального фильма «Прощание с Ямамото Сэндзи» (1929).¹⁴² Картина не произвела на советских кинематографистов ошеломляющего впечатления — с

¹³⁸ Китагава Тэцуо. Пурокино эйга цусинъин ни цуитэ: соно соан (О кинокорреспондентах Прокино: предварительный проект) // Пурорэтэриа эйга. № 1 (1930). С. 19-21.

¹³⁹ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 81.

Вертов Д. Творческая карточка. 1917-1947 / Публикация и комментарии А.С. Дерябина // Киноведческие Записки. № 30 (1996). С. 163.

¹⁴⁰ Накадзима Нобору. «Фудзай дзинуси» но дайагураму (Диаграмма для анимации «Отсутствующий помещик») // Пурорэтэриа эйга. № 4 (1930). С. 53-55.

¹⁴¹ Саса Гэндзю. Совэто эйга кара нани о манабу ка (Чему мы должны учиться у советского кинематографа?) // Пурорэтэриа эйга. № 4 (1930). С. 60.

¹⁴² Во время войны Окада издавал пропагандистский журнал «FRONT», созданный по образцу советского журнала «СССР на стройке». «FRONT» издавался более чем на десяти языках, в том числе и на русском. После войны Окада основал свою фирму по созданию неигровых фильмов. См.: Кавасаки Кэнко, Харада Кэнъити. Окада Содзо: эйдзо но сэйки: гурафизуму, пуропаганда, кагаку эйга (Окада Содзо и век изображения: графика, пропаганда, научное кино). Токио: Хэйбонся. 2002.

Подаренный Окада фильм «Прощание с Ямамото Сэндзи» был передан в Музей Революции. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 68. Л. 180.

технической точки зрения она была еще очень любительски сделана. Не было в ней и восточной экзотики, которая могла бы компенсировать технические и художественные изъяны. Слишком многое в деятельности «Прокино» было заимствовано у Советского Союза, поэтому фильмы этого направления вряд ли могли показаться новыми и оригинальными в СССР.

Совершенно иначе была воспринята деятельность «Прокино» на Западе. Главная в Соединенных Штатах независимая организация левых кинематографистов «Workers Film and Photo League» (Американская Лига рабочего кино и фотографии), например, возникла под влиянием небольшого общества кинолюбителей в Нью Йорке, созданного выходцами из Японии (Japanese Workers Camera Club in New York City), а оно в свою очередь было организовано по модели «Прокино», о деятельности которого было много статей в японоязычной американской прессе.¹⁴³ Хорошо было известно об успехах японского пролетарского кинематографа и в Германии.¹⁴⁴

С историей «Прокино» связано не только становление документальной традиции, но и зарождение независимого кинематографа в Японии. Последователями творческих и идейных принципов «Прокино» принято считать участников левого движения 1950-х годов (*докурицу нуо эйга ундо*), а также режиссеров-авангардистов 1960-х – 1970-х годов, создававших свои картины в рамках творческого объединения ATG (Art Theatre Guild), и даже некоторых представителей современного японского кинематографа, работающих в формате независимого кино (*дзисю эйга*). Деятельность «Прокино» всегда находилась под пристальным взглядом властей, на собрания и кинопоказы устраивали облавы, особо активных участников движения вызывали на допросы в полицию. Гонения на левое движение в Японии ужесточились после начала военных действий в

¹⁴³ Sweet, Fred, et al. Pioneers: An Interview with Tom Brandon // Film Quarterly. no. 5 (1973). 12 p.

¹⁴⁴ Nornes, Mark Abé. Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. 225 p.

Маньчжурии (1931), когда общество нужно было идейно консолидировать. В результате антикоммунистических мер, в 1934 году «Прокино» прекратило свое существование, однако большинство участников организации продолжили заниматься кинематографом, только уже профессионально. Из рядов «Прокино» вышли знаменитые продюсеры (Мацудзаки Кэйдзи, Уэно Кодзо), кинокритики (Ивасаки Акира, Китагава Тэцуо), художники-мультипликаторы (Сэо Мицуё), режиссеры документального кино (Ацуги Така, Танака Ёсицугу, Саса Гэндзю). В студийный кинематограф они привнесли любовь к документалистике, советскому монтажу, теоретическую подкованность и глубокое понимание идеологического и творческого потенциала неигрового кино.

Движение «Прокино» было одним из наиболее значимых и хорошо документированных непрофессиональных кинообъединений довоенной Японии. Однако существовало много других любительских кино клубов и организаций, тоже занимающихся съемками неигровых фильмов, часто под влиянием советской документалистики и теории монтажа. Подобная группа «Сине-фронт» появилась в городе Киото в начале 1930-х годов. Участники группы издавали свой журнал, снимали любительские фильмы, устраивали выставки советского киноплаката. В отличие от «Прокино», движение «Сине-фронт» больше внимания уделяло не идеологии, а эстетике кино. Одним из лидеров и теоретическим вдохновителем движения был Накаи Масакадзу (1900-1952) – японский искусствовед и философ, пытавшийся разгадать секрет советского монтажа. Вместе с коллегами из Университета Киото он несколько раз ходил в кинотеатр с секундомером, чтобы точно посчитать длину каждого кадра в фильме М. Кауфмана «Весной» (1929). Плоды научной работы, вместе с замысловатым графиком, отображающим все монтажные интервалы фильма, были позже опубликованы во влиятельном искусствоведческом журнале

«Эстетика / Критика» («Би / Хихё»)¹⁴⁵ Под влиянием исследований Накаи, а также самого фильма Кауфмана, участниками движения «Сине-фронт» было снято немало документальных очерков, посвященных городу Киото и его окрестностям. Одним из шедевров довоенного любительского кинематографа в Японии стала картина юриста и общественного деятеля Носэ Кацуо (1894-1979) «Канал: Вдоль по течению» («Сосуй: Нагарэ ни соттэ», 1934). В манере кауфмановского кинонаблюдения, Носэ рассказывает о том, как преобразилась древняя столица Японии в результате модернизации страны. Именно в Киото была построена первая в Японии гидроэлектростанция, протянут первый акведук, открыта одна из первых публичных библиотек. Рассказывая о новых достопримечательностях города, Носэ не забывает показать, как их появление отразилось на жизни простых людей. Водная гладь озера Бива, рек Камо и Такасэ, многочисленных каналов сливается в причудливый геометрический узор, сближая фильм Носэ с шедеврами европейского киноавангарда. Но несмотря на высокий художественный уровень, фильмы документалистов-любителей плохо были известны широкой публике, ведь у них не было коммерческого проката. Интерес зрителя к неигровому кино значительно возрос с началом военных действий в Китае.

2.3. Военная экспансия и расцвет «культурфильмы»

Пятнадцатилетняя война (1931-1945) с Китаем, США и их союзниками стала главным катализатором развития японской документалистики. Подрыв Южно-Китайской железной дороги и последующее наступление японской армии на северо-восточные районы Китая (Мукденский инцидент, 1931 г.) породили огромный зрительский спрос на достоверную информацию с фронта. После 1931 года крупные

¹⁴⁵ Накаи Масакадзу. Хару но континюити (Последовательность «Весны») [1931] // Накаи Масакадзу. Накаи Масакадзу дзэнсю (Полное собрание сочинений Накаи Масакадзу): В 4-х тт. Токио: Бидзюцу сюппанся, 1964-1981. Т.3 С.143-145.

японские газеты одна за другой стали открывать специальные киноотделы, занимающиеся производством хроники. В начале 1930-х годов, при поддержке военного министерства, стали появляться первые в Японии полнометражные неигровые фильмы. Эти картины представляли собой соединение хроникального материала, субтитров и закадровой речи, и получили название «монтажных» (*хэнсю эйга*). Главной задачей нового киножанра было освещение проблем обороноспособности, то есть это были фильмы об армии. Названия говорят сами за себя: «Этот решающий бой» («Корэ иссэн», 1933), «Чрезвычайная ситуация в Японии» («Хидзёдзи Ниппон», 1933), «Линия жизни на море» («Уми но сэймэйсэн», 1933), «Япония движется на Север» («Хокусин Ниппон», 1934), «Вдаль за экватор» («Сэкито о коэтэ», 1935).

Создавая «монтажные» ленты, японские документалисты оглядывались на опыт советских режиссеров,¹⁴⁶ о чем имеются свидетельства современников. Когда в 1934 году документальный фильм Аоти Тюдзо «Япония движется на Север», посвященный японскому освоению Сахалина, вошел в «первую десятку» престижного журнала «Кинэма дзюмпо»¹⁴⁷, кинокритик Иида Симби обратил внимание на удивительное сходство этой картины с фильмом Н. Вишняка «Курс Норд», демонстрировавшимся в Японии всего несколькими годами ранее. «Японские и советские кинематографисты находились по разные стороны баррикад, и тем не менее, их фильмы создавались с совершенно одинаковыми намерениями», – заключил Иида.¹⁴⁸ Сближает японские *хэнсю эйга* с советскими экспедиционными лентами не только схожесть ставящихся перед ними идеологических задач (обозначить границы страны,

¹⁴⁶ Nornes, Mark Abé. Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. University of Minnesota Press, 2003. 50-51 pp.

¹⁴⁷ Журнал «Кинэма дзюмпо» был основан в 1919 году и существует по сей день. С 1924 года в журнале стали публиковать список из десяти лучших фильмов года, составленный самыми уважаемыми кинокритиками Японии. «Десятка Кинэма дзюмпо» до сих пор является одним из наиболее престижных кино-рейтингов Японии.

¹⁴⁸ Иида Симби. Хокусин Ниппон (Япония движется на Север) // Кинэма дзюмпо. № 524 (1934). С. 56.

разбудить патриотические чувства зрителя), но и монтажная структура их повествования. Как и в советских документальных фильмах немого периода, сюжет в японских *хэнсю эйга* строится посредством монтажа, вызывающего у зрителя гораздо более абстрактные и глубокие ассоциации, чем каждый отдельно взятый кадр монтажной фразы. В фильме «Япония движется на Север» ощущение обширности территории Сахалина создается, благодаря чередованию кадров, изображающих движение съемочной группы вглубь острова: сначала на корабле, потом на поезде, а затем на санях по снегу. Снятые в разных районах острова пейзажи выстраиваются друг за другом в одну смысловую цепочку: за кадрами рыбной ловли следуют кадры пушного промысла; внешнее сходство черно-бурой лисицы и резвящейся на снегу собаки режиссер использует, чтобы перейти от темы животноводства к описанию повседневного быта коренного населения (нивхов, гиляков). Мы видим сначала упряжку собак, но вскоре сани тянут уже не собаки, а олени, и повествование переходит к теме оленеводства. Образы, символизирующие природные богатства края, чередуются со сценами примитивной жизни местных народов, подчеркивая их органическую вписанность в природную среду Сахалина, а также превосходство над ними высокотехнологичного и модернизированного японского общества (показателен монтажный переход от кадров семейной трапезы у юрты к кадрам птичьего базара и жизни морских котиков). Визуальная и тематическая связь между образами позволяет создателям фильма переходить от одной темы к другой, оставляя при этом у зрителя общее представление о Сахалине, как о месте экзотическом, неокультуренном, диком, освоение которого еще только началось и сулит в будущем большие возможности.

Одним из ведущих мастеров *хэнсю эйга* стал режиссер игрового кинематографа Судзуки Сигэёси, который незадолго до этого получил всеобщее признание, благодаря фильму «Что ее сделало такой?» («Нани га

канодзё о со сасэта ка», 1930). Уход преуспевающего режиссера из игрового кинематографа в еще только зарождающуюся в Японии сферу документалистики был обусловлен несколькими причинами. Заинтересованность военного министерства в дальнейшем развитии неигрового кинематографа сулила документалистам финансовую стабильность, столь непривычную для полностью коммерциализированного игрового сектора. Выполнение госзаказов освобождало кинематографистов от необходимости ориентироваться на широкого зрителя и давало гораздо больше свободы для творческих экспериментов. Первое время власти практически не интересовались художественными средствами, к которым прибегают документалисты. Главное, что от них требовалось – выполнить заказ в срок.

Судзуки был не единственным, кто покинул игровое кино в поисках более стабильного финансового положения и творческой реализации. Оператор Мики Сигэру (1905-1978), известный многим по работе в документальных фильмах еще начинающего тогда режиссера Камэи Фумио, тоже пришел в документалистику из игрового кино, причем уже будучи признанным специалистом, создавшим ряд талантливых произведений с такими мастерами игрового кино, как Мидзогути Кэндзи и Итами Мансаку. С каждым годом разрастающаяся индустрия неигрового кинематографа открывала хорошие перспективы и для женщин, за исключением разве что киноактрис. Например, Саканэ Тадзуко (1904-1975), начинавшая свою карьеру в качестве ассистента Мидзогути Кэндзи, а в 1936 году ставшая первой в Японии женщиной-кинорежиссером, не смогла удержаться в игровом кинематографе – ее первую и единственную игровую картину «Новые наряды» («Хацусугата» 1936) критика встретила в штыки. Не желая вновь становиться ассистентом, Саканэ отправилась в Маньчжурию, где продолжила свою карьеру в качестве режиссера-документалиста.

Важную роль в становлении японской документальной традиции сыграла еще одна женщина, Ацуги Така (1907-1998). Еще в начале 1930-х годов она была участницей движения «Прокино», а во время войны работала сценаристом и режиссером монтажа на ведущих документальных киностудиях страны. Именно Ацуги перевела в 1938 году на японский язык монографию английского кинокритика Пола Роты «Документальное кино» (1935), ставшую «учебником» всех японских документалистов. Из книги Роты японцы впервые узнали о знаменитом изречении режиссера и продюсера Джона Грирсона, определившего документальное кино как «творческую интерпретацию действительности». Эти слова стали девизом японского документального кинематографа военных лет.

Из-за цензуры японские режиссеры не имели доступа к главным шедеврам английского документального кинематографа, но даже не видя их, они создавали картины, по духу и по стилю схожие с работами документалистов из Великобритании. Сделанный по заказу японского министерства железных дорог фильм Имаидзуми Дзэндзю «Паровоз С57» (1941) не может не напомнить шедевр Базила Райта «Ночная почта» (1936). Сходство с еще одной картиной Б. Райта, «Песнь Цейлона» (1934), мы находим в структуре фильма Камэи Фумио «Пекин» (1938). Кроме того, в докуменальном фильме того же режиссера Камэи «Кобаяси Исса» (1941), в качестве сюжетобразующего концепта, использованы стихи XVIII века, что опять-таки напоминает фильм «Песнь Цейлона», где использована средневековая поэзия. Параллели, возникшие между японским и британским кинематографом, говорят о вовлеченности режиссеров в общемировые процессы развития документалистики, а также напоминают об их общем опыте встречи с советским кино. Стоит лишь вспомнить, какое влияние оказал и на британских,¹⁴⁹ и на японских документалистов фильм

¹⁴⁹ Julia Vassilieva. John Grierson and Russian Cinema: An Uneasy Dialogue. Zoë Druick, Deane Williams. The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement. London: Palgrave Macmillan, 2014. 33 p.

Виктора Турина «Турксиб» (1929), повествующий о строительстве туркестано-сибирской магистрали. В Японии этот фильм был популярен и оставался предметом обсуждений особенно долго – даже в 1938 году японские киножурналы продолжали ссылаться на него как на «образцовую» документальную картину:

«Наиболее актуальные темы для документального кино рождаются сегодня на материке, в Китае. Экономическое и культурное развитие на новых территориях, быт местных жителей и неразрывная связь между ними и гражданами нашей страны представляют настоящий интерес для японских документалистов. Именно поэтому в ближайшем будущем мы еще не раз столкнемся с необходимостью снимать наши собственные “Турксибы”».¹⁵⁰

Кинематограф и поезд – два главных символа модернизации. Встрече этих изобретений посвящено немало исследований. Достаточно вспомнить, что история кинематографа началась с демонстрации фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1895), а развитие советского кино было неразрывно связано с практикой «кинопоезда».

Именно железнодорожная символика фильма «Турксиб» во многом обеспечила его международный успех. При этом, в Японии влияние картины Турина оказалось не только творческим, но и организационным. В 1930-е и 1940-е годы одним из ведущих производителей неигрового кино в Японии стала Южно-Маньчжурская железнодорожная компания. Ее киноотделом снимались многочисленные культурно-просветительные фильмы о прилегающих к железной дороге регионах, населяющих их

¹⁵⁰ Баба Эйтаро. Кироку эйга (Документальное кино) // Эйгакай. № 2 (1938). С. 41.

народах и их культуре. Для реализации колониального проекта требовалась рабочая сила, и документальные фильмы о Маньчжурии создавались для того, чтобы привлечь новых переселенцев из Японии. Важной составляющей всех картин киноотдела были живописные пейзажи, подчеркивающие необъятность и незаселенность Маньчжурии. Позже на базе киноотдела Южно-Маньчжурской железной дороги возникла отдельная киностудия «Маньэй», специализирующаяся в большей степени на игровом кино, однако начиналось все с документалистики. Зная, как высоко ценило фильм Турина правительство Японии, и в частности Министерство железных дорог, мы вполне можем предположить, что идею совместить железнодорожное дело с кинопроизводством подарил Японии именно «Турксиб».

После начала войны в Китае (Инцидент на мосту Марко Поло, 1937 г.) японская армия официально поставила кинематограф на службу своего колониального проекта, что принесло немалые средства в производство документальных фильмов. Именно в эти годы в обиход японских кинематографистов вошло слово «культурфильм». Японское слово *бунка эйга*, как и советское слово *культурфильма*, было заимствовано из немецкого кинематографа, где еще с конца 1910-х годов существовало понятие *Kulturfilme*, обозначающее неигровые фильмы просветительного характера. В 1939 году был издан специальный закон о кино (*Эйгахо*), обязывающий все кинотеатры страны в пропагандистских целях предварять показ игровых картин культурфильмами, прошедшими соответствующую сертификацию.¹⁵¹ Киностудии, ранее никогда не занимавшиеся производством неигрового кино, были вынуждены расширить свой репертуар. Резко возросла востребованность режиссеров и операторов документалистов. Появилась также необходимость объяснить зрителю, что «культурфильма» — это действительно полезно и интересно, и показывают

¹⁵¹ High, Peter B. *Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War 1931-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. 70-76 pp.

ее не только из-за принятия нового закона. Так увеличивалось количество специализированных журналов и монографий, посвященных неигровому кино.

Наиболее востребованными картинами тех лет были документальные фильмы, воспевающие «великую Японию и ее блистательные завоевания». Создавалась масса картин о технической оснащенности и высоком моральном облике японской армии, о героических подвигах ее отдельных представителей. Однако, заполнить необходимые квоты на культурфильму картинами исключительно этого содержания было все-таки затруднительно, и документалисты обращались к альтернативным темам: медицине и гигиене («Дневник нянечки», 1941), биологии («Берег после отлива», 1940), жизни в японской глубинке («Снежная страна», 1939), этнографическим особенностям колонизированных народов («Северные собратья», 1942).

В истории японского документального кинематографа годы Второй мировой войны были наиболее «сытыми». Никогда больше документальное кино в Японии не было столь востребовано. И если бы не строгие рамки цензуры, в которые были поставлены кинематографисты, это время можно было бы без колебаний назвать «золотым веком» японской документалистики. Но ко второй половине 1930-х годов власти уже хорошо понимали, что содержание каждого фильма нужно тщательно проверять. Основные требования властей формулировались достаточно абстрактно. Запрещалось создание картин, «порочащих честь императорской семьи», «мешающих развитию национальной культуры», «препятствующих распространению и осуществлению основных принципов национальной политики», и так далее.¹⁵² Нарушить правила мог, в сущности, любой фильм, что провоцировало самоцензуру, тем самым облегчая работу

¹⁵² Shimizu, Akira. War and Cinema in Japan. The Japan America Film War: World War II Propaganda and Its Cultural Contexts. Edited by Mark Abé Nornes and Yukio Fukushima. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994. 32-33 pp.

властей.

Киноиндустрия в Японии всегда оставалась частным сектором, однако в годы Второй мировой войны она была на волоске от национализации. Чтобы кинематограф проще было контролировать, проведена была массовая реорганизация. Многочисленные кинокомпании были насильственным образом объединены в несколько крупных. С 1940 года хронику должна была выпускать только одна компания – «Нитиэй ньюс». Все студии игрового кино, вместе с функционировавшими при них отделами документалистики, объединили в три корпорации: Тохо, Сётику и Дайэй. Из более, чем двух десятков студий неигрового кино, оставили четыре крупных фирмы: Ниппон, Асахи, Дэнцу и Рикэн. С ухудшением ситуации на фронте, обострилась нехватка пленки, и появились планы дальнейшей реструктуризации, но дело до этого не дошло. 15 августа 1945 года Япония капитулировала. Одним из последних документальных фильмов, вышедших на экраны империи, стала картина «Мы так много работаем» (1945), повествующая о девушках, которые шьют на фабрике военную форму.

Развитие японской документалистики, достигшей своего расцвета в годы Второй мировой войны, было тесно связано с советским влиянием. В конце 1920-х – начале 1930-х годов неигровой кинематограф в Японии был прерогативой кинематографистов любителей, вдохновленных успехами Октябрьской революции и советского киноавангарда. Позже, когда неигровой кинематограф был взят на службу воюющего государства, эстетические и идеологические принципы советской документалистики продолжили оставаться ориентирами для японских режиссеров неигрового кино. Связано это было не только с тем, что документальные фильмы в рамках официальной идеологии создавались бывшими кинематографистами-любителями, симпатизировавшими когда-то марксизму, но и с огромным и прагматичным вниманием тогдашних

японских властей к опыту советской культурно-просветительской политики и к использованию в ней неигрового кинематографа. Что касается монтажа, то он стал главным принципом организации киноматериала в неигровом японском кинематографе. Однако методы использования монтажа оставались еще довольно примитивными и не выходили за рамки простых тематических сопоставлений. На качественно новый уровень использования монтажа японский документальный кинематограф вывел режиссер Камэи Фумио.

Глава 3

Эстетика монтажной выразительности в творчестве Камэи Фумио

Режиссера Камэи Фумио принято считать «отцом» японской документалистики. Его исключительную роль в развитии японского неигрового кинематографа признают и работающие сегодня в документальном жанре кинематографисты, и историки кино. При этом, как в самой Японии, так и за ее пределами, серьезных исследований о Камэи существует мало. Причиной отчасти является то, что после войны режиссер стал членом коммунистической партии Японии. В условиях Холодной войны, киноведы и критики в Японии и на Западе избегали анализа работ Камэи, дабы обезопасить себя от необходимости оценочных суждений о его мировоззрении.¹⁵³ Интерес Камэи к острой социальной тематике и его частые конфликты с властями создали образ кинематографиста, фильмы которого уникальны в первую очередь своим идеологическим посылом. Пристальный анализ фильмов Камэи доказывает, что такие суждения ошибочны. Идеологический посыл работ Камэи создается в первую очередь формальными методами, а главным художественным средством для режиссера является монтаж.

В 1929-1931 годах Камэи учился в Советском Союзе, и в отличие от большинства своих коллег в Японии, имел возможность хорошо ознакомиться с шедеврами советского киноавангарда. Чему научился Камэи у советских режиссеров? Как переосмылил их опыт в японском контексте? Постараемся ответить на эти вопросы поэтапно. В первой части этой главы мы ознакомимся с главными вехами творческой карьеры Камэи, и рассмотрим подробно период его стажировки в СССР, а также

¹⁵³ Первая и единственная на данный момент монография, посвященная Камэи Фумио, появилась после смерти режиссера, в начале 1990-х годов. Эта книга носит художественно-биографический характер и не претендует на статус научного исследования. Цудзуки Масааки. Тори ни натта нингэн: ханкоцу но эйга кантоку Камэи Фумио но дзинсэй (Человек, который стал птицей: Жизнь режиссера-бунтаря Камэи Фумио). Токио: Коданся, 1992.

проанализировав его критические высказывания в японской прессе, постараемся указать на роль этого культурного опыта в формировании главных особенностей творчества Камэи: документальности, интересу к созданию фильмов-путешествий, монтажу и особой идеологической амбивалентности фильмов Камэи. Сравнительный анализ монтажа в фильмах Камэи и в фильмах советского киноавангарда 1920-х – начала 1930-х годов даст возможность показать эклектичный характер влияния советской монтажной школы на творчество Камэи. В работах Камэи мы находим отголоски самых разных принципов монтажной выразительности, и даже встречаем почти цитатное заимствование из отдельных фильмов. Мастерство Камэи заключалось в его умении переосмысливать творческие находки советских режиссеров. Монтажные приемы, используемые в советских фильмах для демонстрации успехов Октябрьской революции и советского строя, находят в документальных работах Камэи совершенно иное применение. Помимо «точечных» заимствований из опыта советского киноавангарда, в документальных работах Камэи мы также находим более глубокое воздействие идей С.М. Эйзенштейна, в особенности тех, что были сформулированы в статье «Монтаж 1938». Более подробно мы будем говорить об этом во втором разделе данной главы. В третьей, заключительной части главы, мы обратимся к одной из центральных категорий современной философии – концепту Другого – чтобы рассмотреть неоднозначный статус Камэи в послевоенной Японии и его роль в развитии межкультурного диалога между Россией и Японией.

3.1. Творческий путь Камэи: монтаж, документальность, стереоскопичность взгляда

Камэи Фумио родился в 1908 году в Фукусиме,¹⁵⁴ в зажиточной

¹⁵⁴ В 2011 году родной город Камэи, Хараномати, оказался в двадцати километрах от утечки радиации на атомной станции в Фукусиме. Еще в 1950-е годы многие фильмы Камэи предостерегали об опасности радиации, но по злой иронии судьбы именно родной город режиссера оказался в

купеческой семье, торговавшей рисом.¹⁵⁵ Отец его в молодости участвовал в Движении за свободу и народные права (*дзию минкэн ундо*, 1874-1890), мать была католичкой. Хотя впоследствии Камэи всегда называл себя атеистом, с детства ему прививали христианскую мораль. Мать всегда снижала цену для самых бедных покупателей, и даже во время рисовых бунтов местные крестьяне щадили лавку Камэи. Когда Камэи было десять лет, его семья переехала в Токио, где он закончил среднюю школу Васэда. В эти годы в доме Камэи появился квартирант – известный в будущем китайский поэт Хуан Ин (по-японски Ко Эй, 1906-2005)¹⁵⁶. Скорее всего, это был первый иностранец, с которым довелось познакомиться Камэи. И надо полагать, что этот опыт заложил основы интереса Камэи к зарубежным странам и далеким путешествиям.

В 1927 году Камэи поступил на кафедру искусствоведения художественного училища Бунка Гакуин, но проучился там всего лишь год. Как и большинство образованных молодых людей того времени, он всерьез заинтересовался марксизмом и решил отправиться в Советский Союз изучать живопись авангарда. Как раз в мае 1927 года в Токио под патронажем ВОКС прошла выставка советской живописи, которую, по-видимому, посетил Камэи.¹⁵⁷ Литератор и театральный деятель Акита Удзяку, имевший давние и прочные связи с российскими и советскими культурными кругами, помог Камэи получить визу, и весной 1929 года молодой человек отправился во Владивосток. Там, увидев в кинотеатре

эпицентре аварии.

¹⁵⁵ Наиболее полная информация о биографии Камэи содержится в специальном каталоге международного фестиваля документального кино в Ямагата. См.: Камэи Фумио токусю (Специальный выпуск, посвященный Камэи Фумио). Токио: Ямагата кокусай докюментари эйгасай Токё дзимукёку, Пуранэтто эйга сирё тосёкан, 2001.

¹⁵⁶ Сато Рюити. Миядзава Кэндзи но сию Ко Эй но сёгай: Нихон то Тюгоку футацу но сококу о икитэ (Жизнь Ко Эй, поэта и друга Миядзава Кэндзи: между двумя роинами, Японией и Китаем). Токио: Корусаккуся, 2016.

¹⁵⁷ Карьера великого японского режиссера Куросава Акира тоже началась с увлечения советской живописью. В юности Куросава участвовал в японском «Движении пролетарского изобразительного искусства», рисовал рабочих и стачки, и уже потом заинтересовался кинематографом. Как и Камэи, Куросава считается одним из главных представителей реалистического течения в японском кинематографе. Более того, как и в случае с Камэи, творчество Куросава часто вдохновлялось русской классикой.

фильм украинского режиссера Георгия Тасина «Ночной извозчик» (1928), он загорелся желанием изучать кино.

Картина Тасина повествует о суровом и угрюмом извозчике Гордее, чье классовое сознание пробуждается после смерти дочери Кати, работницы типографии и большевички. Когда Гордей должен возвести на расстрел Катиного товарища, подпольщика, он подает арестованному знак, чтобы тот вовремя выскочил из пролетки, а сам направляет лошадей под откос и гибнет вместе с конвоиром-белогвардейцем. Скорее всего, фильм этот привлек Камэи реалистичным изображением «маленького человека», а также социально заостренным сюжетом, который напоминает сюжет горьковской повести «Мать» (1906). До своей поездки в СССР Камэи практически не ходил в кино,¹⁵⁸ и лишь осознав огромный идеологический потенциал этого искусства, решил попробовать себя в кинематографе.

Подробности пребывания Камэи в СССР плохо документированы, но из воспоминаний режиссера мы знаем, что после своего прибытия во Владивосток он направился в Москву. В столице его определили на учебу в Ленинград. Камэи посещал занятия в ленинградском кинофототехникуме, часто ходил на спецпоказы в ЛенАРРКе¹⁵⁹ и в кинотеатре «Культурфильм», тесно общался с режиссерами Григорием Козинцевым, Сергеем Юткевичем и Фридрихом Эрмлером.¹⁶⁰ Камэи даже присутствовал в монтажной Эрмлера при рождении картины «Обломок империи» (1929).¹⁶¹ Из

¹⁵⁸ Последней советской картиной, которую Камэи мог увидеть в Японии до своего отъезда в СССР, была «Катка – бумажный ранет» («Магай», 1926) ленинградского режиссера Фридриха Эрмлера. Мы не знаем точно, повлиял ли этот фильм на решение Камэи, но вскоре после своего прибытия в СССР он оказался в Ленинграде и познакомился с Эрмлером лично.

¹⁵⁹ АРРК (Ассоциация работников революционной кинематографии) – объединение советских кинематографистов, просуществовавшее с 1924 по 1935 год. Основная работа ассоциации заключалась в проведении еженедельных обсуждений фильмов, дискуссий по организационным и творческим вопросам, лекций и бесед со зрителями. Ассоциация имела свое отделение в Ленинграде (ЛенАРРК).

¹⁶⁰ Камэи Фумио. Татакау эйга: докумэнтарисуто но Сёва-си (На фронтах кинематографии: История эпохи Сёва глазами документалиста) / Под редакцией Таникава Ёсио. Токио, Иванами синсё, 1989. С. 11-19. К сожалению, советские режиссеры не оставили упоминаний о Камэи, что легко объяснить ухудшением советско-японских отношений после 1934 года.

¹⁶¹ Позже Камэи заимствовал для своего первого игрового фильма «Война и мир» (1947) сюжет «Обломка империи» и даже некоторые монтажные фразы фильма.

документов ВОКСа также известно, что Камэи участвовал в мероприятиях, знакомящих ленинградцев с культурой Японии. Летом 1929 года, во время выставки японского кино, он помогал молодым советским режиссерам перемонтировать картину Усихара Киёхико «Воспитание молодого самурая» («Киндай муся сюгё», 1928), чтобы адаптировать ее для ленинградской аудитории.¹⁶² Как и у большинства представителей советского киноавангарда, карьера Камэи началась с опытов перемонтажа чужих фильмов. Уже будучи знаменитым режиссером, Камэи не стеснялся заявить, что никогда бы не заинтересовался кинематографом «если бы не монтаж».¹⁶³

Помимо монтажа, еще одним важным открытием в СССР стало для Камэи документальное кино.¹⁶⁴ В студенческие годы Камэи, когда он еще не уехал на учёбу в СССР, неигровой кинематограф считался в Японии маргинальным жанром, в то время как в Советском Союзе ему уделялось особое внимание. Уже через несколько месяцев после Октябрьской революции киноотдел Наркомпроса РСФСР сообщил, что «будет обращать усиленное внимание на организацию научно-просветительных сеансов».¹⁶⁵ В марте 1928 года прошло первое всесоюзное партийное совещание по вопросам кино, в ходе которого неоднократно была подчеркнута необходимость развивать «советскую культурфильму». А в декабре 1929 года, уже после прибытия Камэи в СССР, вышло постановление

¹⁶² В отчете ВОКСа говорится, что «в окончательном виде этот фильм оказался вполне доходчивым для публики, и на широкого зрителя в силу своей понятливости и доступности произвел даже лучшее впечатление, чем «Храбрец из Киото»» – еще одна японская картина, демонстрировавшаяся тогда в Ленинграде, но без перемонтажа с участием Камэи. ГАРФ. Ф. 5283. О. 11. Ед. хр. 63. Л. 47.

Картина «Воспитание молодого самурая» известна также в советском прокате под названиями «Печенье Фудзико» и «Фудзикины пундики». Подробнее о демонстрации японского кинематографа в Советском Союзе см.: Fedorova, Anastasia. *The Beginnings of Japanese Film Export in Postwar Soviet Union: Woman Walking Alone on the Earth* (1953) // История и культура Японии 7. М.: Наталис, 2014. С. 383-399.

¹⁶³ Камэи Фумио, Камэи Фумио ои ни катару (Рассказывает Камэи Фумио) // Эйга хёрон. № 2 (1959). С. 40.

¹⁶⁴ Фёдорова А.А. Отец японской документалистики Камэи Фумио и его советские учителя // Япония 2013: Ежегодник. М.: «АИРО–XXI», 2013. С. 388-401.

¹⁶⁵ Цит. по: История советского кино, 1917-1967: В 4 т. Т. 1: 1917-1931 / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. М.: Искусство, 1969. С. 85.

Совнаркома «об усилении производства и показа политико-просветительных кино-картин», предлагающее «признать необходимым, чтобы в государственных и общественных кино-театрах и кино-установках при показе художественных картин непременно показывались политико-просветительные картины и хроника».¹⁶⁶ Кинотеатр «Культурфильм», специализировавшийся на неигровом кинематографе, открылся в Ленинграде как раз в год прибытия Камэи. Знания Камэи о неигровом советском кинематографе и об использовании монтажа оказались особенно ценными в Японии 1930-х годов, где документалистика только начинала развиваться.

Говоря о советских фильмах, которые произвели на него неизгладимое впечатление, Камэи всегда называл два травелога: «Шанхайский документ» (1927) Якова Блюха и «К счастливой гавани» (1930) Владимира Ерофеева. Фильмы-путешествия существовали задолго до появления советского кинематографа,¹⁶⁷ однако именно советским документалистам (Я. Блюху, В. Ерофееву, А. Литвинову, В. Турину, В. Шнейдерову и др.) удалось раскрыть идеологический потенциал этого жанра. Советские режиссеры научились не просто удивлять зрителя живописными экзотическими пейзажами, но и при помощи монтажа делать обобщения, подчеркивать свою точку зрения, часто идеологически нагруженную. В «Шанхайском документе» Блюх сопоставляет мир рабочих с миром иностранных колонизаторов: кадры европейских детей, радостно катающихся на карусели, сменяются крупным планом изможденных лиц китайцев, вращающих эту карусель. Фильм «К счастливой гавани», действие которого происходит в Германии, тоже обращает внимание зрителей на классовые различия между пролетариатом и буржуазией, только делает это ненавязчиво. На протяжении всего фильма мы как бы

¹⁶⁶ Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. Отд. 1. – 7 декабря 1929. – № 76. – С. 738.

¹⁶⁷ О роли травелога в развитии мирового кинематографа см.: Virtual Voyages: Cinema and Travel. Edited by Jeffrey Ruoff. Durham: Duke University Press, 2006.

случайно замечаем руки представителей разных социальных слоев: руки гида-переводчика, указывающего на красоты города, руки полицейского в белых перчатках, руки молодой девушки, поправляющей макияж, руки мужчин и женщин, работающих на заводе и т. д. Использование сдержанного, почти незаметного монтажа воспринималось современниками Ерофеева как отсутствие четко выраженной идеологической позиции, и фильмы режиссера часто подвергались критике.¹⁶⁸ Схожая идеологическая амбивалентность свойственна и документальным фильмам Камэи.¹⁶⁹ Уже став знаменитым режиссером, Камэи писал, что главная цель его творчества – заставить зрителя «задуматься», попытаться самостоятельно разгадать смысл монтажных решений, придуманных режиссером.¹⁷⁰ В фильмах Ерофеева Камэи, скорее всего, привлекало именно отсутствие прямолинейности, а также необходимость активной вовлеченности зрителя.

Камэи покинул СССР в 1931 году из-за обострившегося в Ленинграде туберкулезного процесса.¹⁷¹ Вылечившись, в 1934 году он устроился на студию Тоху (тогда она еще называлась P.C.L.). Там Камэи подбирал справочные материалы для сценаристов, сам учился писать сценарии, изготавливал субтитры для иностранных картин. Очень скоро ему стали поручать монтаж документальных фильмов. Первый успех пришел к Камэи после фильма «По рассерженным волнам» («Дото о кэттэ» 1936),

¹⁶⁸ [Прожиго Г.С.] Владимир Ерофеев // Летописцы нашего времени: режиссеры документального кино / Сост. Г. Прожиго и Д. Фирсова. М.: Искусство, 1987. С. 62-81.

Дерябин А.С. «Наша психология и их психология – совершенно разные вещи». «Афганистан» Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киноведческие записки. № 54 (2001). С. 53-70.

¹⁶⁹ Как и Камэи, перед тем, как стать режиссером-документалистом, В. Ерофеев тоже обучался за границей. Около года Ерофеев был сотрудником советского торгпредства в Германии, что дало ему возможность хорошо ознакомиться с немецким кинематографом. Вполне вероятно, что идеологическая амбивалентность работ Ерофеева и Камэи – результат пребывания этих режиссеров за границей. Знакомство с чужой культурой несомненно повлияло на стереоскопичность взгляда, присущую обоим документалистам.

¹⁷⁰ Камэи Фумио. Камэи Фумио ои ни катару (Рассказывает Камэи Фумио) // Эйга хёрон. № 16.2 (1959). С. 33.

¹⁷¹ В Советском Союзе Камэи успел обзавестись семьей. Вылечившись от туберкулеза в 1933 году, он попытался воссоединиться с женой и ребенком, но японская сторона запретила ему выезд за рубеж. Из документов общества «Мемориал» известно, что жена режиссера, Антонина Львовна Камэи (1907-1938) была репрессирована и приговорена к расстрелу в Ленинграде в 1938 году. Ленинградский мартиролог, 1937-1938: Книга памяти жертв политических репрессий. Т. 8. СПб.: 2008. С. 178-179.

повествующего об официальном визите японского крейсера Асигару в Англию и Германию.¹⁷² Впоследствии тема путешествий стала главной в творчестве Камэи. В военное время приверженность Камэи к этому жанру во многом была продиктована веяниями эпохи и социальным заказом. Через просмотр документальных репортажей о жизни на материке формировалась новая идентичность японского зрителя, который мог ощущать себя подданным обширной империи. Наиболее известные документальные фильмы Камэи – «Шанхай» (1938), «Пекин» (1938) и «Воюющие солдаты» (1939) были сняты в Китае. Еще один шедевр Камэи – «Кобаяси Исса» (1941) – был заказан туристическим бюро префектуры Синано, чтобы привлечь новые капиталовложения в регион, обедневший в годы Второй мировой войны из-за оттока мужского населения. После войны Камэи продолжил обращаться к теме путешествий, снимал документальные фильмы в Хиросиме и Нагасаки, далеких рыбацких деревнях, городских трущобах, на американских военных базах. В 1960-х – 1970-х годах, разочаровавшись в коммунистической идее, Камэи ушел из большого кинематографа и стал специализироваться на создании рекламных роликов для крупных коммерческих фирм (JAL, Nissay, Kincho, C. Itoh). Но даже эти фильмы были связаны с туристическими поездками в Новую Каледонию, Малайзию, Гонконг, Тайвань, европейские страны. Очевидно, жанр фильмов-путешествий был близок режиссеру независимо от политической конъюнктуры.

Путешествие как человеческая деятельность подразумевает постоянную смену местонахождения, объекта взгляда, а значит и смену точки зрения, как в буквальном, так и в переносном смысле слова. Не случайно характерной чертой документальных фильмов Камэи является их идеологическая неоднозначность, особая стереоскопичность взгляда, позволяющая интерпретировать смысл этих картин совершенно по-разному.

¹⁷² Фильм не сохранился, но из воспоминаний современников очевидно, что Камэи ставил целью изобразить зарубежный визит крейсера в свете напряженной обстановки в мире.

Фильмы Камэи, сделанные в период существования японской империи: «Шанхай», «Пекин», «Воюющие солдаты», «Кобяси Исса» – не противоречат официальной идеологии, и конечно же в них нет открытой критики в адрес властей. И все же после их просмотра у зрителя возникает чувство апатии и неприязни к войне, ощущение несправедливости происходящего. Чаще всего такой эффект достигается в фильмах Камэи посредством монтажа. Многие монтажные фразы Камэи целиком заимствованы из фильмов советского киноавангарда. Однако смысл, вкладываемый Камэи в эти монтажные решения, не всегда был такой, как у советских режиссеров.

Обратимся к примеру «Шанхая». Наряду с «Пекином» (еще один шедевр Камэи) и «Нанкином» (режиссер Акимото Кэн, 1938) он был задуман как часть документальной трилогии студии Тохо, посвященной великим китайским городам и их завоеванию. Картина рассказывает о жизни города после прихода японских войск в августе-сентябре 1937 года. Мы видим места ожесточенных боев, парадный вход японских войск в город, жизнь японской диаспоры после «освобождения». Съемочной группой были взяты интервью у китайских военнопленных, японских школьников и солдат. Когда отснятый материал привезли в Токио, никто не хотел с ним работать. Кадры лежащего в руинах города выглядели удручающе, и Камэи оказался единственным, кто не побоялся их монтировать. Именно фильм «Шанхай» принято считать первым шедевром Камэи Фумио.

Начинается «Шанхай» с кадров, символизирующих сбой в течении времени. Бьют часы на здании Шанхайской таможни (один из туристических символов Шанхая). Этот кадр сменяется общим планом города. Затем мы снова видим циферблат часов и пейзажи Шанхая. Смена кадров происходит так стремительно, что зритель может не понять, что именно изменилось за столь короткое время, однако чувствует важность

акцентируемого момента. Если как следует приглядеться, то мы заметим, что в последнем из общих планов города большинство домов стоят без крыш. За видимым однообразием кадров скрывается намек на невозможность охватить человеческим взглядом масштаб исторических событий. Такое философское введение напоминает кадры документального фильма М. Кауфмана и И. Копалина «Москва» (1927). После титров: «С виду та же Москва...», – мы видим Кремль, Царь-колокол и Царь-пушку. На первый взгляд, после революции ничего не изменилось. Но это впечатление обманчиво. Кадр циферблата часов на Спасской башне сменяется кадром новорожденного младенца, символизирующим рождение нового социалистического мира. В фильме С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927) отсчет времени новой социалистической эры и планетарная важность события тоже подчёркнуты кадрами часов, показывающих время в крупнейших городах мира в момент взятия Зимнего дворца. После кадров с часами следует кадр с мальчиком, спящим на бывшем царском троне – метафора нового мира, готовящегося к пробуждению. В фильме Камэи «Шанхай» тоже используются кадры с маленькими детьми – будущими жителями новой империи, однако эти кадры появляются уже в конце фильма, и их связь с начальными кадрами часов на здании Шанхайской таможни не так очевидна. Освещая переломный момент в истории Японии и Китая, Камэи безусловно опирался на монтажные образы, созданные советскими режиссерами. Однако, в отличие от соответствующих кадров в «Москве» и «Октябре», кадры часов в «Шанхае» могут интерпретироваться по-разному: внимательный зритель, заметивший разрушенные крыши в одном из самых первых кадров фильма, поймет намек режиссера на грубое вмешательство Японии в естественное течение китайского времени; менее искушенная аудитория расценит вводную сцену с часами просто как символ рождения нового порядка в Азии.

Влияние советского кинематографа ощущается и в других сценах

фильма, в том числе в использовании идеологически чуждой, «вражеской» хроники. В фильме «Шанхай» мы видим кадры из китайской пропагандистской ленты, запечатлевшей выступление Чан Кайши, а также сцены публичной казни «предателей», обвиненных в содействии японским войскам. Эти кадры призваны раскрыть перед японским зрителем жестокость китайцев, убивающих своих же соотечественников. Такое использование китайской хроники напоминает документальные ленты Эсфирь Шуб, в которых несправедливость царского режима раскрывается посредством монтажа дореволюционной хроники. В фильме Камэи, однако, использование чужой хроники не так однозначно. Во вступительных кадрах «Шанхая» мы видим титры, сообщающие о том, что фильм был создан «при щедрой поддержке» и под патронажем японской армии. Перед тем, как представить зрителю китайскую хронику, диктор тоже сообщает, что она была создана по заказу оппозиционных китайских властей. Получается, что между японской картиной «Шанхай» и антияпонской пропагандой китайской стороны есть точки схождения. Несмотря на идеологическое противостояние, предназначение у этих фильмов одинаковое: указать на врага и настроить на борьбу с ним. Используя «вражескую» хронику, Камэи призывает японского зрителя быть внимательнее, не терять бдительность. Как нам еще предстоит убедиться, особая авторефлексивность и понимание той огромной силы воздействия, которой обладает режиссер – важные отличительные черты творчества Камэи.

Подробному анализу монтажной выразительности, посредством которой достигается амбивалентность взгляда в документальных фильмах Камэи, посвящен следующий раздел этой главы. Здесь мы ограничимся некоторыми примерами, указывающими на очевидную связь между документальными картинами Камэи и советским монтажным кинематографом. Часто в работах Камэи используется прием сопоставления, встречающийся также в документальных фильмах Я. Блюха и В. Ерофеева.

В отличие от советских режиссеров, Камэи не обязательно использует этот прием для акцентирования классовых различий, объект его критики – расовое неравенство. В картине «Кобаяси Исса», например, сравнивается жизнь японских крестьян и иностранцев, приехавших отдохнуть на горный курорт префектуры Синано. Кадры, изображающие детей белой расы, разъезжающих по Синано на велосипедах и обедающих с родителями в гостиничном ресторане, сопоставляются с кадрами японской семьи: ребёнок помогает своей матери расчищать газон, на котором иностранные туристы будут играть в гольф. Монтажная фраза Камэи раскрывает социальную и расовую несправедливость, иллюстрируя популярный в те годы лозунг о необходимости освободить Японию и другие страны Азии от европейского присутствия.

В фильме «Кобаяси Исса» префектура Синано предстает как своеобразная модель закрытого японского общества. Ощущение отрезанности Синано от остального мира создается в том числе и благодаря контрастному монтажу между картинкой и звуком. Обычно фильмы-путешествия начинаются с кадров движущегося поезда, автомобиля, корабля или какого-нибудь другого средства передвижения. Затем следует сцена прибытия и неизбежная встреча с местными жителями, которые экзотизируются и представляются «другими», не похожими на нас, зрителей.¹⁷³ В фильме «Кобаяси Исса» перед Камэи стояла другая задача – ориентировать японского зрителя на солидаризацию с крестьянами Синано, вызвать у него чувство ностальгии по патриархальным, традиционным устоям, не тронутым западной модернизацией. Для достижения этой цели главные правила травелога нарушаются, и зритель с самого начала как бы уже находится в Синано. На экране появляются прекрасные горные пейзажи, а в это время закадровый голос цитирует письмо девочки-подростка,

¹⁷³ Pratt, Mary Louise. *Fieldwork in Common Places* // *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography: A School of American Research Advanced Seminar*. Edited by James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986. 27-50 pp.

которая уехала из Синано на заработки и впервые в жизни увидела море. «Дорогая мама, море такое большое и плоское, что когда я смотрю на него, мне делается страшно», – пишет девочка в письме матери.¹⁷⁴ Противопоставляя горные пейзажи, где живет семья девочки, водной стихии, которую мы не видим, но которая потенциально таит в себе опасность, Камэи четко размечает географическое пространство фильма. Мы находимся в Синано, а опасность является сюда (и вообще в Японию) из-за рубежа. Знаменитая «Заявка» (1928) С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова о будущем звуковой фильму получила широчайший резонанс в Японии,¹⁷⁵ и у нас есть все основания полагать, что именно ее призывом к созданию «контрапункта» между звуковым и зрительным рядом руководствовался в своем монтажном решении Камэи.

Многие сцены из документальных работ Камэи отсылают нас к цитатам из советских фильмов. В «Кобаяси Исса», например, как и в фильме А. Довженко «Земля» (1930), единение крестьянина с природой подчеркивается кадром мочащегося мужчины. Кадры символического изнасилования в «Октябре» (1927), когда матросы врываются в будуар царицы, переосмысляются в фильме Камэи «Пекин» (1938). Камера проникает в запретный город, в спальню китайской императрицы Цыси, и хотя на наших глазах к императорскому имуществу никто не прикасается, кадры поломанных дверей говорят о том, что это произошло ранее. Кадры «Пекина» и «Кобаяси Исса», иронизирующие над застывшим и формализованным церемониалом буддийского культа, напоминают знаменитую сцену религиозного праздника в фильме В. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928), а также сцену вызова дождя в «Генеральной

¹⁷⁴ О восприятии моря в японской культуре подробнее см.: Мещеряков А.Н. Япония. В объятиях пространства и времени. М.: Наталис, 2010. С. 41-43.

¹⁷⁵ К сожалению, рамки нашего исследования не позволяют уделить должное внимание этой важной и интересной теме. Более подробно о рецепции первых звуковых советских фильмов в Японии см.: Фёдорова А.А. «Песня японского конюха» в исполнении русского тенора, или об одном не оправдавшем себя проекте // История и культура традиционной Японии 6. М.: Наталис, 2013. С. 467-486.

линии» (1929) С. Эйзенштейна. Параллельный монтаж в фильме «Кобаяси Исса» сопоставляет движение прихожан вверх по лестнице харама с противоположно направленным движением монет, падающих в ларец для пожертвований. Так раскрывается и подвергается критике коммерциализация религии в современном мире. Утонченной игрой с параллельными и перпендикулярными линиями сцена вызывает ассоциации с «одесской лестницей» из «Броненосца Потемкина» (1925), а также с кадрами буддийского храма в документальном фильме Владимира Шнейдерова «Большой Токио» (1933). Шнейдеров использует в своем фильме кадры с мифическими животными *комаину*, традиционно стерегущими вход в святилище – возможно, его вдохновило монтажное решение Эйзенштейна с «проснувшимся» мраморным львом в «Броненосце Потёмкине». У Шнейдерова каменный зверь, представляющий собой нечто среднее между львом и собакой, с каждой брошенной прихожанами монеткой, словно меняется в настроении – на его морде читается гамма чувств от улыбки до ликования. Фильм Шнейдерова, снимавшийся в 1932 году в Японии, вышел на советские экраны уже после возвращения Камэи на родину, однако Камэи вполне мог увидеть эту картину на одном из показов в Токио.¹⁷⁶

Под влиянием своих советских учителей, Камэи усвоил не только любовь к жанру фильма-путешествия и монтажу, но и стремление сочетать практическую деятельность режиссера с теоретизированием по поводу кинопроцесса.¹⁷⁷ Умение Камэи последовательно и ясно излагать свои мысли было замечено редакторами специализированных журналов, и уже со второй половины 1930-х годов он стал постоянным участником прессконференций и круглых столов, начал вести свою колонку

¹⁷⁶ О документальном фильме Шнейдерова, ставшем первой советской кинокартиной о Японии см.: Фёдорова А.А. Советские киноэкспедиции 1930-х годов глазами жителей большого Токио // Вестник ВГИК. № 18 (2013). С. 21-28.

¹⁷⁷ О теоретической деятельности Камэи см. также: Фёдорова А.А. Этика документалиста и эстетика кинодокумента в трактовке японского режиссера Камэи Фумио: первые опыты кинотеории // Научное мнение. № 5.1 (2015). С.170-179.

кинокритики, издавать теоретические статьи. До сих пор Камэи остается одним из немногих японских режиссеров, попытавшихся сформулировать и заявить своё творческое кредо.

Важной вехой в теоретических публикациях Камэи стал манифест 1939 года «Документальное кино и истина».¹⁷⁸ В этой работе Камэи утверждал, что отснятый на камеру «объективный» документальный материал еще не является истиной, что это лишь некий документальный образ, слепок действительности. Только совокупность таких «образов», смонтированных в соответствии с «правильным» пониманием действительности, может реалистически отобразить сущность происходящего. Схожие выводы были сделаны советским режиссером документального кино Дзигой Вертовым, разработавшим теорию монтажа, согласно которой реорганизация фрагментов реальности порождает правду более глубокого порядка.

Даже стиль текстов Камэи несет печать влияния манифестов Вертова и его последователей – «Киноков». Их первый манифест назывался «Мы» и был изложен от первого лица множественного числа – так же в своем манифесте поступает и Камэи, хотя это совсем не характерно для японского языка. Используемое в манифесте Камэи словосочетание «кинематографически подчиняю» тоже напоминает неологизмы Вертова, его знаменитые: «киновижую», «кинопишу», «киноорганизую» – и вполне может быть переведено на русский язык как «киновластвую». И Вертову, и Камэи свойственно было для объяснения своих творческих приемов использовать метафорические определения. «Киноглаз и пожар» в одной из статей Вертова обозначал съемку врасплох, «Киноглаз и поцелуй» – скрытую съемку, а «Киноглаз в снежную ночь» – длительное наблюдение.¹⁷⁹ Камэи часто называл свои картины «документальными трагедиями»,

¹⁷⁸ Камэи Фумио. Кироку эйга то синдзицу то (Документальное кино и истина) // Эйга хёрон. № 21.5 (1939). С. 41-46.

¹⁷⁹ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 129.

«документальными признаниями в любви», «документальными комедиями». Письменный стиль Камэи также обнаруживает следы влияния советской политической публицистики, для него типичны риторические вопросы: «Можем ли мы...? – Конечно, можем!».

И Вертов, и Камэи были представителями поэтической документалистики. Им были чужды «фактологические» суждения еще одной влиятельной группы советских теоретиков эпохи авангарда – ЛЕФовцев. «Нужно совершенно откровенно говорить, что в кинофильме мы не собираемся возбуждать ни радость, ни печаль, что мы хотим только показать нужные факты и события», – писал один из лидеров ЛЕФа, О. Брик.¹⁸⁰ Работы Вертова неоднократно подвергались критике ЛЕФовцев за то, что документальная хроника использовалась в них не для констатации фактов, а для иллюстрации субъективных суждений автора (впрочем, соответствовавших как правило партийному курсу). Кадры, использовавшиеся в фильмах Вертова, вычленились из их «реальной географии и бытового контекста» и наделялись вместо этого «остранненным» символическим смыслом.¹⁸¹ Схожей критике ЛЕФа непременно подвергся бы и Камэи, так как его монтаж тоже стремился наполнять документальный материал символическим смыслом и эмоциональной нагрузкой. Такую функцию монтажа Камэи называл «помещением события в контекст его развития», подразумевая, что посредством монтажа он возвращает заснятое событие в его временной/эмоциональный/причинно-следственный контекст, который не может быть зафиксирован кинокамерой, и должен быть воссоздан искусственно.

Для разъяснения своей позиции Камэи приводит пример из собственного документального фильма «Воюющие солдаты» (1939), вскоре оказавшегося на полке из-за недовольства заказчиков из военного ведомства

¹⁸⁰ Брик О. Противокиноядие // Новый Леф. № 2 (1927). С. 28.

¹⁸¹ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 125-126.

«пацифистским» настроем картины. Приведем цитату из статьи Камэи:

А: Лицо китайского крестьянина, выражающее крайнюю степень растерянности.

Но чем он так ошеломлен? Вот в чем вопрос.

Б: Во время войны дом этого мужчины, давным-давно построенный его предками, сгорел дотла. Ему нечего есть, негде спать, нечем работать в поле.

Как он будет жить дальше? Он не знает, и лицо его полно растерянности.

Пускай у вас будет самая современная кинокамера, пускай лицо героя будет необыкновенно выразительным, и все же, без информации, изложенной под литерой “Б”, кадр, запечатлевший растерянное лицо мужчины, не сможет в полной мере передать судьбоносность момента, который он переживает.¹⁸²

В фильме Камэи необходимый «контекст», раскрывающий причину «ошеломления» на лице героя, создается посредством конструирования монтажной фразы, состоящей из кадров: 1) горящего дома, 2) китайских крестьян, вынужденных покидать свои родные деревни, 3) затянутого облаками хмурого неба, 4) потрескавшейся от засухи земли, 5) морщинистого, вопрошающего лица китайского крестьянина, 6) стоящего у дороги деревянного божка, прикрывающего руками лицо, будто сотрясаясь от рыданий. Этой почти трехминутной монтажной фразе предшествуют титры: «Материк содрогается в преддродовых схватках, чтобы положить начало новому строю». Патриотический посыл этих слов сглаживает угнетающее впечатление от сцены – так Камэи пытался уберечь свою

¹⁸² Камэи Фумио. Кироку эйга то синдзицу то (Документальное кино и истина) // Эйга хёрон. № 21.5 (1939). С. 42.

картину от обвинений в нонконформизме. Принцип монтажа, используемый Камэи, напоминает и «интеллектуальный монтаж» С. Эйзенштейна (монтажная фраза с языческими богами в картине «Октябрь», 1927), и знаменитый эксперимент Л. Кулешова с крупным планом актера И. Мозжухина, каждый раз «менявшего» свое выражение лица, в зависимости от сопоставляемых с ним кадров тарелки супа, играющего ребенка, гроба молодой женщины («эффект Кулешова»). Как и в случае с крупным планом лица Мозжухина, смысл по сути «нейтрального» выражения лица китайского крестьянина выводится у Камэи посредством других, взаимодействующих с ним кадров. Как и в публицистических киноочерках Вертова, документальные кадры Камэи были засняты в разное время, при различных условиях, но использовались для иллюстрации одного логического посыла.

Несмотря на обращение Камэи к советскому опыту, он далеко не во всем был согласен с теориями отдельных режиссеров. В частности, он совершенно не признавал вертовскую абсолютизацию «сверхвозможностей» киноаппарата. Достаточно вспомнить, как указывая на необходимость монтажа в сцене с китайским крестьянином, Камэи ссылаясь на неспособность «самой современной» кинокамеры отразить суть происходящего с героем. Вертов же писал в своем первом манифесте: «Да здравствует поэзия двигающей и двигающейся машины, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев!». ¹⁸³ Указывая на недостатки человеческого зрения, Вертов объявлял киноаппарат («киноглаз») гораздо более совершенным средством восприятия действительности. В своих манифестах он требовал «раскрепощения киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза». ¹⁸⁴

¹⁸³ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 49.

¹⁸⁴ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С.135.

Справедливости ради заметим, что Вертов конечно же понимал всю важность человеческого

Такое понимание роли киноаппарата не свойственно Камэи. В его фильмах мы никогда не увидим вертовского любования красотой и точностью движения машин. Наоборот, в наиболее выразительных, запоминающихся монтажных фразах Камэи решающую роль играют образы живой природы (бабочка на фоне бранного поля в «Шанхае», лепестки цветов ивы в «Пекине», живописные пейзажи префектуры Синано в «Кобаяси Исса», умирающая лошадь в «Воюющих солдатах» и т. д.). В теоретических работах Камэи мы тоже нередко встречаем метафорические отсылки к животному миру. Так в интервью 1940 года он в полемическом пылу сравнил оператора документального кино с «зашоренной лошастью».¹⁸⁵ Камэи писал, что «оператор смотрит на мир всегда только через объектив», а потому «физически» не может следить за тем, что происходит вокруг него, и нуждается в помощи режиссера. Это сравнение послужило началом теоретического спора с оператором Мики Сигэру, победителем в котором оказался Камэи. Этот инцидент стал толчком к принятию в японском документальном кинематографе статуса режиссера как руководителя съемочного процесса. Однако в послевоенные годы, воспринятые вне исторического контекста, слова Камэи стали казаться оскорбительно-грубыми и часто использовались критиками против режиссера, чтобы указать на его эгоизм и завышенное самомнение.¹⁸⁶

Желание Камэи подчеркнуть превосходство человеческого ума над механической точностью киноаппарата, а также его приверженность к съемкам живой натуры, объясняется не только особенностями характера Камэи и его творческими пристрастиями (проблема человека и окружающей

вмешательства в кинематографический процесс, указывая на необходимость сочетания «раскрепощенного человеческого глаза» («киноглаза») и «стратегического мозга человека», этот глаз направляющего. В то же время, величие технического потенциала кинокамеры было для него бесспорным.

¹⁸⁵ Камэи Фумио. Нихон бунка эйга но сёки кара кё о катару дзаданкай (Круглый стол, посвященный японскому кинематографу от его рождения и до наших дней) // Бунка эйга кэнкю. № 2 (1940). С. 24.

¹⁸⁶ См., например, Фудзии Дзинси. Торарэнакатта сётто то соно унмэй – «дзихэн» то эйга 1937-1941 (Судьба одного неснятого кадра – «инцидент» и кинематограф, 1937-1941) // Эйдзогаку. № 67 (2001). С. 23-40.

среды – одна из основных в его творчестве). Важную роль в формировании авторской концепции Камэи сыграл исторический контекст, в котором были созданы его наиболее влиятельные теоретические работы и документальные фильмы.

Антизападные, националистические настроения, захлестнувшие японское общество во второй половине 1930-х годов, коснулись и кинематографа. Он призван был нести в массы образ «исконной» японской культуры, свободной от «тлетворного» влияния Запада. Поощрялись картины, воспевающие красоту и самобытность «традиционного» японского пейзажа, архитектуры, стиля одежды и манеры поведения. Киноаппарат, привезенный в Японию из-за рубежа, был живым воплощением западной модернизации, а потому любые высказывания в пользу его технического превосходства могли быть расценены как антипатриотичные. Суждения о решающей для кинопроцесса роли режиссера, напротив, указывали на возможность преодолеть «западное» происхождение кинематографа, особенно если режиссер – японец, а его взгляды соответствуют интересам Японии.

Националистические тенденции тех лет стимулировали переосмысление кинематографа как части культурного наследия Японии, что отразилось на стиле и тематике документальных фильмов Камэи. Важной вехой в карьере режиссера стала картина «Кобаяси Исса» (1941), главным структурообразующим принципом которой служат стихи великого японского поэта Кобаяси Исса (1763-1828). Стихи Исса используются в качестве субтитров фильма, а кадры с изображением региона Синано в 1940-е годы служат иллюстрацией к строкам поэта. Короткометражный фильм Камэи продолжительностью всего лишь 27 минут имеет сложную полисемантическую структуру. В нем заложены и марксистские пристрастия Камэи, и имперский призыв к экспансии на материк, и лирические размышления о взаимоотношениях художника с народом.

Власти же разглядели в этом фильме призыв к классовой борьбе и обвинение правительству в равнодушии к бедственному положению японского крестьянства. Фильм не был запрещен, но был лишен удостоверения «картины, одобренной министерством», что значительно затруднило его прокат на широком экране. При этом, в историю японского кинематографа фильм «Кобаяси Исса» вошел как один из наиболее выдающихся примеров поэтической документалистики.¹⁸⁷ Как было замечено Макино Мамору, японским историком кино и бывшим ассистентом режиссера Камэи, главное достоинство этой картины заключается в переосмыслении принципов монтажа «в контексте японской поэтической традиции».¹⁸⁸ По мнению Макино, фильм Камэи является практическим воплощением традиционалистской теории Тэрада Торахико, приравнивающей монтажную выразительность в кинематографе к средневековой поэзии нанизанных строф, *рэнку*. В своем фильме Камэи как бы демонстрирует, что кинематограф может строиться на принципах художественной выразительности, разработанных японскими литераторами задолго до того, как европейцами был изобретен киноаппарат. По сути, в своем фильме Камэи воплощает в жизнь знаменитый призыв Эйзенштейна «понять и применить свою культурную особенность к своему кино».¹⁸⁹

Очевидно, что если рассматривать монтажную эстетику фильма «Кобаяси Исса» в более широком культурно-историческом контексте восприятия «советского монтажа» в Японии, то как и представленные нами в первой главе этой работы традиционалистские высказывания японских теоретиков Тэрада Торахико, Имамура Тайхэй и Окудайра Хидэо, фильм Камэи должен быть отнесен к третьей-четвертой стадиям «культурного

¹⁸⁷ Камэи Фумио токусю (Специальный выпуск посвященный Камэи Фумио). Токио: Ямагата кокусай докюментари эйгасай Токё дзимукёку, Пуранэтто эйга сирё тосёкан, 2001. С. 74.

¹⁸⁸ Макино Мамору. Докюментари сакка Камэи Фумио га икита дзидай (Историческая эпоха документалиста Камэи Фумио) // Камэи Фумио токусю (Специальный выпуск посвященный Камэи Фумио). Токио: Ямагата кокусай докюментари эйгасай Токё дзимукёку, Пуранэтто эйга сирё тосёкан, 2001. С. 33.

¹⁸⁹ Эйзенштейн. С.М. За кадром [1929] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 296.

диалога» Лотмана. Влияния извне на этом этапе «полностью растворяются в культурной толще» принимающей стороны, которая сама теперь активно порождает новые тексты (в нашем случае кинотексты), «в отдаленном прошлом стимулированные внешним вторжением, но уже полностью преобразованные <...> в новую оригинальную структурную модель». Как бы ни была очевидна «советская» составляющая поисков «национального» киностиля в фильме «Кобаяси Исса», по сей день эта картина воспринимается как шедевр «японской интерпретации» теории монтажа – пример полного овладения методом. Переосмыслив монтаж в контексте японской традиционной культуры, Камэи сделал его частью японской кинотрадиции, расширив таким образом творческий арсенал последующих поколений японских кинематографистов.

В конце 1930-х – начале 1940-х годов японское правительство активно поддерживало поиски кинематографистов в области «национального» стиля. Фильм Мидзогути Кэндзи «Повесть о поздней хризантеме» (1939), например, с его изобилием длинных планов, нестандартным для Голливуда медленным движением камеры и акцентированием актерских приемов театра Кабуки, был удостоен специального приза Министерства образования за «репрезентацию японских семейных устоев и поиски традиционной эстетики».¹⁹⁰ Если говорить о поисках «традиционной эстетики», то фильм Камэи «Кобаяси Исса» тоже вполне бы мог претендовать на такую награду. Эта короткометражная картина воспеваает заслуги великого японского поэта, знакомит зрителя с его творчеством, проводит параллели между классической японской поэзией и современным кинематографом и разрабатывает новые, традиционалистские методы киноязыка. Парадокс этого фильма заключался в том, что полностью соответствуя стилистическим запросам традиционалистской картины, он вовсе не

¹⁹⁰ Davis, Darrell W. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Films*. N.Y.: Columbia University Press, 1996. 108 p.

поощряет культурные ценности традиционной Японии: коллективизм, патриархальный строй, религиозность. Форма не соответствует содержанию, дискредитируя саму идею о том, что снятый «в японском стиле» фильм будет работать на прославление японских традиций.

В 1941 году Камэи был обвинен в антигосударственной деятельности, лишен режиссерских прав, и почти год провел в тюремном заключении. Непосредственно перед арестом он работал над сценарием документального фильма «Геология Фудзи» (1941), в котором фактически подвергалась десакрализации священная гора Фудзи – символ императора и самой Японии. В сценарии говорилось, что гора подвержена коррозии и в недалеком будущем может разрушиться или, по меньшей мере, измениться.¹⁹¹ Как мы знаем, роль императора в послевоенной Японии действительно изменилась, но во время войны о таком нельзя было и помыслить – допустить съемки фильма о коррозии священных горных пород власти не могли. Камэи вновь оказался на свободе летом 1942 года, но больших государственных проектов ему теперь не доверяли. По-настоящему вернуться в большое кино ему удалось лишь после окончания Второй мировой войны. После капитуляции Японии Камэи снял документальную ленту «Трагедия Японии» (1946), используя старую хронику в стиле Эсфирь Шуб – чтобы разоблачить низвергнутый режим. В этой картине Камэи сумел изобразить предвиденную им сугубо внешнюю трансформацию императорской власти. Фотография императора Хирохито, сделанная до поражения (в военной форме) плавно перетекает в новый, послевоенный образ (Хирохито в гражданской одежде), словно намекая, что после поражения в стране ничего не изменилось, император попросту «переоделся», избежав трибунала. Фильм шел в кинотеатрах две недели, после чего был снят с проката американскими оккупационными властями. В послевоенной Японии появилось новое правительство, сменилась

¹⁹¹ О символике горы Фудзи в японской культуре см.: Мещеряков А.Н. Гора Фудзи. Между землей и небом. М.: Наталис, 2010.

официальная идеология, сложились новые условия кинопроизводства, но отношения Камэи с властью по-прежнему остались натянутыми. В третьем разделе этой главы мы рассмотрим, как развивалась творческая карьера Камэи в послевоенные годы, но прежде проанализируем монтажную структуру фильмов Камэи военного периода.

3.2. Монтажная структура документальных фильмов Камэи Фумио

В документальных фильмах Камэи многое напоминает о монтажной эстетике советского кинематографа 1920-х – начала 1930-х годов, однако заимствования эти эклектичны. Ни один из рассмотренных нами приемов не является главенствующим в монтажной стилистике Камэи. Однако, в его картинах можно выделить оригинальную систему монтажной выразительности, созвучную принципам С.М. Эйзенштейна, сформулированным им в статье «Монтаж 1938». Монтажная структура фильмов Камэи строится на многократном обращении к предметным образам, геометрическим фигурам, определенным типам движения, которые на протяжении всего фильма эволюционируют и постепенно раскрывают главную тему произведения.¹⁹²

Схожие принципы использования монтажа мы находим в ранних работах С.М. Эйзенштейна. Как было замечено американским исследователем Дэвидом Бордвеллом, одним из современных мастеров формалистического анализа в кинематографе, в немых картинах Эйзенштейна мы часто видим, как некоторые образы и геометрические узоры используются в качестве лейтмотива, создающего сюжетное и стилистическое единство фильма.¹⁹³ В «Стачке» таким лейтмотивом служат образы животных и воды, в «Броненосце Потемкине» эта роль отдана символике глаза и повисающих в воздухе предметов (гамаки, корабельные

¹⁹² Fedorova, Anastasia. The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio // Cinema Studies [Eiga Kenkyu]. no. 10 (2015). 4-27 pp.

¹⁹³ Bordwell, David. The Cinema of Eisenstein. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. 48 p.

снасти и т. д.), в «Генеральной линии» за стилистическое единство картины отвечает геометрический образ круга.¹⁹⁴ Сразу оговоримся, что такой прием является лишь одним из многих в системе монтажной выразительности Эйзенштейна. Ранние картины режиссера лишены были «сюжета», присущего классическому американскому кинематографу, а потому обращались к «альтернативным» способам организации киноматериала, в частности, к визуальному лейтмотиву. Не удивительно, что оказавшись в сфере «бессюжетного» неигрового кино, Камэи тоже обратился к этому методу. Как эволюционировал этот метод монтажной выразительности в творчестве Камэи? Мы рассмотрим это на примере его документальных фильмов военного периода.

Первый серьезный успех принесла режиссеру картина **«Шанхай» (1938)**. Собаки и дети, а также акт их кормления – ключевые образы этого фильма. Обращаясь к ним многократно, Камэи создает метафору новых властных отношений между Японией и Китаем, сформированных японским военным вторжением. В соответствии с негласным кодом репрезентации японской армии, существовавшим в неигровом кинематографе тех лет, на протяжении всего фильма офицеры и солдаты много говорят о военных действиях, но сами сражения остаются за кадром. Вместо этого, мы видим как солдаты играют с маленькими детьми и собаками и кормят их. С одной стороны, такие кадры создают дружелюбный, неагрессивный образ японского солдата, с другой – делают его менее мужественным. Финальной сцене фильма предшествуют кадры, в которых японские военные раздают рис китайскому народу. Камера задерживается на китайской девушке с младенцем. Мальчика по-отцовски теребит за рукав курточки японский военный: у нас на глазах рождается новая «азиатская семья», с новой иерархией отношений между Японией (мужчина) и Китаем (женщина с ребенком). Однако, надолго «прикормить» китайцев не удастся.

¹⁹⁴ Там же. 49-54 pp.

На протяжении всего фильма зритель наблюдает за отношениями японских солдат и их четвероногих друзей: иногда они просто играют, иногда животные упрямятся и не хотят подчиняться, так что хозяину приходится натянуть поводок. Эти кадры повторяются в фильме Камэи как бы ненароком, они – часть повседневной жизни японских солдат. Такое использование «незаметного» монтажа, встречавшееся еще в работах В. Ерофеева, достигает кульминации в последнем кадре «Шанхая». Мы видим маленькую собачку, сидящую у ног японского военного: великий Китай в образе неразумного щенка у ног Японии. Однако, в самый последний момент, когда должны уже появиться титры, собака резко отворачивается, не желая демонстрировать успешную дрессировку.

Даже кадры военного парада – неотъемлемой части всей военной хроники и документального кинематографа тех лет – получаются у Камэи неоднозначными. На фоне бодрой мажорной музыки и возгласов «бандзай!» мы видим угрюмые лица китайцев, с грустью и презрением наблюдающих за парадом японских полков. Этой сцене предшествуют кадры другого шествия: рядовые японские солдаты едут в небольшом открытом вагончике по узкоколейке, а за ними наблюдают набежавшие деревенские собаки. Эта небольшая пародийная сцена помогает Камэи подготовить зрителя к финалу, в котором опять используется сравнение китайцев с маленькой собачкой. Конечно, это не самое лестное сравнение, но именно оно позволяет режиссеру показать недовольство и сопротивление Китая.

В картине **«Пекин» (1938)** Камэи продолжает экспериментировать с лейтмотивом. В этом фильме повторяются не только отдельные образы, но и характерные виды движения. Прошлое и будущее города олицетворяют две женщины: императрица цинского Китая Цыси (1835-1908) (в самом начале фильма мы видим ее портрет во дворце, в запретном городе) и ее alter ego – скромная китайская девушка незначительного происхождения. В фильме «Пекин» Цыси предстает избалованной, чувственной красавицей,

преклоняющейся перед западным материальным изобилием. В ее будуаре, выполненном в традиционном китайском стиле, неуместно смотрится хрустальная люстра и другие зарубежные предметы. В комнате Цыси мы видим музыкальную шкатулку, украшенную двумя фарфоровыми куколками, которые плавно вращаются вокруг своей оси, в такт музыке. «Императрица обожала игрушки. Говорят, что в обмен за эту музыкальную шкатулку Великобритания получила право добывать уголь в Китае», – произносит диктор за кадром. Китайская девушка, которую мы видим в конце фильма – абсолютная противоположность Цыси. Она стыдливо отводит глаза от камеры, и хотя тоже любит музыку, предпочитает европейским мотивам китайские. Как делали некогда ее предки, девушка привязывает к крыльям голубей глиняные свистки, которые во время полёта птиц, под действием воздушной струи, издают мелодичные звуки. Голубей девушка называет своими «нежными друзьями». Дорогим механическим игрушкам она предпочитает общение с живыми существами.

Торгашество и любовь к праздным развлечениям (музыка тоже может быть понята как праздная забава) характеризуют не только императрицу, но и всех жителей Китая. В фильме «Пекин» мы слышим пение монахов, мелодичные крики уличных торговцев и т. д. Музыка служит символом власти и цивилизаторской миссии: те, кто ею обладают, могут даровать ее низшим по положению, что символизирует отношения господства и подчинения. Китай лишился угольных шахт, когда Цыси заполучила от англичан понравившуюся ей музыкальную игрушку. Чтобы усмирить завоеванные народы Монголии и Тибета, китайские правители построили для монахов-ламаистов храмы, где те могли выполнять музыкальные ритуалы. В конце фильма мы видим, как китайский оркестр исполняет новый национальный гимн, дарованный Китаю японскими властями.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Музыка была неотъемлемой частью культурной политики Японии в колониях. О роли

В «Пекине» главным объединяющим элементом фильма служит круговое, концентрическое движение предметов, являющееся метафорой историко-политического круговорота событий, в центре которых оказался в конце 1930-х годов древний китайский город. Тема кругового движения, заявленная в кадре с вращающимися фарфоровыми фигурками, продолжает развиваться. На рынке мы видим фокусника, который тоже развлекает народ с помощью кукол, вращающихся вокруг своей оси. В Японии времен колониальной экспансии культурно-историческое наследие Китая принижалось. В соответствии с этой политикой, фильм «Пекин» тоже пропагандирует идею о том, что китайцы всегда были и остаются примитивным народом – и властители, и простолюдины в этой стране любят незатейливые игрушки. Китайский народ также сравнивается с необузданной стихией, несущей потенциальную опасность катастрофического разрушения. В одной из самых запоминающихся сцен фильма на улицах города внезапно появляется стадо черных свиней и буквально заполняет весь экран.

Круговое, концентрическое движение достигает своего апогея в заключительных сценах фильма. Мы видим, как по небу кружат японские военные самолеты и стая голубей, а на улицах Пекина ветер сбивает в воронку белые лепестки цветов ивы. В японской военной символике жертвенная, героическая смерть воинов всегда ассоциировалась с опавшими лепестками сакуры. Однако, в Китае эти деревья практически не встречаются, и вместо цветов сакуры, символом воинского героизма в фильме Камэи служат опавшие лепестки цветов ивы – символ разлуки и расставания в традиционной Японии. Монтажная фраза с самолетами, опавшими лепестками цветов ивы и стаей голубей работает на романтизацию войны, указывая на незаменимую роль японской армии в

классической музыки в построении национальной идентичности марионеточного государства Маньчжоу-го см., например: Ивано Юити. Одо ракудо но кокёгаку: Мансю – сирарэдзару онгакуси (Симфонический оркестр на райской земле справедливого правления: Неизвестная история музыки в Маньчжурии). Токио: Онгаку но томо ся, 1999.

поддержании мира и спокойствия в Пекине. В то же время, спиралеобразное движение в фильме раскрывает неустойчивость этого мирного положения. В Пекине тихо и спокойно, но так бывает в центре циклона или торнадо. Практически ничто не напоминает о войне, но в любой момент равновесие может быть нарушено. Атмосфера тревоги, постепенно сгущающаяся над городом, выдает себя в беспокойных взглядах, которые бросают жители Пекина в сторону японских кинематографистов.

На протяжении всего фильма мы неоднократно сталкиваемся с испуганными или даже сердитыми лицами, пристально смотрящими в объектив, и как бы упрекающими японских чужаков с кинокамерой. Например, на рынке камера наблюдает за тем, как горожане обедают. Некоторые даже не замечают того, что их снимают. Некоторые, наоборот, явно недовольны. В какой-то момент у одного из мужчин сдают нервы: «Зачем вы меня снимаете! Я вам запрещаю меня снимать», – сердито выкрикивает он. Большую часть фильма звучит непонятная для зрителя китайская речь, и фраза разозлившегося мужчины является одной из немногих, переведенных на японский язык. Нечто похожее происходит и в городском сквере. Четверо девушек гуляют и вдруг видят, что на них нацелена камера. «Что эти люди снимают? Кажется, оператор – японец», – говорит одна из них, и девушки дружно ускоряют шаг, чтобы скорее скрыться от камеры. В «Пекине» китайским героям фильма дано право голоса, что совершенно не характерно для пропагандистских картин Японии времен Второй мировой войны.¹⁹⁶ Это придает послы фильма Камэи амбивалентность. «Пекин» одновременно является и колониальной пропагандой, и неявным протестом против унижения китайцев.

Фильм **«Воюющие солдаты» (1939)** стал переломным в творческой карьере Камэи. Как мы знаем, эту картину сняли с проката

¹⁹⁶ В отличие от фильма Камэи «Пекин», в котором словам китайских героев придается особая весомость посредством перевода на японский язык и субтитрирования, в фильме «Шанхайская пехота» («Сянхай рикусэнтай», 1939), например, молодая китайка в исполнении японской актрисы Хара Сэцуко издает бессмысленные звуки, лишь напоминающие китайские слова.

вскоре после ее премьеры. С этого момента Камэи потерял доверие руководителей централизованной в военное время кинематографической отрасли. Однако для Камэи сам процесс создания фильма был очень важным творческим этапом. Это была первая картина, на которой Камэи был режиссером. Впервые он сам выбирал натуру и полностью контролировал съемочный процесс, что повлекло за собой разногласия с оператором Мики Сигэру. Именно на съемках фильма «Воюющие солдаты» произошел конфликт между Мики и Камэи, вылившийся в теоретический спор на страницах журнала «Бунка эйга кэнкю». Отличительной чертой фильма «Воюющие солдаты» является использование длинных кадров. В целом это не характерно для творчества Камэи, однако можно предположить, что оказавшись в роли режиссера, он стал дорожить каждым отснятым метром, и не спешил укорачивать сцены, на постановку и съемку которых было затрачено много сил. В самой известной, наиболее часто обсуждаемой сцене фильма, камера более десяти минут находится в статичном положении, пристально наблюдая за тем, как японский офицер отдает приказы подчиненным. Идут военные действия, и каждые несколько минут солдаты приносят в штаб новую информацию, получают указания, вновь спешат на линию огня. Это постановочная сцена, и в ней солдаты лишь повторяют наиболее привычные для них действия. Их движения неестественны и скованны, что лишь усиливает ощущение нереальности происходящего. Эта постановочная сцена Камэи словно утверждает: даже хроникальный материал не в силах передать всю правду о войне.

Стилистическое единство фильма «Воюющие солдаты» опять-таки достигается, благодаря визуальному лейтмотиву. Это образ неторопливого поступательного движения – мы видим его уже в самом начале фильма. Иероглифы с названием фильма высвечиваются на фоне пейзажа, разворачивающегося при горизонтальном движении камеры, скользящей взглядом по равнинной местности Китая. На протяжении всего

фильма этот взгляд никогда не проникает вглубь китайского материка, демонстрируя тем самым невозможность полностью овладеть этим обширным пространством. Словно в такт неспешному ритму движения кинокамеры, друг за другом тянутся люди, лошади, военная техника. В фильме Камэи война изображается как медленное и мучительное продвижение, не имеющее конца, а главное – цели.

В фильме **«Кобаяси Исса» (1941)** монтаж Камэи вновь становится ярким и динамичным. Этот фильм был снят на киностудии Тоху по заказу префектуры Синано (Нагано) с целью развития туризма. Однако, вместо рекламного ролика, у Камэи получилось лирическое эссе о суровой природе Синано, упорном труде японских крестьян и о жизни их знаменитого земляка, поэта Кобаяси Исса, чьи стихи используются в качестве субтитров фильма. Чтобы рассказать о трагической судьбе Исса, поэтический талант которого оказался не понятым его родственниками и односельчанами, Камэи использует мотив двух параллельных линий, которые, как всем известно, не пересекаются. Этот мотив присутствует в кадрах с разлинованной бумагой, на которой проецируются стихи Исса. Позже об этом геометрическом узоре нам напоминают кадры распаханых полей и архитектура традиционного японского дома.

Одиночество поэта противопоставляется сплоченности и однородности деревенского коллектива. Крестьяне в фильме Камэи изображены по-детски простодушными, но лишенными высоких идеалов и нематериальных интересов. Их движения однообразны, и как правило, направлены вниз, к земле. Падают монеты, которые молящиеся деревенские жители приносят в качестве пожертвования в храм, падают семена, которыми крестьяне засевают поля. Вниз опускается рука крестьянина с мотыгой и рука молодой девушки, проводящей гребенкой по волосам. В заимствованной у Довженко сцене, когда крестьянин мочится на поле, подчеркнуто падение струи на землю, акцентируется близость крестьянина

с возделываемой почвой и природой.

Несовместимость творческих устремлений поэта Исса с каждодневными, насущными проблемами обычных земледельцев раскрывается в сцене с дальним родственником поэта, Кобаяси Ятаро, который в это время жил в мемореальном доме-музее Исса. Камэи сначала показывает нам знаменитый портрет Исса, в котором поэт сидит на циновках с длинным свитком в руках. Затем мы видим потомка великого поэта, который, как и Исса, сидит на полу (возможно, того же самого дома). В руках он тоже держит какой-то продолговатый предмет, но это не свиток бумаги, а трубка для курения. Внешнее сходство обманчиво, и Кобаяси Ятаро гордо произносит: «Хоть я и потомок Исса, стихов я не пишу. Но зато я выращиваю рис». В его словах чувствуется презрение к творческой профессии, не приносящей реального дохода.

Жизнь японского крестьянства никогда не была главной темой творчества Исса. Как и многие другие поэты средневековой Японии, в своих стихах он воспел природные пейзажи и сценки из народной жизни, увиденные им во время долгих странствий.¹⁹⁷ Камэи, однако, создает посредством монтажа совсем иной образ. Монтируя стихи поэта с кадрами, запечатлевшими современных жителей Синано, он прославляет поэта как заступника японского крестьянства, и чуть ли не революционера. Например, когда из-за внезапных заморозков крестьяне лишаются урожая, закадровый голос цитирует: «Эй, не уступай, тощая лягушка! Исса за тебя», – а на экране мы видим понурого крестьянина, присевшего на корточки совсем как лягушка. В оригинальном стихотворении описаны традиционные бои лягушек, однако Камэи придает строчкам хайку социальное звучание, заставляя зрителя задуматься о каждодневной борьбе крестьянина с природными условиями, с тяжелыми налогами. Такое переосмысление

¹⁹⁷ Как было замечено А.Н. Мещеряковым, в классической японской поэзии «именно физическое перемещение в пространстве ведет к изменению душевного статуса поэта и служит источником лирического драматизма». Мещеряков А.Н. Япония. В объятиях пространства и времени. М.: Наталис, 2010. С. 89-90.

творчества Исса было продиктовано не только политическими взглядами Камэи, всегда тяготевшего к марксистскому пониманию мира. В образ не понятого своим народом поэта он вложил свой личный опыт. Как и Исса, в юном возрасте Камэи покинул свою родину, а после возвращения столкнулся с неприязнью соотечественников – фильм «Кобаяси Исса» был сделан сразу после скандала с картиной «Воюющие солдаты». Если Исса – это отчасти альтер-эго режиссера, то префектура Синано в картине Камэи является как бы микрокосмом, дублирующим интровертное японское общество. Недалекие и безгласные крестьяне с их узкими приземленными интересами – жители военной Японии.

* * *

«Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально воплощающий для него тему. И перед ним стоит задача – превратить этот образ в такие два-три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызвали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором»,¹⁹⁸ – так определил суть творческого процесса С.М. Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938». Цель монтажа, – утверждает Эйзенштейн, – вызывать «в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный *образ самой темы*».¹⁹⁹ Именно такое использование монтажа мы находим в документальных фильмах Камэи Фумио. В фильме «Шанхай» тема отношений между агрессором и жертвой постепенно раскрывается в образах японских солдат и их четвероногих питомцев. В фильме «Пекин» прошлое и настоящее сливается в единое круговое движение, олицетворяющее ситуацию в городе, застывшем в ожидании великих перемен. В «Воюющих солдатах» тема бессмысленности

¹⁹⁸ Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 [1938] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 170.

¹⁹⁹ Там же. С. 160.

войны раскрывается в непрерывном замедленном движении кинокамеры и главных героев фильма. В фильме «Кобаяси Исса» лейтмотив не пересекающихся между собой параллельных линий служит метафорой несовместимости высоких идеалов художника и практических нужд народа. В нашей работе мы ограничились примерами из документальных фильмов Камэи военного периода, однако схожий принцип монтажной выразительности мы находим и в его более поздних работах. Например, в послевоенном фильме Камэи о жертвах атомной бомбы «Хорошо, что мы живы» (1956) повторяются замысловатые узоры (не то трещины разбитого зеркала или иссохшей земли, не то переплетающиеся оголенные ветви дерева), которые символизируют покалеченные жизни главных героев фильма.

В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн особое значение придает динамичности монтажного метода. Образ, впитавший в себя главную тему фильма, «не дается, а возникает, рождается».²⁰⁰ Он должен явить себя зрителю не сразу, а поступательно, развиваясь и формируясь на его глазах. В соответствии с этим правилом, главные темы фильмов Камэи, равно как и «обобщенные образы» (параллельные линии, круговое движение, и т.д.), через которые автор и зрители «переживают данные темы», раскрываются в его фильмах постепенно. В «Шанхае» режиссер на протяжении всего фильма готовит нас к интерпретации последнего кадра с японским солдатом и маленькой собачкой. В фильме «Кобаяси Исса», начинающемся как стандартный рекламный ролик, тема одиночества и непонятости великого японского поэта тоже раскрывается постепенно и полностью проявляет себя лишь в последней фразе диктора, горестно признающего, что «помнящих и горюющих об Исса» на его родине не осталось (*карэ о синобу бэки нанимоно мо най*).

Вскоре после выхода в Советском Союзе, статья Эйзенштейна

²⁰⁰ Там же. С. 170.

«Монтаж 1938» была переведена на японский язык и опубликована осенью 1939 года в журнале «Кинэма дзюмпо».²⁰¹ В 1940 году вместе с двумя другими статьями Эйзенштейна («Четвертое измерение в кино» (1929) и «За кадром» (1929)) она вошла в специальный сборник, посвященный теоретическому наследию режиссера.²⁰² Следовательно, вполне можно предположить, что к моменту создания картин «Воюющие содаты» (1939) и «Кобаяси Исса» (1941), Камэи уже хорошо был знаком с этими работами Эйзенштейна. В то же время, картины Камэи «Шанхай» (1938) и «Пекин» (1938) также отвечают принципам, заявленным в статье «Монтаж 1938», хотя и были созданы до ее появления в японской печати. Знал ли Камэи о содержании статьи Эйзенштейна и руководствовался ли ее принципами, создавая свои картины? Мы не можем с точностью ответить на этот вопрос. Однако, можем предположить, что даже не имея доступа к статье «Монтаж 1938», Камэи вполне мог сам вывести главные ее принципы из ранних фильмов Эйзенштейна, в которых уже присутствует принцип лейтмотив, и которые Камэи безусловно видел во время своей стажировки в Ленинграде.²⁰³ Напомним также, что разрабатывая свою теорию монтажа, Эйзенштейн искал универсальный метод, единый для всех видов искусства. Его исследования в области искусствоведения охватывали разные эпохи и континенты, включая конечно и Азию. Вдохновителями его теории монтажа были А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, Ги де Мопассан, Леонардо да Винчи, Джеймс Джойс, Эмиль Золя, и совершенно не удивительно, что открывшиеся ему закономерности нашли отклик и применение и в практике

²⁰¹ Эйдзэнсютэин Сэругэй. Монтадзю 1939 (1) (Монтаж 1939 [1]) // Кинэма дзюмпо. № 694 (1939). С 61-68.

Эйдзэнсютэин Сэругэй. Монтадзю 1939 (2) (Монтаж 1939 [2]) // Кинэма дзюмпо. № 696 (1939). С 29-30.

Эйдзэнсютэин Сэругэй. Монтадзю 1939 (3) (Монтаж 1939 [3]) // Кинэма дзюмпо. № 697 (1939). С 28-30.

²⁰² Эйдзэнсютэин. Эйдзэнсютэин эйга рон: кэттэйбан (Теории Эйзенштейна: Окончательный вариант) / Перевод Фукуро Иппэй. Киото: Дайити гэйбунся, 1940.

²⁰³ О влиянии фильмов и теоретических работ Эйзенштейна на ленинградских кинематографистов см.: Багров П.А. Основные тенденции ленинградского киноавангарда 1920-х годов: на материале творчества Евгения Червякова. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2010.

японского документалиста Камэи Фумио. Он конечно же уступал Эйзенштейну в умении теоретически аргументировать принцип своей работы в кинематографе, но его фильмы гораздо красноречивее статей раскрывают перед нами его глубокое понимание принципов и возможностей монтажа. Несмотря на незаурядный талант Камэи, его вклад в развитие поэтической документалистики в Японии остается недооцененным, что во многом связано с отношением японского общества к режиссеру. В следующем, заключительном разделе этой главы, мы попытаемся проанализировать неоднозначный статус Камэи, указав на его роль в становлении послевоенной японской документалистики и дальнейшем развитии культурного диалога между японским и советским (российским) кинематографом.

3.3. Другой: главная тема творчества и общественный статус Камэи

Если говорить о японском послевоенном кино и тенденциях его развития, Камэи Фумио несомненно повлиял своим творчеством на привнесение в неигровой кинематограф острой социальной проблематики. Камэи первым из японских режиссеров обратился к проблеме американских военных баз, последствиям атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, проблеме социального неравенства, роли императора в японском обществе, проблеме использования атомной энергии и загрязнения окружающей среды. Будучи первопроходцем, в своих картинах он разработал особую символику, к которой потом обращались другие режиссеры.

Важнейшей в творчестве Камэи всегда была тема так называемого «Другого». Другой – одна из центральных категорий современной философии, в своих исследованиях к ней обращались такие авторы, как З. Фрейд, Ж. Лакан, М. Фуко, М. Бахтин, Ч. Кули, Э. Саид. Это человек противоположный «Я», но в то же время являющийся его зеркальным отражением. Сопоставление с Другим необходимо человеку для осознания

и конструирования своей идентичности, своего места в социуме. При этом, Другой – не обязательно отдельно взятая личность, его роль могут выполнять группы людей или даже целые народы. В Японии традиционно роль Другого отводилась выходцам с корейского полуострова (*дзайнити*), дискриминированным обитателям поселков *бураку*²⁰⁴, коренному населению Окинавы и Хоккайдо, иностранцам. Сам Камэи никогда не был представителем мэйнстрима. Нестандартный для довоенной Японии опыт стажировки в СССР, тюремное заключение (в Японии Камэи был единственным кинематографистом, оказавшимся на скамье подсудимых по политической статье), особое положение «левака», «коммуниста» в послевоенной Японии определили интерес Камэи к «обездоленным» Другим, не похожим на большинство японских кинозрителей, и не вписывающимся в закрытое для чужаков японское общество.

Роль Другого в фильмах Камэи играют жители оккупированных территорий (китайцы в фильмах «Шанхай», «Пекин» и «Воюющие солдаты»), жители районов *бураку* («Все люди братья», 1960), жертвы атомной бомбы в Хиросима и Нагасаки («Хорошо, что мы живы», 1956), жители американских военных баз («Дети военных баз», 1953). Но иногда в роли Другого выступают довольно неожиданные персонажи. В фильме «Кобаяси Исса», например, Другим является великий японский поэт Кобаяси Исса, отвергнутый всеми, и сам режиссер, ассоциирующий себя с трагической судьбой своего героя.

Как было замечено одним из ведущих историков кино в современной Японии, Ёмота Инухико, Другим в японской культуре и кинематографе также является император. До поражения во Второй мировой войне, когда синтоизм был официальной государственной

²⁰⁴ Буквально слово *бураку* означает поселок, поселение, но используется лишь в отношении районов, где проживают люди из касты «неприкасаемых» (*эта*, *хинин*). В средние века люди этого сословия считались «нечистыми», так как занимались забоем скота, выделкой кожи, криминованием трупов и другой «грязной» работой. Даже после отмены сословий, районы *бураку* и их жители продолжали подвергаться дискриминации.

религией Японии, император имел сакральный статус.²⁰⁵

Прародительницей императорского рода, не прерывавшего свое правление на протяжении более полутора тысяч лет, считалась богиня солнца Аматаэрасу. Император был живым воплощением божества, отцом нации, служить ему было священным долгом каждого. При этом сакральный образ императора создавался в основном «посредством минимизации» его публичной деятельности.²⁰⁶ В кинематографе существовал запрет на несанкционированное изображение членов императорской семьи, и впервые голос своего правителя большинство японцев услышало лишь в день капитуляции. В специальном послании к своему народу, транслируемом по радио, император сообщил о своем небожественном происхождении и о том, что война проиграна.

Как утверждает Ёмота Инухико, император в Японии – это так называемый «запретный» Другой (*кинки но тася*). Его статус чрезвычайно важен для формирования идентичности японцев, но изображать императора в кино (особенно игровом) до сих пор считается табу. Первым нарушить это правило рискнул Камэи Фумио. В фильме «Трагедия Японии» (1946) он использует документальную хронику, военные карты, а также рассекреченные после войны правительственные документы, чтобы разъяснить, какие политико-экономические и человеческие факторы превратили Японию в военного агрессора, а затем в жертву атомной бомбы. В конце фильма, используя фотографии императора Хирохито, Камэи достаточно откровенно ставит вопрос о причастности императора к развитию этого трагического сценария. Не удивительно, что в 1946 году картину запретили, а попытки снимать кино об императоре Хирохито практически не возобновлялись.²⁰⁷ По мнению Ёмота, изобразить

²⁰⁵ О синтоизме в Японии см.: Синто: память культуры и живая вера. М.: «АИРО-XXI», 2012.

²⁰⁶ Мещеряков А.Н. Некоторые главные особенности японской цивилизационно-культурной модели // Известия восточного института. № 9 (2005). С. 241.

²⁰⁷ Фильм Окамото Кихати «Самый длинный день Японии» («Нихон но итибан нагаи хи», 1967) повествует о последних часах до принятия капитуляции, и в многочисленных сценах

японского императора может только режиссер извне, то есть иностранец. Таким был Александр Сокуров, создатель фильма «Солнце» (2004). Но исходя из этой логики получается, что Камэи, совершивший первую попытку запечатлеть императора на киноплёнке, тоже был чужим для Японии, режиссером извне. Во многом это соответствует действительности. Будучи единственным японским режиссером, пострадавшим в годы войны за свои политические убеждения, в послевоенной Японии Камэи имел совершенно особый статус. Его «исключительность» была на грани «чужеродности». В годы Холодной войны опыт проживания Камэи в Советском Союзе и его откровенные симпатии коммунизму воспринимались с опаской. Особенно сложными были отношения Камэи с молодым поколением кинематографистов. Молодые восхищались его талантом, но не понимали и не разделяли его убеждений, не принимали его творческих принципов. Послевоенное поколение японских документалистов разделяло интерес Камэи к социальной тематике, его стремление осветить наиболее острые проблемы современного японского общества, однако молодёжь не одобряла тех *методов*, к которым прибегал Камэи, создавая свои фильмы. В чем заключалась их особенность? Попытаемся разобраться в этом, обратившись к критическим высказываниям Камэи в прессе.

Как мы помним, у Камэи понимание принципов документальности и реализма формировалось под воздействием советского кино и теоретических высказываний Д. Вертова. Однако в отличие от Вертова, воспевавшего возможности «киноглаза» и противопоставлявшего человеку машину, Камэи пишет о решающей роли кинорежиссера, противопоставляя его такому же живому существу – оператору. Камэи допускает мысль о превосходстве одних людей над другими, считая критерием особый талант – умение «видеть правду». К числу наделенных моральным правом внушать зрителю свое субъективное миропонимание, представляя его как

правительственных заседаний Хирохито тоже присутствует. На экране, однако, мы видим его лишь со спины, так что не всегда понятно, что это император.

единственно верное и «правдивое», Камэи причислял, разумеется, и себя. На первый взгляд, такая позиция может показаться излишне самоуверенной и нарциссической. Однако, если мы вспомним о юношеском увлечении Камэи идеями марксизма, а также о его вступлении в 1946 году в Коммунистическую партию Японии и о его активном участии в осуществлении культурной политики КПЯ, становится ясно, что под «правильным» пониманием действительности Камэи в первую очередь имел в виду восприятие мира, согласующееся с марксизмом и директивами КПЯ.²⁰⁸

И во время войны, и непосредственно после нее, из-за существования в Японии строгой антикоммунистической цензуры, Камэи не мог открыто дать определение своему марксистскому пониманию «правды», однако идеологический подтекст его теоретических высказываний с легкостью считывался современниками. В 1920-е годы, когда в Японии еще соблюдались основные гражданские свободы и допускался идейный плюрализм, широкое влияние в кругах японской интеллигенции приобрела концепция «пролетарского реализма», выдвинутая литературным и театральным критиком Курахара Корэхито, считавшим классовую сознательность основой реалистического искусства.²⁰⁹ Марксистское понимание искусства как орудия просвещения и социального преобразования так глубоко вошло в сознание японской

²⁰⁸ В 1946-1950 годах, вместе с другими кинематографистами из КПЯ, Камэи руководил забастовкой на киностудии Тохо. Бастующие требовали у хозяев компании не только повышения зарплаты, но и участия в разработке тематических планов студии. Забастовка сотрудников Тохо стала одним из наиболее значимых событий в рабочем движении послевоенной Японии. Чтобы разогнать бастующих, были задействованы американские войска, находившиеся в Японии во время оккупации (1945-1952). «Не пришли тогда только военные корабли» (*конакатта но ва гункан дакэ*) – часто вспоминают о событиях тех лет в прессе. Многим запомнился образ Камэи, стоящего перед американским танком с плакатом: «Культуру не разрушить насилием». Многолетняя борьба закончилась увольнением Камэи и других лидеров движения, которые вынуждены были покинуть студию и начать работать независимо. Движению «независимых» кинематографистов в Японии посвящена диссертация И.Ю. Генс, ставшая первым русскоязычным исследованием в области японского киноискусства. См.: Генс И.Ю. Японское независимое кино. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. М.: Институт истории искусств Министерства культуры СССР, 1966.

²⁰⁹ Karlsson, Mats. Kurahara Korehito's Road to Proletarian Realism // Japan Review. no. 20 (2008). 231-273 pp.

интеллигенции, что даже в годы тотального запрета на коммунистическую идеологию, продолжало определять образ мышления многих интеллектуалов. В своей приверженности идейным основам марксизма Камэи был вовсе не исключением. Большую часть документального отдела студии Тоху, где в 1930-е годы начинал свою работу Камэи, составляли убежденные марксисты, ранее участвовавшие в движении пролетарского кинематографа («Прокино»). После ужесточения режима и начала гонений на инакомыслящих они были вынуждены «перековать себя» и встать на службу воюющей японской империи.

Как и многие его коллеги, Камэи считал, что истина видна лишь человеку, однажды ощутившему фундаментальные социальные противоречия и осознавшему неизбежность классовой борьбы. Именно исходя из такого понимания истины, Камэи никогда не пытался провести четкую грань между игровым и документальным кинематографом. Неизменным «объектом» показа, как в документальном, так и в игровом кино, Камэи считал «человеческую жизнь и ее органическую связь с природным миром».²¹⁰ Говоря о некоей «инстинктивной неприязни к вымышленному кинематографу», Камэи не имел в виду кино игровое, а подразумевал кинематограф, противоречащий его пониманию «истины». Таким образом, «вымышленным» в его представлении могло быть и игровое, и документальное кино. Для Камэи важно было, в какой мере кинофильмы соответствуют марксистской точке зрения.

Вновь прибегая к сравнению с Вертовым, заметим, что в своем отрицании принципиальных различий между игровым и документальным кинематографом Камэи кардинально расходится с позицией советского режиссера, известного своими критическими высказываниями в адрес «прокаженного» игрового кино.²¹¹ Общеизвестно, что в «неигровых»

²¹⁰ Камэи Фумио. Кироку эйга то косэй (Документальное кино и его структура) // Эйга хёрон. № 20.6 (1938). С. 59.

²¹¹ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 45-46.

фильмах Вертова многие сцены были постановочными, однако на теоретическом уровне он бескомпромиссно настаивал на том, что советское кино должно быть только документальным – «с настоящими людьми и фактами <...> без актеров, декораций и прочего».²¹² В сравнении с грандиозными, но практически не осуществимыми теоретическими замыслами Вертова, Камэи гораздо более прагматичен. В своих статьях он откровенно признается, что готов на любые манипуляции с действительностью, ради ее «правильной» репрезентации на экране. Благородная цель поиска «киноправды» в его понимании должна была оправдывать любые средства. Одним из излюбленных приемов Камэи в работе с документальным кино была историческая реконструкция событий, т.е. инсценировка или, как выразились бы противники этого метода, фальсификация. Необходимость таких реконструкций Камэи мотивировал все той же «ограниченностью» технических возможностей кинокамеры: в самый ответственный момент киноаппарат может не сработать, может кончиться пленка, в записи звука может возникнуть погрешность и т. д. Так возникает необходимость режиссерского вмешательства, которое сам Камэи называл осуществлением «кинематографического контроля над изображаемым объектом».²¹³

Установление «кинематографического контроля» означало для Камэи не только «перевод» увиденного им события на особый язык кинематографа, но и насильственное подчинение действительности творческому замыслу автора. В фильмах Камэи «кинематографический контроль» осуществляется посредством монтажа и инсценировок, использование которых режиссер никогда не скрывал – ни в своих теоретических высказываниях, ни в самих фильмах. Мысль о том, что его манипуляции с киноматериалом будут замечены зрителем, совершенно не

²¹² Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 83.

²¹³ Камэи Фумио. Кироку эйга то синдзицу то (Документальное кино и истина // Эйга хёрон. № 21.5 (1939). С. 45.

пугала его. Показательным является конфликт, возникший между Камэи и его оператором Мики во время съемок фильма «Воюющие солдаты» (1939) – именно этот инцидент, по мнению многих, спровоцировал знаменитое высказывание Камэи об операторе, как о «зашоренной лошади».

Проезжая по оккупированным районам Китая в поисках интересной натуры, кинематографисты заметили группу китайцев, работающих в поле. Камэи захотел заснять их, но диковинная техника в руках японцев напугала крестьян, и они бросились врассыпную. Камэи все-таки сумел догнать одного подростка, и схватив его, велел оператору Мики скорее снимать напуганное лицо мальчика, но оператор словно остоленел:

– Ведь твоя рука попадет в кадр!

– Не важно, снимай быстрее!

Мики так и не решился снимать кадр, в котором видна была рука, удерживающая китайского мальчишку. Как вспоминал потом ассистент оператора Сэгава Дзюнъити, всю ночь режиссер с оператором продолжали спорить: Мики считал режиссера эгоистом, а Камэи называл своего оператора трусом. Уже само вмешательство в окружающую действительность было для Мики неприемлемым, но еще более ужасным ему представлялось то, что это вмешательство будет визуально документировано. Камэи же, напротив, не боялся ломать «четвертую стену». В своих картинах он пренебрегал условной, воображаемой границей, пролегающей между героями фильма и его создателями. Он часто использовал кадры, запечатлевшие взаимодействие героев фильма и членов съемочной группы. Засняв лицо испуганного мальчика, Камэи хотел проиллюстрировать ужас, который вселяло в китайцев японское присутствие. По мнению режиссера, мальчик отделался бы легким испугом,

зато Япония увидела бы символический образ своей агрессии в Китае.

Воздействовать на зрителя и убеждать его, обращать его внимание на самые острые социальные конфликты и противоречия – эта цель была для Камэи гораздо важнее, чем этический принцип невмешательства в реальный ход событий. Несмотря на многочисленные высказывания режиссера о принципиальном единстве между игровым и документальным кино, он понимал, что интересующая его политическая тематика нуждается именно в «документальном» материале. Киноматериал, маркированный как «документальный», окружен столь плотным ореолом достоверности, что воспринимается зрителем с гораздо большим доверием. Ведь распознать в документальном фильме авторскую манипуляцию (монтаж, инсценировку) гораздо сложнее, чем в игровом, где зритель изначально догадывается, что происходящее на экране – постановка, актерство, и в сущности фикция.

В интервью 1958 года, находясь на пике своей послевоенной карьеры, Камэи определял «кинодокумент», как «особую силу, позволяющую придать субъективной точке зрения автора объективность и реалистичность».²¹⁴ По сути, в этих строках Камэи признает, что использует ауру объективной достоверности, присущую документальному материалу, чтобы придать убедительность и обоснованность своим субъективным взглядам. Это признание в очередной раз раскрывает непоколебимую веру Камэи в правильность своих суждений и в необходимость донести их до зрителя любыми, даже самыми радикальными и манипулятивными методами. Искренность и прямота, с которой Камэи делает свое признание, говорят не только о высоком статусе режиссера, воспринимавшемся общественностью как эталон ответственности в документалистике. Память о противостоянии Камэи милитаризму и понесенном за это наказании, тюремном заключении, была еще свежа, и никто из современников режиссера не дерзал заподозрить Камэи в

²¹⁴ Камэи Фумио. Тайдан: фикусён то кирокусэй но тоицу ни цуитэ (Диалог: О единстве между вымыслом и документальностью) // Синарио. № 5 (1958). С. 32.

использовании «документального материала» для пропаганды извращенной субъективной точки зрения.

В правильности и искренности взглядов коммуниста Камэи был уверен широкий сегмент послевоенного японского общества, что говорит и о высокой степени доверия Японии 1950-х годов к марксизму.²¹⁵ Совершенно иное отношение к теоретическим высказываниям и творчеству Камэи складывается у молодого поколения документалистов, не знавших войны и не испытывавших теплых чувств к КПЯ – единственной политической партии, противостоявшей в годы войны японскому милитаризму. В их понимании, в особенности после смерти Сталина и разоблачения культа его личности, коммунизм мало чем отличался от японского тоталитаризма времен Второй мировой войны. И та, и другая идеология ставила общее превыше частного, в то время как в Японии начала 1960-х годов, как и во всем мире, наиболее влиятельным философским направлением становится экзистенциализм, с его прославлением личной свободы выбора. Метод «кинематографического контроля», к которому призывал в своих теоретических работах Камэи, в понимании молодых кинематографистов, сливался с методами военной пропаганды, а монтажное «обобщение» – использование кадров частной человеческой жизни для подтверждения собственных представлений о социальных и политических реалиях – казалось натяжкой, манипуляцией.

Камэи Фумио был одним из первых японских кинематографистов, оставившим после себя не только фильмы, но и письменное наследие, раскрывающее особенности его творческого метода. Как ни парадоксально, именно это письменное наследие во многом стало причиной неоднозначного отношения к Камэи представителей следующего поколения документалистов. В отличие от документальных фильмов Камэи, характеризующих его как гуманиста, умеющего тонко чувствовать и

²¹⁵ О популярности марксизма в послевоенной Японии см.: Koschmann, Victor. J. *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

сопереживать своим героям, его статьи и публичные высказывания создают образ расчетливого манипулятора, точно знающего, как наиболее эффективно задеть эмоциональную струну зрителя. Раскрывая свои принципы работы в игровом и документальном кинематографе, Камэи делал себя крайне уязвимым для критики, то и дело цеплявшейся за отдельные его высказывания, часто переиначенные и вырванные из контекста.

В интервью 1959 года молодые кинематографисты из журнала «Документальное кино» («Кироку эйга») обвиняли Камэи в недостаточном внимании к личности, к проблемам частного характера, никак не связанным с большой политикой.²¹⁶ Позже, ссылаясь на эпизод с напуганным китайским мальчиком, ведущий японский документалист 1970-х – 1990-х годов Цутимото Нориаки писал, что будь он на месте Камэи, «никогда бы не осмелился» направить объектив кинокамеры на человека, который этого боится. Точно также многие другие режиссеры использовали слова и действия Камэи, чтобы представить свое творчество как более человеческое, гуманное и этичное. Однако критикуя Камэи, и создавая свои картины, на первый взгляд совершенно не похожие на работы великого мэтра, новое поколение режиссеров, пусть неосознанно, но все же основывалось на творческих достижениях своего предшественника. Неприязнь к манипулятивному кинематографу вдохновила Хани Макото на освоение объективно-созерцательного «синема-веритэ». Нежелание злоупотреблять возможностями монтажа побудило Куроки Кадзуо на эксперименты с наблюдательным методом длинного плана. Многосерийные документальные фильмы Огава Синсукэ и Цутимото Нориаки также создавались в противовес картинам Камэи – молодые режиссеры десятками лет жили бок о бок со своими героями, чтобы исключить возможность

²¹⁶ Камэи Фумио, Нагано Тиаки, Мацумото Тосио, Ватанабэ Масами. Вагакоку докюментари фируму но сэнкаку Камэи Фумио ни кикү: кироку эйга но сякай хэнкаку дзиккорёку (Задаем вопросы Камэи Фумио, пионеру японской документалистики: возможности документального кинематографа инициировать социальную трансформацию) // Кироку эйга. № 1 (1959). С. 24.

искажения действительности и насильственного подчинения ее авторскому мировоззрению.

Отказ японских документалистов видеть мир через призму «тотальных» идеологий привел их к отстранению от глобальных проблем человечества и фиксации на переживаниях «маленького человека», нередко – самого режиссера. Документальные фильмы, в которых режиссер раскрывает зрителю свое присутствие, стали появляться в Японии с середины 1960-х годов. В 1967 году Имамура Сёхэй снял свой знаменитый документальный фильм «Пропавший человек», где в финальной сцене мы видим, что главные герои сидят вовсе не у себя дома, а в студийных декорациях, и режиссер кричит им из рупора, что нужно делать. В 1974 году Хара Кадзуо создал фильм о своих запутанных отношениях с бывшей женой и новой возлюбленной, продюсером всех его последующих картин. Название фильма «Очень личная эротическая песня о любви 1974» говорит само за себя. Картина заканчивается родами обеих женщин, заснятыми во всех подробностях. Сегодня в Японии даже существует специальный термин: *ватакуситэки*- или *ситэки-докюмэнтари* – документальное кино «о себе». В таких документальных фильмах, как правило, рассказывается о самом авторе или о его близких родственниках. В фильме «Моя жена филиппинка» («Цума ва фирипина», 1993) режиссер Тэрада Ясунори повествует нам о своем международном браке, в фильме Хара Масато «Путники вечности» («Хакутай но какаку», 1995) режиссер путешествует по стране со своим сыном, пытаясь наладить их непростые отношения, а в фильме «Дом» («НОМЕ», 2001) режиссер Кобаяси Такахиро пытается с помощью камеры заново завязать отношения с родным братом. Фильмы «о себе» чем-то напоминают дневник или эссе, в котором автор изливает душу, чтобы лучше разобраться в своих чувствах. Этот киножанр можно соотнести с характерными для японской литературы «романами о себе» (*ватакуси сёсэцу*).

До сих пор имя Камэи никогда не упоминалось в дискурсе об авторефлексивности или о «частном» документальном кино. Его приверженность коммунистической идеологии и публичные высказывания о своем призвании служить народу не давали историкам и теоретикам кино возможности разглядеть в картинах Камэи его очевидное стремление к лирическому самовыражению. И все-таки, хотя изначально документальные фильмы «о себе» создавались как протест против документальной традиции прошлого, истоки авторского присутствия в документальном повествовании мы находим как раз в фильмах Камэи, где автор часто намеренно фиксировал на пленку свое взаимодействие с героями фильма. Как мы помним, во время съемок «Воюющих солдат» Камэи совсем не боялся, что его рука попадет в кадр. В фильме «Пекин», чтобы обратить внимание на свое *присутствие*, Камэи специально использует кадры, в которых китайские жители города смотрят в камеру, или даже обращаются к представителям съемочной группы, таким образом раскрывая роль режиссера как «посредника» между героями фильма и зрителями. Режиссер напоминает о себе и в послевоенном фильме о жертвах Хиросимы и Нагасаки «Хорошо, что мы живы» (1956).

На протяжении всего фильма мы видим жертв атомной бомбы физически изолированными, отрезанными от окружающего мира. Между ними и стремительно развивающимся японским обществом существует невидимая стена, не дающая героям фильма стать частью новой, возродившейся Японии. Эта стена существует не только в переносном смысле, но и в прямом. Главные персонажи либо сами смотрят на мир через прозрачное стекло, либо зритель наблюдает за ними через прозрачные окна и двери. Но есть и сцена, где эта закономерность нарушается. Оказавшуюся парализованной после атомной бомбардировки героиню впервые привозят на смотровую площадку, чтобы она увидела свой родной город Нагасаки. Поскольку сама она ходить не может, какой-то человек берет ее на руки. В

этот момент между ней и городом, а также между ней и ее проводником не существует никаких преград. Эта сцена символизирует возвращение героини к обычной жизни. Однако, эта же самая сцена обретает совершенно иной смысл для тех, кто знает, что мужчина, поддерживающий девушку – сам режиссер Камэи Фумио. Фиксируя свое общение с Другим на камеру (контакт может быть как зрительным, так и телесным), Камэи признает свое присутствие в кадре, и таким образом, указывает на свою роль в судьбе подавляемых обществом Других.²¹⁷ Для Камэи внутрикадровое общение с Другим – это способ заявить о себе и выразить свое авторское «я».

Будучи приверженцем марксистской идеологии, Камэи искренне стремился соответствовать идеалу художника, которым движет не творческий эгоизм, а реальные нужды зрителя. В одном из своих последних интервью Камэи сравнил свою карьеру в кинематографе с работой *дайсёя*, или *дайсёнин* – специальных людей, которые помогали своим неграмотным клиентам написать письмо или какой-нибудь документ.²¹⁸ Как вспоминает Камэи, в Японии времен американской оккупации (1945-1952) эта профессия вновь оказалась востребованной – многим нужны были переводчики, которые составили бы для них письмо или записку на английском языке. «Ведь многие люди хотели бы высказаться, но не знают как. Чтобы дать этим маленьким, но очень важным голосам быть услышенными, я хочу стать их *дайсёя*, чтобы говорить за них», – писал в 1986 году Камэи. К этому времени за ним уже прочно закрепилась репутация не просто режиссера, но гражданского активиста. Камэи всегда хотел соответствовать этому образу и вполне в этом преуспел. Однако, полностью вычеркнуть «себя» из своих фильмов так и не смог. Подобно многим деятелям искусства в странах коммунистической идеологии, Камэи

²¹⁷ Фиодорова А. Дзибун но ута ни татифусагатта отоко: Камэи Фумио но сэнго сакухин «Икитэитэ ёкатта» (Человек, наступивший на горло свой песне: Послевоенное произведение Камэи Фумио «Хорошо, что мы живы») // Нэонэо: Документари магазин. no. 5 (2015). С. 119-125.

²¹⁸ Камэи Фумио. Дайсёнин о мэдзасу ватаси но эйгадзукури (Роль *дайсёнин*, к которой я стремлюсь в кинематографе) // Сякай хёрон. № 4 (1986). С. 83-99.

постоянно боролся с дилеммой: создавать кино ради «общего дела» или для удовлетворения собственной потребности в творчестве и самовыражении. Как уже было показано, ключ к решению этой дилеммы Камэи нашел в своеобразной репрезентации Другого, дающей возможность привлечь внимание зрителя к создателю фильма (то есть, к самому себе).

В последние годы жизни Камэи вернулся в большое кино, сняв два документальных фильма экологической тематики: «Все должны жить: люди, насекомые, птицы (Кладовая земледельческих традиций)» (1984) и «Все живущие – друзья: колыбельная для птиц, насекомых и рыб».²¹⁹ В этих картинах жизнь человека противопоставляется более совершенному, на взгляд автора, миру природы. К концу своей карьеры Камэи разочаровался в коммунистической идеологии – именно разрыв отношений между советской и китайской коммунистическими партиями послужил основной причиной ухода Камэи из кинематографа в начале 1960-х годов. На склоне лет Камэи отошел от политизированного взгляда на мир. В своих последних картинах в качестве Другого он изображает даже не группу людей, а все человечество, взбунтовавшееся против природы и решившее отделиться от нее. Камэи не раз говорил, что во время написания сценария он мысленно ощущал себя птицей, чтобы с птичьего полета здраво оценить ситуацию на Земле.²²⁰ В своих последних картинах режиссер берет на себя роль представителя природного мира и смотрит на человеческое общество как бы со стороны.

Несовместимость практических методов Камэи с этическими принципами молодых японских документалистов побуждала их к поискам новых стилистических форм. Таким образом, теоретическое и творческое наследие Камэи стало своеобразным трамплином, той движущей силой, которая вытолкнула послевоенный японский кинематограф на качественно

²¹⁹ Эти два фильма должны были стать частью образовательной трилогии экологического цикла, которую Камэи так и не успел завершить. Режиссер скончался в день премьеры своего последнего фильма.

²²⁰ Камэи Фумио. Футатаби тори но сисэн дэ (И снова с высоты птичьего полета) // Ёмиури синбун. – 1984. – 23 июня. – С. 11.

новый уровень. Многие художественные приемы, к которым прибегают современные японские документалисты, не могут не вызывать в нашей памяти главные картины Камэи Фумио. В фильме «Все хорошо» («Дайдзёбу», 2011) режиссера Исэ Синъити (сын близкого друга Камэи, тоже режиссера-документалиста и признанного мастера монтажа, Исэ Тёноскэ), повествующем о жизни и работе детского врача онколога Хосоя Рёта, главным организующим принципом киноматериала служат стихи самого героя, которые монтируются со сценами его работы и частной жизни. Аналогичным образом использует свои стихи и *хайку* великого японского поэта Мацуо Басё (1644-1694) режиссер Хара Масато в картине «Путники вечности» («Хакутай но какаку», 1993), повествующей о путешествии по северным районам Японии, некогда воспетым в поэтическом сборнике Басё «По тропинкам Севера» («Оку но хосомити», 1702).

Параллели этих фильмов с шедевром Камэи «Кобаяси Исса» очевидны, но в том, как прочно вошла в японскую документалистику практика монтажа, основанная на традиционной японской поэзии, мы видим не только заслугу самого Камэи, но и влияние советского кинематографа, и в частности С.М. Эйзенштейна, своими теоретическими работами и творческими экспериментами вдохновившего японских режиссеров и теоретиков на поиски «национального» стиля японского кино. Через творчество и личность Камэи снова и снова осознается связь между искусством современной Японии и советским киноавангардом. Показательна фраза из книги режиссера Мацукава Ясуо «Как снимать документальное кино» (1983), ставшей настольной для многих кинематографистов, работающих сегодня в неигровом японском кино. Мацукава рассказывает о карьере оператора документального кино Сэгава Дзюньити (1914-1995), работавшего ассистентом на картине Камэи «Воюющие солдаты». По словам автора книги, через опыт Камэи и его оператора Мики Сигэру, юный Сэгава прикоснулся к «новой теории новой

республики» (имеется в виду Советский Союз и его теория и эстетика киноавангарда) и стал «внучатым подмастерьем самого Эйзенштейна».²²¹

Подытоживая наше исследование, вновь обратимся к теории Ю.М. Лотмана. Развивая свою теорию взаимодействия культур, особое внимание Лотман уделял понятию *границы*:

«Граница – механизм перевода текстов чужой семиотики на язык “нашей”, место трансформации “внешнего” во “внутреннее”, это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались во внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными».²²²

Именно на такой границе возникло творчество Камэи Фумио, ставшего важным посредником между кинокультурами России и Японии. Через фильмы Камэи японская кинематография смогла усвоить главные принципы монтажной выразительности, а в послевоенные годы – по-своему переосмыслить метод социалистического реализма.²²³ При этом, неизбежная «двойственность» границы – она принадлежит обеим культурам, одновременно объединяет и разъединяет – ставит обитающих в ее среде культурных посредников в сложное положение. Посредники одновременно являются и своими, и чужими, что отчасти объясняет неоднозначный статус Камэи в его родной стране. Не будет преувеличением сказать, что творчество Камэи принадлежит не одной лишь Японии, и оно продолжает быть актуальным для диалога между японским и российским кино. Не

²²¹ Мацукава Ясуо. Документари о цукуру (Как снимать документальное кино). Токио: Носон гёсон вунка кёкай, 1983. С. 144.

²²² Лотман Ю.М. С. 262.

²²³ Анализ послевоенных игровых фильмов Камэи, создававшихся в этом стиле, выходит за рамки нашего исследования. Подробнее об интерпретации в работах Камэи принципов социалистического реализма см.: Fedorova, Anastasia. The Beginnings of Japanese Film Export in Postwar Soviet Union: *Woman Walking Alone on the Earth* (1953) // История и культура традиционной Японии 7. М.: Наталис, 2014. С. 383-399.

случайно именно фильм Камэи «Женщина идет по земле» (1953) стал первой японской картиной, которую увидели советские зрители в большом прокате в послевоенное время. Именно принадлежность Камэи сразу двум культурам сделала его творчество ближе Александру Сокурову, который многое почерпнул из опыта Камэи. Интерес российского режиссера к личности императора Хирохито, вызванный фильмом Камэи «Трагедия Японии», отразился в его историческом фильме «Солнце» (2004), а его телевизионный цикл «Духовные голоса» (1995) является своеобразным оммажем «Воюющим солдатам» (1939) Камэи.²²⁴ Но для такого выдающегося режиссера как Камэи, признание, пусть и глубокое, со стороны лишь одного российского кинематографиста кажется недостаточным. Хочется верить, что наше исследование положит основу для дальнейшего знакомства с творчеством Камэи Фумио в России.

²²⁴ О пиитете, с которым относится российский режиссер к творчеству Камэи Фумио, и в частности к его картине «Воюющие солдаты», известно из многочисленных интервью с А. Сокуровым. См., например: Стенограмма встречи с А.Н. Сокуровым (Санкт-Петербург, Университет, 20 апреля 1998 года) // Александр Сокуров на философском факультете. СПб.: Санк-Петербургское философское общество, 2001. С.11-24. Свое особое отношение к фильмам Камэи А.Сокуров подтвердил также во время нашего телефонного разговора, состоявшегося 30 сентября 2011 года.

Заключение

В диссертации рассмотрены проблемы восприятия в японском кинематографе 1920-х – 1950-х годов теории монтажа и принципов монтажной выразительности, разработанных на практике советского киноавангарда. Особое внимание уделено формированию традиционалистских теорий кино, разработанных японскими искусствоведами в 1930-х – 1940-х годах, и становлению японского документального кинематографа, так как именно в этих областях влияние советской монтажной школы оказалось наиболее ощутимым и долговременным. Важную роль в осуществлении культурного диалога между российским и японским кинематографом сыграл японский режиссер-документалист Камэи Фумио, находившийся на стажировке в СССР в 1929 – 1931 годах и разработавший впоследствии особую систему монтажной выразительности, во многом созвучную теоретическим принципам, изложенным С.М. Эйзенштейном в статье «Монтаж 1938».

Ознакомившись с работами японских кинематографистов и публицистов, освещающими проблемы восприятия советского кино и теории монтажа, с архивными материалами, документирующими процессы демонстрации и цензурирования советского кинематографа в Японии, а также с кинотекстами японских режиссеров, создававшимися в эстетике монтажной выразительности, мы выдвигаем следующую гипотезу.

* * *

Связи между СССР и Японией в области кинематографа в 1920-х – 1950-х годах, и восприятие японскими режиссерами и кинокритиками советской теории монтажа и монтажной практики, в частности, развивались в соответствии с законами «культурного диалога», установленными

Ю.М. Лотманом. Согласно теории Лотмана, диалог между культурой, «генерирующей» понятия, идеи и тексты, и культурой, это влияние «принимающей», развивается пофазово. Заимствованные у чужой культуры тексты идеализируются на первых стадиях культурного диалога, однако постепенно их «гениальность» начинает подвергаться сомнению. Предпринимаются попытки «отделить некое высшее содержание усвоенного миропонимания от той конкретной национальной культуры, в текстах которой она была импортирована». ²²⁵ «Заимствованное» переосмысливается как часть «принимающей» культуры – продолжение ее исконных традиций, не замутненных влиянием из вне. Именно эти процессы мы наблюдаем в Японии 1930-х – 1940-х годов.

Представленные С.М. Эйзенштейном идеи о «монтажной выразительности» японской каллиграфии, поэзии, живописи и театра легли в основу традиционалистских теорий Тэрада Торахико, Имамура Тайхэй и Окудайра Хидэо. В годы Второй мировой войны влияние Запада отвергалось, в том числе и в области кинематографа, который всегда ассоциировался с модернизацией и вестернизацией. Парадоксальным образом, заимствованные у С.М. Эйзенштейна (и частично у Д. Вертова) идеи были использованы японскими искусствоведами, чтобы выявить параллели между кинематографом и традиционными жанрами японской литературы и искусства, подвергнуть сомнению «инородное» происхождение кинематографа и «натурализовать» его в Японии. Советский монтаж оказался катализатором процессов поиска японской традиции, к которой можно было бы возвести поэтику японского кино. Практическим воплощением традиционалистских устремлений японских теоретиков стал фильм Камэи Фумио «Кобаяси Исса» (1941), повествующий о жизни средневекового японского поэта, и использующий стихи *хайку* в качестве главного принципа художественной организации

²²⁵ Лотман. С. 272.

киноматериала. Фильм Камэи до сих пор считается шедевром японской поэтической документалистики, а также одним из примеров проявления национально маркированного, «японского» стиля в кинематографе, вопреки очевидным заимствованиям Камэи из советского кинематографа.

Согласно теории Лотмана, завершающая стадия «культурного диалога» подразумевает смену позиций двух культур. Принимающая сторона становится центром влияния и начинает продуцировать свои тексты и идеи, которые в недалеком прошлом были спровоцированы влиянием других культур. Японский кинематограф вышел на эту стадию развития в послевоенные годы, когда один за другим японские фильмы стали получать призы на престижных европейских кинофестивалях. Режиссер Камэи Фумио сыграл ключевую роль в культурном диалоге между кинематографами СССР и Японии: через его фильмы японскими кинематографистами были усвоены практические методы использования монтажа, через его же фильмы советские зрители узнали о послевоенных успехах японских режиссеров – фильм Камэи Фумио «Женщина идет по земле» (1953) стал первой японской картиной, широко демонстрировавшейся на советских экранах. Творчество Камэи, впитавшее в себя особенности и японского, и советского киноискусства, оказалось в роли «границы» (по Лотману), «двусторонней» и принадлежащей обеим культурам, а потому играющей решающую роль в осуществлении диалога двух культур.

Традиционалистские теории искусств Японии, вдохновленные советской школой монтажа, тоже имели свою финальную стадию культурного диалога. Приобретение этими теориями международного влияния мы видим не только в традиционалистской эстетике, преобладающей в японских фильмах, которые выдвигаются на международные конкурсы и фестивали, но и в глобальном признании жанра японской мультипликации – *анимэ*. Суждения японских теоретиков о

единстве художественного метода в традиционной японской живописи и монтажном кинематографе нашли свое продолжение в теоретических работах и практике современных японских мультипликаторов.

* * *

В рамках нашей общей гипотезы, выведенной в процессе изучения специфики восприятия и интерпретации советской теории монтажа и практических методов монтажной выразительности в Японии 1920-х – 1950-х годов, был сделан ряд более частных выводов, касающихся развития неигрового кинематографа в Японии. Были выявлены особенности творчества и теоретической деятельности режиссера Камэи Фумио, стоящего у истоков документального кинематографа Японии.

1) В Японии 1920-х – 1940-х годов существовала строгая антикоммунистическая цензура, и о советской монтажной школе японские режиссеры и кинокритики узнавали в основном из печатных материалов (переводы советских теоретических статей и западной критики, публикации сценариев, выставки советского киноплаката). Среди немногочисленных советских фильмов, попадавших в прокат, преобладали картины неигрового вида, и в частности травелоги (фильмы-путешествия), что определило специфику влияния советского кинематографа на развитие любительской и профессиональной документалистики в Японии.

2) Идеология и документальная стилистика советских фильмов вдохновляли участников пролетарского кинодвижения Японии. Основанный в 1927 году Союз японского пролетарского кино («Прокино») во многом опирался на опыт советских пролетарских кинообъединений, и в том числе кинокружков ОДСК (Общества друзей советского кино). Достижениями советской документалистики руководствовались также

участники любительского кинообъединения «Сине-фронт». Из-за ужесточения антикоммунистических мер, многие документалисты любители перешли на службу официальной идеологии, но создавая свои пропагандистские ленты, по-прежнему ориентировались на советский кинематограф. Первые полнометражные неигровые фильмы в Японии создавались по заказу властей и назывались «монтажными» (*хэнсю эйга*), так как использовали в организации киноматериала заимствованный у советских документалистов принцип монтажных обобщений, ассоциаций.

3) Важный вклад в развитие японской документалистики внес режиссер Камэи Фумио, посетивший Советский Союз в те годы, когда особое внимание уделялось культурфильме, а доминирующим принципом художественной выразительности в советском кинематографе являлся монтаж. Стажировка в Ленинграде стала решающей в формировании интересов Камэи в области документалистики, монтажной выразительности и марксистской идеологии. В документальных фильмах Камэи периода Второй мировой войны мы находим множественные параллели с советским кинематографом второй половины 1920-х – начала 1930-х годов, и в частности, с использованием монтажа в фильмах С. Эйзенштейна, М. Кауфмана, И. Копалина, А. Довженко, Э. Шуб, В. Шнейдерова, Я. Блюха и В. Ерофеева.

4) Наряду с точечными заимствованиями из советского кинематографа, в фильмах Камэи присутствует более глубокий, всеобъемлющий принцип монтажной выразительности, основанный на повторении образов, геометрических узоров и видов движения, постепенно раскрывающих основную тему каждого кинофильма. Такое использование монтажа в картинах Камэи созвучно теоретическим суждениям С. Эйзенштейна, определившим в 1938 году монтаж, как универсальный художественный метод, вызывающий «в восприятии и чувствах зрителя

наиболее исчерпывающе полный *образ самой темы*».²²⁶ Идеологическая амбивалентность, свойственная документальным фильмам Камэи, также достигается посредством монтажной выразительности, что говорит о широких и еще не до конца изученных возможностях этого классического метода, в очередной раз опровергая суждения А. Базена об ограниченности монтажа, по определению восстающего против двусмысленности и многозначности.

5) Другой – одна из центральных категорий современной философии и главная тема творчества Камэи Фумио. Его герои – это отвергаемые японским обществом жители колоний и неблагополучных районов внутри Японии, жертвы атомных бомбежек, иностранцы. Как приверженец марксистской идеологии, Камэи считал своим прямым предназначением защищать права этих людей, всегда объявляя себя режиссером-активистом, а не художником или поэтом от кинематографа. При этом, Камэи остро ощущал потребность в творческом самовыражении, что в его понимании входило в противоречие с коммунистическим идеалом служения народу. Решение этой дилеммы Камэи нашел в особой репрезентации Других, позволяющей ему раскрывать свою роль посредника между героями фильма и зрителями.

6) Камэи – один из немногих японских режиссеров, который отразил в письменных текстах принципы своего творческого подхода. Благодаря публицистической деятельности Камэи, в которой он разъяснял необходимость режиссуры в неигровом кино, в Японии впервые появилась специальность «режиссера-документалиста». В неигровом кинематографе 1930-х годов существовала лишь техническая должность *хэнсю* – ответственный за монтаж, склейку. В то же время, публицистическая деятельность Камэи сделала его крайне уязвимым для критики, особенно со стороны молодого поколения японских

²²⁶ Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 [1938] // Эйзенштейн. С. М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 170.

документалистов, обвинявших режиссера в излишней идеологизированности и нарушениях этики документалиста.

7) Обращаясь в своих картинах к наиболее актуальным, универсальным темам, сам Камэи никогда не являлся частью мейнстрима. Другой – не только главная тема творчества Камэи, но и его общественный статус. Стажировка Камэи в Советском Союзе, тюремное заключение во время Второй мировой войны, приверженность к левой идеологии делали режиссера в глазах японской общественности «чужим», и зачастую препятствовали глубокому анализу поэтики его фильмов.

8) Несмотря на неоднозначный статус Камэи в послевоенном японском обществе, его творчество и теоретическая деятельность создали фундамент для дальнейшего развития неигрового кинематографа в Японии. Этическая проблематика теоретических работ и фильмов Камэи побуждала молодое поколение японских документалистов к поискам новых стилистических форм. Авторефлексивность работ Камэи, крайне необычная для кинематографа 1930-х – 1950-х годов, несет в себе зачатки наиболее распространенного в современной Японии жанра документальных фильмов «о себе» (*ситэки докюментари*), раскрывающих сугубо личные проблемы и переживания режиссера и его ближайшего окружения.

Библиография

На русском языке:

1. **Аристарко Г.** История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 354 с.
2. **Багров П.А.** Основные тенденции ленинградского киноавангарда 1920-х годов: на материале творчества Евгения Червякова. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2010. – 32 с.
3. **Брик О.** Противокиноядие // Новый Леф. – 1927. – № 2. – С. 27-30.
4. **Вертов Д.** Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
5. **Вертов Д.** Творческая карточка. 1917-1947 / Публикация и комментарии А.С. Дерябина // Киноведческие записки. – 1996. – № 30. – С. 161-192.
6. **Генс И.Ю.** Японское независимое кино. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. – М.: Институт истории искусств Министерства культуры СССР, 1966. – 16 с.
7. **Голдовская М.Е.** Советская кинооператорская школа и ее роль в мировом кино. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. – М.: Всесоюзный государственный институт кинематографии, 1968. – 16 с.

8. **Дерябин А.С.** «Наша психология и их психология – совершенно разные вещи». «Афганистан» Владимира Ерофеева и советский культурфильм двадцатых годов // Киноведческие записки. – 2001. – № 54. – С. 53-70.
9. **Долин. А.В.** Такеси Китано. Детские годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 216 с.
10. **Дональд Ричи.** Одзу. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 264 с.
11. **Дьяконова Е.М.** О некоторых источниках *рэнга* («связанных строф») // История и культура традиционной Японии 8. – СПб.: Гиперион, 2015. – С. 133-145.
12. **Иванов В.В.** Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. С. 279-290.
13. **Ивасаки Акира.** Современное японское кино. – М.: Искусство, 1962. – 522 с.
14. **Ивасаки Акира.** История японского кино. – М.: Искусство, 1966. – 319 с.
15. История советского кино: В 4-х тт. – М.: Искусство, 1969-1978. – Т. 1: 755 с.
16. **Кауфман Н.** Японское кино. – М.: Теа-кинопечать, 1929. – 91 с.

17. Киноведческие записки. – 2005. – № 75.
18. Клейман Н.И. Формула финала. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004. – 466 с.
19. Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.
20. Кулешов Л.В. Искусство кино (Мой опыт). – М.: Теа-кинопечать, 1929. – с. 153.
21. Ленинградский мартиролог, 1937-1938: Книга памяти жертв политических репрессий. Т. 8. СПб.: 2008. – 698 с.
22. Летописцы нашего времени: режиссеры документального кино / Сост. Г.Прожико и Д.Фирсова. – М.: Искусство, 1987. – 351 с.
23. Ложкина А.С. Образ Японии в советском общественном сознании (1931-1939 гг.). – Берлин: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 267 с.
24. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
25. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллинн, Александра, 1994. – 214 с.
26. Мельникова И.В. Чей соловей? Отзвук песен русского Харбина в

японском кино // Киноведческие записки. – 2012. – № 94/95. – С. 190-207.

- 27. Мельникова И.В.** Японская тема в советских оборонных фильмах 30-х годов // Japanese Slavic and Eastern European Studies. – 2002. – № 23. – С. 57-82.
- 28. Мещеряков А.Н.** Гора Фудзи. Между землей и небом. – М.: Наталис, 2010. – 282 с.
- 29. Мещеряков А.Н.** Император Мэйдзи и его Япония. – М.: Наталис, 2009. – 735 с.
- 30. Мещеряков А.Н.** Некоторые главные особенности японской цивилизационно-культурной модели // Известия восточного института. – 2005. – №9. – С. 225-242.
- 31. Мещеряков А.Н.** Япония. В объятиях пространства и времени. – М.: Наталис, 2010. – 559 с.
- 32. Молодяков В.Э.** Россия и Япония в поисках согласия 1905 – 1945. – М.: АИРО XXI, 2012. – 655 с.
- 33. Паперный В.З.** Культура Два. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 382 с.
- 34. Письмо из Берлина. «Афганистан» в Берлине // Кино (М.). – 1929. – 25 июня. – С. 3.**

- 35.** Повесть о Доме Тайра / Перевод И. Львовой и А. Долина. – СПб.: Азбука-классика. 2005. – 767 с.
- 36. Прожико Г.С.** Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 453 с.
- 37. Садуль Ж.** Всеобщая история кино. Т. 4. (Второй полутом): Голливуд. Конец немого кино 1919-1929. – М.: Искусство, 1982. – 528 с.
- 38. Сато Тадао.** Кино Японии. – М.: Радуга, 1988. – 223 с.
- 39.** Синто: память культуры и живая вера. – М.: «АИРО-XXI», 2012. – 233 с.
- 40.** Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. Отдел первый. 1924-1937 гг.
- 41. Соколов В.С.** Киноведение как наука. – М.: НИИ киноискусства, 2008. – 324 с.
- 42.** Стенограмма встречи с А.Н. Сокуровым (Санкт-Петербург, Университет, 20 апреля 1998 года) // Александр Сокуров на философском факультете. – СПб.: Санк-Петербургское философское общество, 2001. – С.11-24.
- 43. Теракопян. М.Л.** Современные режиссеры Японии. – М.: ВГИК, 2015. – 334 с.

- 44. Тимошенко С.А.** Искусство кино и монтаж фильма. – Л.: Academia, 1926. – 75 с.
- 45. Фёдорова А.А.** Отец японской документалистики Камэи Фумио и его советские учителя // Япония 2013: Ежегодник. М.: «АИРО–XXI», 2013. С. 388-401.
- 46. Фёдорова А.А.** «Песня японского конюха» в исполнении русского тенора, или об одном не оправдавшем себя проекте // История и культура традиционной Японии 6. – М.: Наталис, 2013. – С. 467-486.
- 47. Фёдорова А.А.** Советские киноэкспедиции 1930-х годов глазами жителей большого Токио // Вестник ВГИК. – 2013. – № 18. – С. 21-28.
- 48. Фёдорова А.А.** Этика документалиста и эстетика кинодокумента в трактовке японского режиссера Камэи Фумио: первые опыты кинотеории // Научное мнение. – 2015. – № 5.1. – С.170-179.
- 49. Цивьян Ю.Г.** Теории монтажа: Америка – Советский Союз // СЕАНС. – 2013. – № 57/58. – С. 207-225.
- 50. Чвялев Е.Д.** Советские фильмы за границей. Три года за рубежом / Предисл. М.П. Ефремова. – Л.: Теа-кинопечать, 1929. – 88 с.
- 51. Эйзенштейн. С.М.** Избр. произв.: В 6-ти тт. – М.: Искусство, 1964-1971. – Т. 2: 568 с.
- 52. Юренев. Р.Н.** Одинокий всадник в тумане // Акира Кurosава / Сост. Л. Завьялова. – М.: Искусство, 1977. – С. 5-76.

53. Юрнев. Р.Н. Эйзенштейн о монтаже. – М.: ВГИК, 1998. – 192 с.

54. Юрнев Р.Н. Японское киноискусство // Вопросы киноискусства: сборник статей и материалов / Отв. ред. С. Фрейлих. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. – С. 121-163.

55. Япония и Россия. Национальная идентичность сквозь призму образов. / Редактор-составитель Ю.Д. Михайлова. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2014. – 254 с.

На японском языке:

56. Баба Эйтаро. Кироку эйга (Документальное кино) // Эйгакай. – 1938. – № 2. – С. 38-41.

57. Джероу Аарон. Тася то иу манадзаси то сэнряку: Ричи то Андасон но The Japanese Film но фукудзацу на каносэй (Взгляд «Другого» как стратегия: неоднозначные возможности книги Ричи и Андерсона The Japanese Film) // Нихон эйга но кайгай синсюцу: бунка сэнряку но рэкиси (Японский кинематограф за границей: история культурной стратегии) / Под редакцией Ивамото Кэндзи. – Токио: Синвася, 2015. – С. 327-342.

58. И Ёндже. Тэйкоку Нихон но Тёсэн эйга: сёкуминти мэранкориа то кёрёку (Корейский кинематограф Японской империи: колониальная меланхолия и коллаборационизм). – Токио: Сангэнся, 2013. – 241 с.

59. Ивамото Кэндзи. Нихон ни окэру монтёдзю рирон но сёкай

(Первое знакомство Японии с теорией монтажа) // Нихон бунгаку нэнси. – 1974. – № 10. – С. 67-85.

60. Ивано Юити. Одо ракудо но кокёгаку: Мансю – сирарэдзару онгакуси (Симфонический оркестр на райской земле справедливого правления: Неизвестная история музыки в Маньчжурии). – Токио: Онгаку но томо ся, 1999. – 390 с.

61. Ивасаки Акира. Монтадзю но ханаси (О монтаже) // Пурорэттария эйга ундо но тэмбо (Перспективы пролетарского кинодвижения). – Токио: Дайхокаку сёбо, 1930. – С. 63-77.

62. Ивасаки Акира. Нихон эйга сиси (Моя история японского кино). – Токио: Асахи симбунся, 1977. – 248 с.

63. Ивасаки Акира. Совето эйга то Нихон (Советское кино и Япония) // Совето эйга. – 1950. – № 4. – С. 14-15.

64. Иида Симби. Адзия но араси (Буря над Азией) // Кинэма дзюмпо. – 1930. – № 378. – С. 32.

65. Иида Симби. Хокусин Ниппон (Япония движется на Север) // Кинэма дзюмпо. – 1934. – № 524. – С. 56.

66. Имамуре Тайхэй. Манга эйгарон (Теория анимации). – Киото: Дайити гэйбунся. 1941. – 191 с.

67. Имамуре Тайхэй. Нихон гэйдзюцу то эйга (Японское искусство и кинематограф). – Токио: Суга сётэн, 1941. – 252 с.

- 68. Имамуре Тайхэй.** Собизто эйга но эйкё (Влияние советского кинематографа). // Собизто эйга но 40 нэн (40 лет советского кино). – Токио: Сэкайэйгасирёся, 1959. – С. 34-45.
- 69. Камимура Сюкити.** Нихон пурорэтэрия эйга хаттацу си (История развития японского пролетарского кинематографа) // Пурорэтэрия эйга но тисики (Знание о пролетарском кино) / Под редакцией Ивасаки Акира. – Токио: Наигайся, 1932. – С. 25-60.
- 70. Кавасаки Кэнко, Харада Кэнъити.** Окада Содзо: эйдзо но сэйки: гурафизуму, пуropaгaнда, кагаку эйга (Окада Содзо и век изображения: графика, пропаганда, научное кино). – Токио: Хэйбонся, 2002. – 506 с.
- 71. Камэи Фумио.** Дайсёнин о мэдзасу ватаси но эйгадзукури (Роль *дайсёнин*, к которой я стремлюсь в кинематографе) // Сякай хёрон. – 1986 . – № 4. – С. 83-99.
- 72. Камэи Фумио.** Камэи Фумио ои ни катару (Рассказывает Камэи Фумио) // Эйга хёрон. – 1959. – № 16.2. – С. 32-45.
- 73. Камэи Фумио.** Кироку эйга то косэй (Документальное кино и его структура) // Эйга хёрон. – 1938. – № 20.6. – С. 58-61.
- 74. Камэи Фумио.** Кироку эйга то синдзицу то (Документальное кино и истина) // Эйга хёрон. – 1939. – № 21.5. – С. 41-46.

- 75. Камэи Фумио.** Тайдан: фикусён то кирокусэй но тоицу ницуитэ (Диалог: О единстве между вымыслом и документальностью) // Синарио. – 1958. – № 5. – С. 30-35.
- 76. Камэи Фумио.** Татакау эйга: докюментарисуто но Сёва-си (На фронтах кинематографии: История эпохи Сёва глазами документалиста) / Под редакцией Таникава Ёсио. – Токио: Иванами синсё, 1989. – 229 с.
- 77. Камэи Фумио.** Футатаби тори но сисэн дэ (И снова с высоты птичьего полета) // Ёмиури синбун. – 1984. – 23 июня. – С. 11.
- 78. Камэи Фумио** токусю (Специальный выпуск, посвященный Камэи Фумио). – Токио: Ямагата кокусай докюментари эйгасай Токё дзимукёку, Пуранэтто эйга сирё тосёкан, 2001. – 132 с.
- 79. Камэи Фумио, Акимото Кэн, Танака Ёсидзи, Уэно Кодзо, Исимото Токити.** Нихон бунка эйга но сёки кара кё о катару дзаданкай (Круглый стол, посвященный японскому кинематографу от его рождения и до наших дней) // Бунка эйга кэнкю. – 1940. – № 2. – С. 16-27.
- 80. Камэи Фумио, Нагано Тиаки, Мацумото Тосио, Ватанабэ Масами.** Вагакоку докюментари фируму но сэнкаку Камэи Фумио ни кикю: кироку эйга но сякай хэнкаку дзиккорёку (Задаем вопросы Камэи Фумио, пионеру японской документалистики: возможности документального кинематографа инициировать социальную трансформацию) // Кироку эйга. – 1959. – № 1. – С.23-29.

- 81. Каэрияма Норимаса.** Кацудосясингэки но сосаку то сацуэйхо (Способы создания и съёмки движущейся фотографии). – Токио: Хикоса, 1917. – 272 с.
- 82. Каэрияма Норимаса.** Нихон эйга но кайгай синсюцу ни цуитэ (Об экспорте японских фильмов) // Эйга орай. – 1929. – № 56. – С. 12-13.
- 83. Китагава Тэцуо.** Пурокино эйга цусинъин ни цуитэ: соно соан (О кинокорреспондентах Прокино: предварительный проект) // Пурорэтариа эйга. – 1930. – № 1. – С. 19-21.
- 84. Курахара Корэхито.** Курахара Корэхито Хёронсю (Собрание сочинений Курахара Корэхито): В 10-ти тт. – Токио: Син Нихон сюппанся, 1966-1979. Т. 1: 445 с.
- 85. Макино Мамору.** Докюмэнтари сакка Камэи Фумио га икита дзидай (Историческая эпоха документалиста Камэи Фумио) // Камэи Фумио токусю (Специальный выпуск посвященный Камэи Фумио). – Токио: Ямагата кокусай докюмэнтари эйгасай Токё дзимукёку, Пуранэтто эйга сирё тосёкан, 2001. С. – 28-42.
- 86. Мацукава Ясуо.** Докюмэнтари о цукуру (Как снимать документальное кино). – Токио: Носон гёсон вунка кёкай, 1983. – 280 с.
- 87. Мацуо Басё.** Стихи / Перевод Веры Марковой. – М.: Художественная литература, 1985. – 223 с.

- 88. Муссинакку Рэон.** Киногурасу (Киноглаз) // Эйга хёрон. – 1929. – № 7.5. – С. 518-519.
- 89. Накадзима Нобору.** «Фудзай дзинуси» но дайагураму (Диаграмма для анимации «Отсутствующий помещик») // Пурорэтэриа эйга. – 1930. – № 4. – С. 53-55.
- 90. Накаи Масакадзу.** Накаи Масакадзу дзэнсю (Полное собрание сочинений Накаи Масакадзу).: В 4-х тт. Токио: Бидзюцу сьуппанся, 1964-1981. – Т. 3: 354 с.
- 91. Накано Кэндзи.** Туруксibu о митэ (После просмотра фильма «Турксиб») // Кинэма дзюмпо. – 1930. – № 382. – С. 52.
- 92. Намики Синсаку.** Нихон пурорэтэриа эйга домэй «Пурокино» дзэнси (Полная история «Прокино», Союза японского пролетарского кино). – Токио: Годо сьуппан, 1986. – 308 с.
- 93. Окудайра Хидэо.** Эмаки но косэй (Структура эмаки) // ATELIER. – 1940. – № 13. – С. 23.
- 94. Охира Ёити.** Нихон эйгакай ни атаэта Росия эйга (рирон) но эйкё (Влияние русских фильмов и теории кино на кинематограф Японии) Росия бунка то киндай Нихон (Русская культура и современная Япония) / Под редакцией Окумура Кацудзо и Сакон Такэси. – Киото: Сэкайсисося, 1998. С. – 110-127.
- 95. Оцука Эйдзи.** Манга ва ика ни ситэ эйга ни наро то сита ка: эйгатэки суюхо но кэнкю (Как манга пыталась стать кино:

исследование кинематографического метода). – Токио: NTT Сюппан, 2012. – 254 с.

- 96. Рунуару Дзян.** Дзига Вэрутофу но эйгаган (Киноглаз Дзиги Вертова) // Эйга хёрон. – 1930. – № 8.3. – С. 57-59.
- 97. Рю Бунпэй.** Ниттю эйга корю си (История китайско-японского кино-диалога). – Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 2016. – 298 с.
- 98. Саса Гэндзю.** Гангу/буки – сацуэйки (Камера: игрушка и оружие) // Сэнки. – 1928. – № 2. – С. 29-33.
- 99. Саса Гэндзю.** Совэто эйга кара нани о манабу ка (Чему мы должны учиться у советского кинематографа?) // Пурорэтэриа эйга. – 1930. – № 4. – С. 56-60.
- 100. Сато Рюити.** Миядзава Кэндзи но сию Ко Эй но сёгай: Нихон то Тюгоку футацу но сококу о икитэ (Жизнь Ко Эй, поэта и друга Миядзава Кэндзи: между двумя родинами, Японией и Китаем). – Токио: Корусаккуся, 2016. – 255 с.
- 101. Сато Тадао.** Нихон эйга риронси (История японской теории кино). – Токио: Хёронся, 1977. – 323 с.
- 102. Такахата Исао.** Дзюни сэйки но анимэсён: кокухо эмакимоно ни миру эйгатэки, анимэтэки нару моно (Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в свитках национального достояния, эмаки). – Токио: Токума сётэн, Сутадзю Дзибури Кампани, 1999. – 151 с.

- 103. Тимосенко Эсу.** Эйга гэйдзюцу то каттунгу 2 (Искусство кино и монтаж 2) // Кинэма дзюмпо. – 1928. – № 301. – С. 39.
- 104. Турукусибу о санбохонбу тэцудосё суйсэн асобару** (Турксиб рекомендован Главным штабом и Министерством железных дорог) // Пурорэтариа эйга. – 1930. – № 3. – С. 57.
- 105. Тэрада Торахико.** Тэрада Торахико дзэнсю бунгакухэн (Полное собрание сочинений Тэрада Тэрахико. Серия: литература).: В 18-ти тт. Токио: Иванами сётэн, 1985-1987. – Т. 3: 415 с.
- 106. Фиодорова А.** Дзибун но ута ни татифусагатта отоко: Камэи Фумио но сэнго сакухин «Икитэитэ ёкатта» (Человек, наступивший на горло свой песне: Послевоенное произведение Камэи Фумио «Хорошо, что мы живы») // Нэонэо: Документари магазин. – 2015. – no. 5. – С. 119-125.
- 107. Фудзии Дзинси.** Торарэнакатта сётто то соно унмэй – «дзихэн» то эйга 1937-1941 (Судьба одного неснятого кадра – «инцидент» и кинематограф, 1937-1941) // Эйдзогаку. – 2001. – № 67. – С. 23-40.
- 108. Фукуро Иппэй.** Совэто эйга но таби (Путь советского кино). – Токио: Орайся, 1931. – 154 с.
- 109. Хирабаяси Таико.** Турукусибу: канран го но сирото кан (Турксиб: впечатления кинолюбителя) // Эйга орай. – 1930. – № 69. – С. 36.

- 110. Цудзуки Масааки.** Тори ни натта нингэн: ханкоцу но эйга кантоку Камэи Фумио но дзинсэй (Человек, который стал птицей: Жизнь режиссера-бунтаря Камэи Фумио). – Токио: Коданся, 1992. – 345 с.
- 111. Эйга дэнрай.** Синэматогурафу то «Мэйдзи но Нихон» (Явление кино: кинематограф и «Япония в эпоху Мэйдзи») / Под редакцией Ёсида Ёсисигэ, Ямагути Масао, Киносита Наоюки. – Токио: Иванами сётэн, 1995. – 204 с.
- 112. Эйдзэнсютаин.** Эйдзэнсютаин эйга рон: кэттэйбан (Теории Эйзенштейна: Окончательный вариант) / Перевод Фукуро Иппэй. – Киото: Дайити гэйбунся, 1940. – 163 с.
- 113. Эйдзэнсютаин Эсу Эму.** Нихонбунка то монтадзю: дзё (Японская культура и монтаж: начало) // Кинэма дзюмпо. – 1930. – № 355. – С. 63-64.
- 114. Эйдзэнсютаин Эсу Эму.** Нихонбунка то монтадзю: тю (Японская культура и монтаж: середина) // Кинэма дзюмпо. – 1930. – № 356. – С. 60-61.
- 115. Эйдзэнсютаин Эсу Эму.** Нихонбунка то монтадзю: кан (Японская культура и монтаж: конец) // Кинэма дзюмпо. – 1930. – № 357. – С. 42.
- 116. Эйдзэнсютэин Сэругэй.** Монтадзю 1939 (1) (Монтаж 1939 [1]) // Кинэма дзюмпо. – 1939. – № 694. – С. 61-68.

117. Эйдзэнсютэин Сэругэй. Монтадзю 1939 (2) (Монтаж 1939 [2]) // Кинэма дзюмпо. – 1939. – № 696. – С. 29-30.

118. Эйдзэнсютэин Сэругэй. Монтадзю 1939 (3) (Монтаж 1939 [3]) // Кинэма дзюмпо. – 1939. – № 697. – С. 28-30.

119. Ямамото Кикую. Нихон эйга ни окэру Гайкоку эйга но эйкё: хикаку эйгаси кэнкю (Влияние зарубежных фильмов на японское кино: Сравнительное киноведение). – Токио: Васэда дайгаку сюппанбу, 1983. – 648 с.

120. Яу Шук Тинг. Хонкон Нихон эйга корю си: Адзиа эйга нэттоваку но руцу о сагуру (История кино-диалога между Японией и Гонконгом: у истоков азиатского киносообщества). – Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 2007. – 407 с.

На европейских языках:

121. Anderson, Joseph L. and Donald Richie. The Japanese Film: Art and Industry. – Tokyo: Tuttle, 1959. – 456 p.

122. Bordwell, David. The Cinema of Eisenstein. – Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1993. – 316 p.

123. Burch, Noël. To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema. – Berkeley: University of California Press, 1979. – 387 p.

124. Davis, Darrell W. Picturing Japaneseness: Monumental Style, National

Identity, Japanese Films. – N.Y.: Columbia University Press, 1996. – 304 p.

125. **Driscoll, Mark.** From Kino-Eye to *Anime-eye/ai*. The Filmed and the Animated in Imamura Taihei's Media Theory." // Japan Forum. – 2002. – no. 14.2. – 269-296 pp.

126. **Fedorova, Anastasia.** The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio // Cinema Studies [Eiga Kenkyu]. – 2015. – no. 10. – 4-27 pp.

127. **Fedorova, Anastasia.** The Beginnings of Japanese Film Export in Postwar Soviet Union: *Woman Walking Alone on the Earth* (1953) // История и культура традиционной Японии 7. – М.: Наталис, 2014. – С. 383-399.

128. **Gerow, Aaron and Markus Abé Nornes.** Research Guide to Japanese Film Studies. – Ann Arbor: The University of Michigan, Center for Japanese Studies, 2009. – 197 p.

129. **High, Peter B.** The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War 1931-1945. – Madison: University of Wisconsin Press, 2003. – 586 p.

130. **High, Peter B.** The Dawn of Cinema in Japan // Journal of Contemporary History. – 1984. – no. 1. – 23-57 pp..

131. **Jacobs, Lewis.** The Rise of the American Film: A Critical History. – New York: Harcourt Brace, 1939. – 585 p.

132. **Karlsson, Mats.** Kurahara Korehito's Road to Proletarian Realism // Japan Review. – 2008. – no. 20. – 231-273 pp.

133. **Kasza, Gregory J.** The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945. – Berkeley: University of California Press, 1988. – 335 p.

134. **Kinoshita, Chika.** The Edge of Montage: A Case of Modernism / *Modanizumu* // Japanese Cinema. Oxford Handbook of Japanese Cinema. Edited by Daisuke Miyao. – New York: Oxford University Press, 2014. – 124-151 pp.

135. **Koschmann, Victor J.** Revolution and Subjectivity in Postwar Japan. – Chicago: University of Chicago Press, 1996. – 293 p.

136. **Melnikova, Irina.** Constructing the Screen Image of an Ideal Partner // Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images. Edited by Yulia Mikhailova and M. William Steele. – Folkestone: Global Oriental, 2008. – 112-133 pp.

137. **Nornes, Mark Abé.** Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. – University of Minnesota Press, 2003. – 258 p.

138. **Petric, Vladimir.** Soviet Revolutionary Films in America (1925-1935). – PhD diss., New York University, 1973. – 543 p.

139. **Pudowkin, Wsewolod.** Filmregie und Filmmanuskript. – Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne, 1928. – 251 p.

140. **Pratt, Mary Louise.** Fieldwork in Common Places // Writing Culture:

the Poetics and Politics of Ethnography: A School of American Research Advanced Seminar. Edited by James Clifford and George E. Marcus. – Berkeley: University of California Press, 1986. – 27-50 pp.

- 141. Shimizu, Akira.** War and Cinema in Japan // The Japan America Film War: World War II Propaganda and Its Cultural Contexts. Edited by Mark Abé Nornes and Yukio Fukushima. – Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994. – 7-57 pp.
- 142. Sweet, Fred, et al.** Pioneers: An Interview with Tom Brandon // Film Quarterly. – 1973. – no. 5. – 12-24 pp.
- 143.** The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939. Edited by Richard Taylor and Ian Christie. – Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1988. – 457 p.
- 144. Timoschenko, S.** Filmkunst und Filmschnitt // Lichtbild-Bühne. – 1927. – no. 169. – 15-16 pp.
- 145. Vassilieva, Julia.** John Grierson and Russian Cinema: An Uneasy Dialogue // The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement. Edited by Zoë Druick and Deane Williams. – London: Palgrave Macmillan, 2014. – 29-42 pp.
- 146.** Virtual Voyages: Cinema and Travel. Edited by Jeffrey Ruoff. – Durham: Duke University Press, 2006. – 298 p.

Архивные источники

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ):

Ф. 2496 «Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Совкино» (Москва, 1924-1930)»:

Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 56.

Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ):

Ф. 5283 «Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (ВОКС)»:

Оп. 1а. Ед. хр. 195; Оп. 4. Ед. хр. 35, 51, 52, 68; Оп. 11. Ед. хр. 63.

Фильмография

1. АФГАНИСТАН (СЕРДЦЕ АЗИИ). Совкино (М.), 1929, ч/б.

Фильм не сохранился.

Реж. В. Ерофеев; Оп. В. Беляев.

2. БЕРЕГ ПОСЛЕ ОТЛИВА (В яп. прокате: «Ару хи но хигата»).

Рикэн кагаку эйга, 1940, 25 мин., ч/б.

Прод. Ватанабэ Сюмпэй; Реж. Симомура Кэндзи; Оп. Сано Токио.

3. БИТВЫ ЖИЗНИ (В яп. прокате: «Сэймэй но тосо»). Союзкино, 1930, 62 мин., ч/б.; американская прокатная озвученная версия 1932 г., 40 мин.

Реж. В. Королевич; Оп. И. Гелейн, Н. Вихирев.

4. БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН (В яп. прокате: «Сэнкан Потёмукин»). Госкино (1-я фабрика), 1925, 75 мин., ч/б.

Авт. сцен. Н. Агаджанова; Реж. С. Эйзенштейн; Оп. Э. Тиссэ.

5. БОЛЬШОЙ ТОКИО (В яп. прокате: «Дайтокё»).

Межрабпомфильм, Токио Асахи, 1933, 48 мин., ч/б.

Реж. В. Шнейдеров; Оп. М. Трояновский; Комп. Ямада Кадзуо.

6. ВДАЛЬ ЗА ЭКВАТОР (В яп. прокате: «Сёкидо о коэтэ»).

Удзумаса хассэй эйга, 1935, 86 мин., ч/б.

Авт. сцен. Цубурая Эйдзи; реж. Цубурая Эйдзи; оп. Цубурая Эйдзи.

7. ВЕСНОЙ (В яп. прокате: «Хару»). ВУФКУ, 1929, 54 мин., ч/б.

Реж. М. Кауфман; Оп. М. Кауфман.

8. ВОЙНА И МИР (Сэнсо то хэйва).Тохо, 1947, 100 мин. ч/б.

Авт. сцен. Ядзуми Тосио; Реж. Камэи Фумио, Ямамото Сацуо; Оп. Миядзима Ёсио; худ. Кавато Ясуэ; комп. Иида Нобуо.

В ролях: Икэбэ Рё (Гото Ясуёси), Киси Хатаэ (Матико), Ито Хадзимэ (Косиба Кэнъити) и др.

9. ВОСПИТАНИЕ МОЛОДОГО САМУРАЯ (Киндай муся сюгё).

Сётику, 1928, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Мураока Ёсио; Реж. Усихара Киёхико; Оп. Мидзутани Бундзиро; худ. Кавато Ясуэ; комп. Иида Нобуо.

В ролях: Танака Кинуё, Судзуки Дэнмэй, Кавамура Рэйкити и др.

10. ВОЮЮЩИЕ СОЛДАТЫ (Татакау хэйтай). Тохо, 1939, 66 мин., ч/б.

Прод. Мацудзаки Кэйдзи; Реж. Камэи Фумио; Оп. Мики Сигэ; комп. Косэки Юдзи.

11. ВРАТА АДА (Дзигокумон). Дайэй, 1953, 89 мин., цв.

Прод. Нагата Масаити; Авт. сцен. Кинугаса Тэйноскэ; Реж. Кинугаса Тэйноскэ; Оп. Сугияма Кохэй; худ. Ито Кисаку; комп. Акутагава Ясуси.

В ролях: Хасэгава Кадзуо (Мориото), Кё Матико (Кэса), Ямагата Исао (Ватанабэ Ватару) и др.

12. ВСЕ ДОЛЖНЫ ЖИТЬ: ЛЮДИ, НАСЕКОМЫЕ ПТИЦЫ – КЛАДОВАЯ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ (Минна икинакэрэба наранай – хито, муси, тори «Нодзи миндзокукан»). Токё сясин кобо. 1983, 80 мин., цв.

Прод. Кикүти Фумиё; Реж. Камэи Фумио; Оп. Кикүти Сю; комп.

Фукуока Минору.

13. ВСЕ ЖИВУЩИЕ – ДРУЗЬЯ: КОЛЫБЕЛЬ ДЛЯ ПТИЦ, НАСЕКОМЫХ И РЫБ (Икимоно мина томодати: тори, муси, сакана но комориута). Нихон документо фируму. 1987, 165 мин., цв.

Прод. Абэ Ютака; Авт. сцен. Камэи Фумио; Реж. Камэи Фумио; Оп. Кикиути Сю; комп. Имаи Сигэюки.

14. ВСЕ ЛЮДИ БРАТЯ: ДОКУМЕНТ О ДИСКРИМИНАЦИИ БУРАКУ (Нингэн мина кёдай – бураку сабэцу но кироку). Нихон документо фируму. 1960, 60 мин., ч/б.

Прод. Мацумото Торидзо, Оно Тадаси, Кимура Сигэо; Реж. Камэи Фумио; Оп. Кикиути Сю; комп. Нагасава Кацутоси.

15. ВСЁ ХОРОШО (Дайдзёбу). Исэ Фируму. 2011, 85 мин., цв.

Реж. Исэ Синъити; Оп. Исэ Синъити.

16. ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ (СТАРОЕ И НОВОЕ; в яп. прокате: «Дзэнсэн»). Совкино (М.), 1929, 121 мин. ч/б.

Реж. С. Эйзенштейн, Г. Александров; Оп. Э. Тиссэ; Худ. В. Ковригин, В. Рахальс.

17. ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ (Дзэнсэн). Пурокино Токё сибу, 1932, 9 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Авт. сцен. Фурукава Рё; Реж. Фурукаа Рё; Оп. Ока Хидэо, Араси Гэнкай.

18. ГИГИЕНА ЖЕНЩИНЫ (В яп. прокате: «Син дзёсэй сэн»). Союзкино, 1930, ч/б. Фильм не сохранился.

Реж. Я. Посельский.

19. **ДВЕНАДЦАТЫЙ ПЕРВОМАЙ В ТОКИО** (Дай дзюни Токё мэдэ). Пурокино Токё сибу, 1931, 7 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Худ. рук. проекта Ивасаки Акира; Оп. Окада Содзо.

20. **ДЕВА, НЕ ЗАПЯТНАЙ СВОЕ ИМЯ!** (Отомэ ё! Кими но на о кэгасу накарэ). Сётику, 1928, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Китамура Комацу; Реж. Госё Хэйноскэ; Оп. Миура Мицуо. В ролях: Ёсикава Мицуко, Мацуи Дзюнко, Оикава Митико и др.

21. **ДЕТИ ВОЕННЫХ БАЗ** (Кити но ко тати). Токё кино пуродакусён. 1953, 29 мин., ч/б.

Прод. Сайто Мика, Убэ Такаси; реж. Камэи Фумио; Оп. Иноуэ Кэн, Усияма Куникадзу, Ямагата (Кикутти) Сю, Сэгава Хироси, Сакадзумэ Ясуо; комп. Хара Таро.

22. **ДНЕВНИК НЯНЕЧКИ** (Ару хобо но кироку). Гэйдзюцу эйгася. 1942, 35 мин., ч/б.

Прод. Омура Эйноскэ; Реж. Мидзуки Соя; Монт. Ацуги Така; Оп. Хасимото Тацуо, Тацуками Такатада; Комп. Фукаи Сиро.

23. **ДОЛИНА НАКАЯМА СИТИРИ** (Накаяма ситири). Макино продаксён. 1930, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Намики Кётаро; Реж. Намики Кётаро; Оп. Ёсида Сюнсаку. В ролях: Савамура Кунитаро, Мацуура Цукиэ, Оноэ Сёроку и др.

24. **ДОМ (НОМЕ)**. 2001, 64 мин. цв. Реж. Кобаяси Такахиро.

25. **ДУХОВНЫЕ ГОЛОСА** (В яп. прокате: «Сэйсин (кокоро но коэ)»). Северный Фонд, Эском фильм, к/с «Ленфильм», Роскомкино Pandora Co., Ltd (Япония), 1995, 327 мин., цв.

Реж. А. Сокуров; Оп. А.Буров, А.Федоров.

26. **ЖЕНЩИНА ИДЕТ ПО ЗЕМЛЕ** (Онна хитори дайти о ику). Кинута пуродакусён, 1953, 132 мин., ч/б.

Авт. сцен. Синдо Канэто, Тиаки Сигэо, Исида Сэйдзи, Мацуока Сигэру; Реж. Камэи Фумио; Оп. Накадзава Хандзиро; худ. Эгути Дзюндзи; комп. Иида Нобуо.

В ролях: Ямада Исудзу, Нумасаки Исао, Киси Хатаэ, Уно Дзюкити, Китабаяси Таниэ и др.

27. **ЖЕНЩИНА САЙКАКУ** (Сайкаку итидай онна). Син Тохо, 1952, 148 мин. ч/б.

Прод. Кои Эйсэй; Авт. сцен. Ёда Ёситака; Реж. Мидзогути Кэндзи; Оп. Хирано Ёсими; худ. Мидзутани Хироси; комп. Сайто Итиро.

В ролях: Танака Кинуюэ, Яманэ Хисако, Мифунэ Тосиро, Уно Дзюкити, Сугаи Итиро и др.

28. **ЗЕМЛЯ** (В яп. прокате: «Тоти»). ВУФКУ, 1930, 79 мин., ч/б.

Реж. А. Довженко; Оп. Д. Демуцкий.

В ролях: С. Свашенко, Степан Шкурят, Ю. Солнцева, Е. Максимова и др.

29. **ЗЕМЛЯ** (Тоти). Пурокино Токё сибу, 1931, 8 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Авт. сцен. Ко Сюкити; Реж. Ко Сюкити; Оп. Ока Хидэо.

30. К СЧАСТЛИВОЙ ГАВАНИ (К ТИХОЙ ГАВАНИ; ГЕРМАНИЯ КАК ОНА ЕСТЬ; БЕРЛИН; ФИЛЬМ О ЗАПАДЕ).

Совкино, «Дерусса» (Германия), 1930, 68 мин., ч/б.

Реж. В. Ерофеев; Оп. Ю. Стилианудис.

31. КАНАЛ: ВДОЛЬ ПО ТЕЧЕНИЮ (Сосуй: нагарэ ни соттэ).

Сине-фронт Кёто, 1934, 13 мин., ч/б.

Реж. Носэ Кацуо; Оп. Носэ Кацуо.

32. КАТКА – БУМАЖНЫЙ РАНЕТ (В яп. прокате: «Магай»).

Совкино (Л.), 1926, 69 мин., ч/б.

Авт. сцен. М. Борисоглебский; Реж. Ф. Эрмлер, Э. Иогансон; Оп. Е. Михайлов, А. Москвин; Худ. Е. Еней.

В ролях: В. Бужинская, Б. Чернова, В. Соловцов, Ф. Никитин др.

33. КИН (Kean ou Désordre et genie; в яп. прокате: «Кин»). Альбатрос, 1924, 136 мин., ч/б.

Реж. А. Волков; Оп. Ф. Бургасов, И. Мозжухин, Ж.-Л.Мундвилер.

В ролях: И. Мозжухин, Н. Лисенко и др;

34. КОБАЯСИ ИССА (Кобаяси Исса). Тохо, 1941, 27 мин., ч/б.

Реж. Камэи Фумио; Оп. Сираи Сигэру; Комп. Оки Масао, Текст чит. Токугава Мусэй.

35. КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР (В яп. прокате: «Посуто масута»). Межрабпом-Русь, 1925, 77 мин., ч/б.

Реж. Ю. Желябужский; Оп. Е. Алексеев, Ю. Желябужский.

В ролях: В. Малиновская, И. Москвин, В. Аксенов и др.

36. **КУРС НОРД** (В яп. прокате: «Кита э сусуму Совэто»). Союзкино, 1929, ч/б. Фильм не сохранился.

Реж. Н. Вишняк; Оп. П. Новицкий, Н. Пинегин.

37. **КРЫЛЬЯ ХОЛОПА** (В яп. прокате: «Нодо но цубаса»). Госкино (1-я фабрика), 1926, ч/б.

Реж. Ю. Тарич; Оп. М. Владимирский.

В ролях: И. Клюквин, С. Аскарова, И. Качалов и др.

38. **ЛИНИЯ ЖИЗНИ НА МОРЕ** (Уми но сэймэйсэн). Ёкохама синэма, 1933, 72 мин., ч/б.

Прод. Саэки Эйскэ; Реж. Аоти Тюдзо; Оп. Уэно Юкихару, Китагава Нива.

39. **ЛЮБОВЬ ЯПОНКИ**. Братья Пате (М.), 1913, ч/б. Фильм не сохранился.

Реж. Кай Ганзен, Я. Протазанов; Оп. Жорж Мейер.

В ролях: Оота Гонако (Ота Ханако), А. Рудницкий, Е. Смирнова и др.

40. **МАТЬ** (В яп. прокате: «Хаха»). Межрабпом-Русь, 1926, 90 мин., ч/б.

Реж. В. Пудовкин; Оп. А. Головня.

В ролях: В. Барановская, Н. Баталов, А. Чистяков, В. Пудовкин и др.

41. **МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА** (В яп. прокате: «Кума но кэккон»). Межрабпом-Русь, 1925, 77 мин., ч/б.

Реж. К. Эггерт, В. Гардин; Оп. Э. Тиссэ.

В ролях: К. Эггерт, В. Малиновская, Н. Розенталь и др.

42. **МЕСТА ССЫЛКИ ИЛЬИЧА.** Совкино (М.), 1929, ч/б.

Реж. Г. Широков.

43. **МЕЧ, РАЗЯЩИЙ ЛЮДЕЙ И ЛОШАДЕЙ** (Дзандзин дзанба кэн). Сётику, 1929, 26 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Авт. сцен. Ито Дайскэ; Реж. Ито Дайскэ; Оп. Карасава Хиромицу.

В ролях: Цукигата Рюноскэ, Канэко Хироси, Аmano Дзинъити, Итикава Коин и др.

44. **МОСКВА.** Совкино, 1927, 58 мин., ч/б.

Реж. М. Кауфман, И. Копалин; Оп. М. Кауфман, И. Беляков,

П. Зотов.

45. **МОЯ ЖЕНА ФИЛИППИНКА** (Цума ва фирипина). 1993, 100 мин., цв. Реж. Тэрада Ясунори.

46. **МЫ ТАК МНОГО РАБОТАЕМ** (Ватаситати ва конна ни хатараитэ иру). Асахиэйгася, 1945, 18 мин., ч/б.

Реж. Мидзуки Соя; Оп. Кониси Сёдзо; Монт. Ацуги Така.

47. **НАНКИН** (Нанкин). Тохо, 1938, 71 мин., ч/б.

Прод. Мацудзаки Кэйдзи; Реж. Акимото Кэн; Оп. Сираи Сигэру. Комп. Ко Бунъя; Текст чит. Токугава Мусэй.

48. **НОВЫЕ НАРЯДЫ** (Хацусугата). Сётику, 1936, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Такаянаги Харуо. Реж. Саканэ Тадзуко; Оп. Мики Минору (Сигэто). В ролях: Цукита Итиро, Окура Тиёко, Умэмура Ёко, Коидзуми

Каскэ, Кацураги Коити и др.

49. **НОЧНАЯ ПОЧТА** (Night Mail). GPO Film Unit, 1936, 24 мин., ч/б.

Авт. сцен. Уистен Хью Оден; Реж. Гарри Уотт, Базил Райт.

50. **НОЧНОЙ ИЗВОЗЧИК**. Украинфильм, 1928, 54 мин., ч/б.

Авт. сцен. М. Зац; Реж. Г. Тасин; Оп. А. Кюн.

В ролях: А. Бучма, Ю.Шумский, М. Дюсиметьер, К. Томский и др.

51. **НЕТЕРПИМОСТЬ** (Intolerance). Triangle Film Corporation, 1916, 197 мин., ч/б.

Авт. сцен. Дэвид Гриффит; Реж. Дэвид Гриффит; Оп. Билли Битцер.

В ролях: Мэй Марш, Роберт Харрон, Мириам Купер, Уолтер Лонг, Тод Броунинг и др.

52. **ОАЗИС В ПЕСКАХ** (В яп. прокате: «Курои суна»). Узбекфильм, 1931, ч/б. Фильм не сохранился.

Реж. Н. Кладо; Оп. А. Булинский.

53. **ОБЛОМОК ИМПЕРИИ**. Совкино (Л.), 1929, 73 мин., ч/б.

Авт. сцен. Е. Виноградская, Ф. Эрмлер; Реж. Ф. Эрмлер; Оп. Е. Штейдер.

В ролях: Ф. Никитин, Л. Семенова, С. Герасимов, Я. Гудкин и др.

54. **ОГОНЬ МОЕГО СЕРДЦА** (Кокоро но томосиби). Никкацу, 1932, 81 мин., ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Симидзу Рюноскэ. Реж. Ина Сэйити; Оп. Ватанабэ Горо, Нагацука Кадзуэ.

В ролях: Мицуока Рюдзабуро, Тамагава Митими, Ямамото Каити, Ириэ Такако и др.

55. **ОДНА.** Союзкино (Л.), 1931, 90 мин., ч/б.

Реж. Г.Козинцев, Л.Трауберг; Оп. А.Москвин; Комп. Д. Шостакович.

В ролях: Е. Кузьмина, П. Соболевский, С. Герасимов, М. Бабанова, Я. Жеймо, Б. Чирков и др.

56. **ОКТЯБРЬ.** Совкино (М.), 1927, 103 мин., ч/б.

Авт. сцен. С. Эйзенштейн, Г. Александров; Реж. С. Эйзенштейн, Г. Александров; Оп. Э. Тиссэ.

57. **ОЧЕНЬ ЛИЧНАЯ ЭРОТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ О ЛЮБВИ 1974**

(Гоку ситэки эросу рэнка 1974). Сиссо пуродакусён, 1974, 110 мин., ч/б.

Прод. Кобаяси Сатико; Реж. Хара Кадзуо; Оп. Хара Кадзуо.

58. **ПАМИР (ПОДНОЖИЕ СМЕРТИ;** в яп. прокате: «Памиру»).

Межрабпомфильм, 1929, 49 мин., ч/б.

Реж. В. Шнейдеров; Оп. И. Толчан.

59. **ПАРОВОЗ С57** (Киканся С57). Гэйдзюцу эйгася, 1941, 44 мин. ч/б.

Прод. Омура Эйноскэ; Авт. сцен. Мацумото Хидэоми; Реж. Имаидзуми Дзэндзю; Оп. Окодзима Каити.

60. **ПЕКИН** (Пэкин). Тохо, 1938, 45 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Прод. Мацудзаки Кэйдзи; Реж. Камэи Фумио; Оп. Кавагути Сэйити; Комп. Иида Нобуо; Ко Бунъя; Текст чит. Мацуи Суйсэй.

61. **ПЕРЕД РАССВЕТОМ** (Рэймэй идзэн). Сётику, 1931, ч/б. Фильм не сохранился.

Реж. Кинугаса Тэйноскэ; Оп. Цумурая Эйити (Цубурая Эйдзи), Сугияма Кохэй.

В ролях: Хаяси Тёдзиро, Цукигата Рюноскэ, Хори Масао, Тихая Акико и др.

62. **ПЕРЕКРЕСТОК** (Дзюдзиро). Кинугаса эйга рэммэй, Сётику, 1928, 88 мин., ч/б.

Авт. сцен. Кинугаса Тэйноскэ, Реж. Кинугаса Тэйноскэ; Оп. Сугияма Кохэй.

В ролях: Бандо Дзюноскэ, Тихая Акико, Огава Юкико, Сوما Иппэй (Такасэ Минору), Накагава Ёсиэ и др.

63. **ПЕСНЬ ЦЕЙЛОНА** (The Song of Ceylon). GPO Film Unit, 1934, 38 мин., ч/б.

Реж. Базил Райт; Оп. Джон Тэйлор, Базил Райт.

64. **ПО РАССЕРЖЕННЫМ ВОЛНАМ** (Дото о кэттэ). Тохо, 1936, ч/б. Фильм не сохранился.

Реж. Камэи Фумио; Оп. Сираи Сигэру.

65. **ПОВЕСТЬ О ПОЗДНЕЙ ХРИЗАНТЕМЕ** (Дзангику моногатари). Дайэй, 1939, 146 мин. ч/б.

Авт. сцен. Ёда Ёсиката, Кавагути Мацутаро; Реж. Мидзогути Кэндзи; Оп. Мики Сигэто, Фудзи Ёдзо; Комп. Фукаи Сиро.

В ролях: Ханаяги Сётаро, Такада Кокити, Такамацу Кинноскэ, Фусими Нобуко, Накагава Ёсиэи др.

66. **ПОЛИКУШКА** (В яп. прокате: «Порикусика»). Товарищество «Русь», 1922, 41 мин., ч/б.

Авт. сцен. Н. Эфрос, Ф. Оцеп; Реж. А. Санин; Оп. Ю. Желябужский.

В ролях: И. Москвин, В. Пашенная, В. Массалитинова и др.

67. **ПОТОМОК ЧИНГИСХАНА** (В яп. прокате: «Адзиа но араси»). Межрабпомфильм, 1928, 127 мин., ч/б.

Авт. сцен. О. Брик, И. Новокшенов; Реж. В. Пудовкин; Оп. А. Головня.

В ролях: В. Инкижинов, А. Чистяков, А. Судакевич, Б. Барнет и др.

68. **ПОХОРОНЫ ЯМАМОТО СЭНДЗИ И ВАТАНАБЭ СЭЙНОСКЭ** (Ямасэн Ватамаса роно со). Пурукино Кёто сибу, 1929, 12 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

69. **ПОЭТ И ЦАРЬ**. Совкино (Л.), 1927, 76 мин., ч/б.

Авт. сцен. В. Гардин, Е. Червяков; Реж. В. Гардин, Е. Червяков; Оп. Н. Аптекман, С. Беляев.

В ролях: Н. Черкасов, Е. Червяков, И. Володко, Г. Мичурин и др.

70. **ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА НА ВОКЗАЛ ЛА-СЬОТА** (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat). Société Lumière, 1896, 50 сек., ч/б.

Реж. Луи Люмьер.

71. **ПРОПАВШИЙ ЧЕЛОВЕК** (Нингэн дзёхацу). Никкацу, АТГ, Нихон эйга синся, Имамуре пуру докюментари, 1967, 129 мин. ч/б.

Реж. Имамуре Сёхэй; Оп. Исигуро Кэндзи; Комп. Маюдзуми Тосиро.

72. ПРОЩАНИЕ С ЯМАМОТО СЭНДЗИ (Ямамото Сэндзи кокубэцусики). Пурокино Токё сибу, 1929, 2 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Оп. Окада Содзо.

73. ПУТНИКИ ВЕЧНОСТИ (Хакутай но какаку). 1995, 219 мин. цв.
Реж. Хара Масато; Оп. Хара Масато.

74. ПЯТИЛЕТНИЙ ПЛАН (В яп. прокате: «Гоканэн кэйкаку»). Амкино, 1931, ч/б.

75. РАСЁМОН (Расёмон). Дайэй, 1950, 88 мин. ч/б.

Прод. Миноура Дзинго; Авт. сцен. Куросава Акира, Хасимото Синобу; Реж. Куросава Акира; Оп. Миягава Кадзуо; Комп. Хаясака Фумио.

В ролях: Мифунэ Тосиро, Кё Матико, Мори Масаюки, Симура Такаси и др.

76. САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ ЯПОНИИ (Нихон но итибан нагаи хи). Тохо, 1967, 157 мин. ч/б.

Прод. Фудзимото Санэдзуми, Танака Томоюки; Авт. сцен. Хасимото Синобу; Реж. Окамото Кихати; Оп. Мураи Хироси; Комп. Сато Масару.

В ролях: Мифунэ Тосиро, Каяма Юдзо, Сато Макото, Рю Тисю, Симура Такаси, Ямамура Со и др.

77. СЕВЕРНЫЕ СОБРАТЬЯ (Кита но дохо). Рикэн кагаку эйга, 1942, ч/б. Фильм не сохранился.

Прод. Оя Соити, Реж. Саканэ Тадзуко; Оп. Мияко Ёсио; Комп. Хаясака Фумио

78. **СИМБА** (Simba: The King of the Beasts). Martin Johnson African Expedition Corporation, 1928, 87 мин., ч/б.

Прод. Карл Эйкли; Реж. Мартин Джонсон, Оса Джонсон; Оп. Мартин Джонсон, Оса Джонсон.

79. **СКАЗКИ ТУМАННОЙ ЛУНЫ ПОСЛЕ ДОЖДЯ** (Угэцу моногатари). Дайэй, 1953, 96 мин. ч/б.

Прод. Нагата Масаити; Авт. сцен. Кавагути Мацутаро, Ёда Ёсиката; Реж. Мидзогути Кэндзи; Оп. Миягава Кадзуо; Комп. Хаясака Фумио.

В ролях: Кё Матико, Мито Мицуко, Танака Кинуё, Мори Масаюки, Одзава Эйтаро и др.

80. **СНЕЖНАЯ СТРАНА** (Юкигуни). Гэйдзюцу эйгася, 1939, 38 мин., ч/б.

Прод. Омура Эйноскэ, Реж. Исимото Токити; Оп. Хасимото Тацуо, Иноуэ Кан, Тацуками Такатада, Куросэ Сусуму, Нарита Цutomу.

81. **СОЛНЦЕ** (В яп. прокате: «Тайё»). Никола-фильм, Пролайн Фильм, Downtown Pictures (Италия), Mact Productions (Франция), Riforma Film (Швейцария), 2004, 110 мин., цв.

Прод. И. Каленов, А. Сигле, М. Мюлле; Авт. сцен. Ю. Арабов; Реж. А. Сокуров; Оп. А. Родионов; Худ. Е. Жукова, Ю. Купер.

В ролях: Огата Иссей, Роберт Доусон, Момои Каори и др.

82. **СПОРТ** (Супоцу). Пурокино Токё сибу, 1932, 6 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Оп. Организационный комитет Олимпиады искусств университета Васэда.

83. **СТАЧКА**. Пролеткульт, Госкино, 1925, 94 мин., ч/б.

Авт. сцен. С. Эйзенштейн, Г. Александров, И. Кравчуновский, В. Плетнев; Реж. С. Эйзенштейн; Оп. Э. Тиссэ.

84. **ТЕНЬ, КОТОРАЯ СВЕТИТСЯ ВО ТЬМЕ** (Ями ни хикару кагэ). Каваи кинэма, 1931, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Мидзумати Тэрукацу; Реж. Танака Сигэо; Оп. Нагасада Дзиро.

В ролях: Кото Итодзи, Накано Кэндзи, Ёкояма Фумихико, Катагири Тосиро и др.

85. **ТОКИЙСКАЯ ПОВЕСТЬ** (Токё моногатари). Сётику, 1953, 136 мин., ч/б.

Авт. сцен. Нода Кого, Одзу Ясудзиро; Реж. Одзу Ясудзиро; Оп. Ацута Юхару; Комп. Сайто Таканобу.

В ролях: Рю Тисю, Хигасияма Тиэко, Хара Сэцуко, Сугимура Харуко, Ямамура Со и др.

86. **ТОКИЙСКИЙ МАРШ** (Токё косинкёку). Никкацу, 1929, 22 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Авт. сцен. Кимура Тигио, Хатакэмото Сюити; Реж. Мидзогути Кэндзи; Оп. Мацудзава Матао, Ёкота Тацуюки.

В ролях: Нацукава Сидзуэ, Такаги Эйджидзи, Ириэ Такако, Косуги Исаму, Сакума Таэко и др.

87. **ТРАГЕДИЯ ЯПОНИИ** (Нихон но хигэки). Нихон эйгася, 1946, 39 мин., ч/б. Реж. Камэи Фумио.

88. **ТУРКСИБ** (В яп. прокате: «Турукусибу»). Востоккино, 1929, 57 мин., ч/б.

Авт. сцен. Е. Арон, В. Шкловский; Реж. В. Турин; Оп. Б. Франциссон, Е. Славинский.

89. **УПРАВЛЯЮЩИЙ САНСЁ** (Сансё даю). Дайэй, 1954, 124 мин. ч/б.

Прод. Нагата Масаити; Авт. сцен. Яхиро Фудзи, Ёда Ёсиката; Реж. Мидзогути Кэндзи; Оп. Миягава Кадзуо; Комп. Хаясака Фумио.

В ролях: Танака Кинуё, Ханаяги Ёсиаки, Кагава Кёко, Синдо Эйтаро, Сугаи Итиро и др.

90. **ХОРОШО, ЧТО МЫ ЖИВЫ** (Икитэитэ ёкатта). Нихон докумэнто фируму, 1956, 49 мин., ч/б.

Прод. Оно Тадаси; Реж. Камэи Фумио; Оп. Курода Киёми, Сэгава Хироси; Комп. Нагасава Кацутоси.

91. **ХРАБРЕЦ ИЗ КИОТО** (Кёраку хитё). Сётику, 1928, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Акабанэ Кэйитиро; Реж. Кинугаса Тэйноскэ; Оп. Сугияма Кохэй.

В ролях: Хаяси Тёдзиро, Тихая Акико, Масамунэ Синкуро, Накагава Ёсиэ и др.

92. **ЧАНГ** (Chang: A Drama of the Wilderness). Famous Players-Lasky, 1927, 64 мин., ч/б.

Реж. Мериан Купер, Эрнест Б. Шодсак; Оп. Эрнест Б. Шодсак.

93. **ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ** (В яп. прокате: «Корэга

Россия да!»). ВУФКУ, 1929, 67 мин., ч/б.

Реж. Д. Вертов; Оп. М. Кауфман.

94. **ЧЕЛОВЕК С ТАТУИРОВКОЙ** (Мати но ирэдзумимоно).
Никкацу, 1935, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Яманака Садао; Реж. Яманака Садао; Оп. Мацумура
Тэйдзо; Комп. Ниси Горо.

В ролях: Каварасаки Тёдзуро, Накамура Канъэмон, Ямагиси Сидзуэ,
Фукаמידзу Фудзико и др.

95. **ЧЕЛЮСКИН (ГЕРОИ АРКТИКИ)**; в яп. прокате: «Черюсукин
го но сайго»). Союзкинохроника, 1934, 70 мин., ч/б.

Реж. Я. Посельский; Оп. А. Шафран, М. Трояновский.

96. **ЧРЕЗВЫЧАЙНАЯ СИТУАЦИЯ В ЯПОНИИ** (Хидзёдзи
Ниппон). Осака майнити симбунся, 1933, 99 мин., ч/б.

Реж. Кондо Ёикити, Накадзима Масацугу, Хиракида Ясукадзу, Икэда
Эйдзо; Оп. Сатакэ Мицуо, Сумида Эйскэ.

97. **ЧТО ЕЕ СДЕЛАЛО ТАКОЙ?** (Нани га канодзё о со сасэта ка).
Тэйкоку кинэма, 1930, 50 мин. (фильм сохранился не полностью), ч/б.

Авт. сцен. Судзуки Сигэёси; Реж. Судзуки Сигэёси; Оп. Цукакоси
Сэйдзи.

В ролях: Такацу Кэйко, Фудзима Ринтаро, Кодзима Ёё, Маки Эйсё,
Нидзё Тамако и др.

98. **ШАНХАЙ (СЯНХАЙ)**. Тохо, 1938, 77 мин., ч/б.

Реж. Камэи Фумио; Оп. Мики Сигэру; Комп. Иида Нобуо; Текст чит.
Мацуи Суйсэй.

99. **ШАНХАЙСКАЯ ПЕХОТА** (Сянхай рикусэнтай). Тохо, 1939, 89 мин., ч/б.

Прод. Морита Нобуёси; Авт. сцен. Савамура Цутому; Реж. Кумагаи Хисатора; Оп. Судзуки Хироси.

В ролях: Обината Дэн, Китадзава Хё, Цуда Мицуо, Хара Сэцуко, Ханабуса Юрико и др.

100. **ШАНХАЙСКИЙ ДОКУМЕНТ**. Совкино, 1928, 51 мин., ч/б.

Реж. Я. Блиох; Оп. В. Степанов.

101. **ЭТОТ РЕШАЮЩИЙ БОЙ** (Корэ иссэн). Асахи симбунся, 1933, ч/б. Фильм не сохранился. Реж. Судзуки Сигэёси.

102. **ЯДОВИТАЯ ТРАВА** (Докусю). Синко кинэма, 1931, ч/б. Фильм не сохранился.

Авт. сцен. Ямаути Эйджо; Реж. Сонэ Дзюндзо; Оп. Мики Минору (Сигэто).

В ролях: Цумура Хироси, Мори Сидзуко, Токугава Ёсико, Накагава Ёсиэ и др.

103. **ЯПОНИЯ ДВИЖЕТСЯ НА СЕВЕР** (Хокусин Ниппон). Ёкохама синэма, 1934, 55 мин., ч/б.

Прод. Саэки Эйскэ; Реж. Аоти Тюдзо; Оп. Уэно Юкихару.