

На правах рукописи

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Диссертация выполнена на кафедре киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова

Научный руководитель:

Прожико Галина Семеновна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры киноведения ВГИК

Официальные оппоненты:

Трубникова Надежда Николаевна
доктор философских наук,
профессор Института стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова

Багров Петр Алексеевич
кандидат искусствоведения,
старший куратор Госфильмофонда России

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»
г. Санкт-Петербург

Защита состоится «09» октября 2017 г. в 15:00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <http://vgik.info/dissovet>.

Автореферат разослан « » _____ 2017 г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet>; [http:// www.vak.ed.gov.ru](http://www.vak.ed.gov.ru)

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В середине XX века Япония стала первой азиатской страной, кинематограф которой получил широкое признание на Западе. Вклад Японии в историю мирового кинематографа огромен. Однако изучение японского кинематографа в нашей стране только начинается. Эта работа является первым в России научным исследованием в области японского киноискусства 1920-х – 1950-х годов. В диссертации впервые проанализировано становление школы неигрового кинематографа в Японии, выявлены особенности восприятия и интерпретации японскими режиссерами и кинокритиками советской теории монтажа и практических методов монтажной выразительности, раскрыты главные особенности творчества «отца японской докуметалистики», режиссера Камэи Фумио (1908-1987).¹

Проблематика исследования. 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. Кинематограф был завезен в Японию из Европы и являлся живым воплощением западной модернизации. Поиски «национального» стиля в японском кинематографе были продиктованы желанием «натурализовать» зарубежное изобретение, приспособив его к культурным особенностям страны. В то же время, для японского кинематографа Запад всегда был эстетическим ориентиром. Мечтая о признании на Западе, японские режиссеры тщательно следили за новейшими тенденциями мирового кинематографа, стараясь привнести их в свои картины. При этом, чтобы достичь международного успеха, необходимо было также проявить в кино черты национального своеобразия.

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

Общеизвестно, что первые успехи послевоенного японского кинематографа на международных кинофестивалях были во многом обусловлены экзотической притягательностью традиционной японской культуры. Перед японским кинематографом стояла нелегкая задача – подчеркнуть свою оригинальность, обозначив при этом соответствие общемировым стандартам. Постоянное балансирование между заимствованием и поисками культурной самобытности – одна из ключевых особенностей японского кино. Как разрешалась эта дилемма? Проанализировать формирование национальной идентичности в японском кинематографе 1920-х – 1950-х годов, указав на особую роль, отведенную в этом процессе усвоению советской теории монтажа и практических методов монтажной выразительности – главная **цель** нашего исследования.

Актуальность исследования. Восприятие и изучение японского кинематографа за рубежом находилось под влиянием тенденции смотреть на Японию, как на абсолютный антипод Запада. Поиски «национального» стиля в японском кинематографе нередко интерпретировались зарубежными исследователями превратно. Например, французский исследователь Ноэль Бёрч в книге «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино» (1979) писал, что «как минимум до 1945 года» японское кино оставалось единственным национальным кинематографом, полностью сформировавшимся вне европейской культурной традиции.² Труд Бёрча по-прежнему остается ценным вкладом в изучение японского кинематографа, однако категоричные выводы ученого по поводу «изолированности» японского кинематографа из общемирового контекста уже неоднократно подвергались опровержению.³ Кинематограф Японии развивался в диалоге с

² Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.

³ Ямамото Кихуо. *Нихон эйга ни окэру Гайкоку эйга но эйкё* (Влияние зарубежных фильмов на японское кино). Токио: Васэда дайгаку сюппанбу, 1983.

кинематографами других стран. Многие его особенности формировались под влиянием зарубежных фильмов, в том числе советских. Как писал выдающийся японский кинокритик Сато Тадао, «в 1930-е годы для тех, кто интересовался кинематографом в Японии, под словами “теория кино” подразумевалась исключительно “теория монтажа”, и прежде всего имена Эйзенштейна и Пудовкина».⁴ Общеизвестным является увлечение самого С.М. Эйзенштейна японским языком и культурой. Именно в СССР в 1929 году была издана первая за пределами Японии книга, посвященная японскому кинематографу.⁵ Там же была напечатана в качестве послесловия знаменитая статья С.М. Эйзенштейна «За кадром», в которой лидер советского киноавангарда сделал важные выводы о свойствах и возможностях монтажа, проанализировав для этого принципы монтажной выразительности в традиционной японской культуре. Многочисленные параллели и точки пересечения между советским (российским) и японским кинематографами придают особую **актуальность** теме нашего исследования.

Степень разработанности темы исследования. В современной российской науке о кино история японского кинематографа остается мало изученной областью. Исследований на тему влияния советской монтажной школы в Японии, как и специальных научных трудов по японской теории кино, а также по истории развития японского неигрового кинематографа в России пока не существует.

Единственная диссертация на русском языке о японском кино была написана И.Ю. Генс в 1966 году и стала важным вкладом в изучение экранных искусств Японии.⁶ Исследование это, однако, создавалось в период Холодной войны и нуждается сегодня в серьезной

⁴ Сато Тадао. Нихон эйга риронси (История японской теории кино). Токио: Хёронся, 1977. С. 10.

⁵ Кауфман Н. Японское кино. М.: Геа-кинопечать, 1929.

⁶ Генс И.Ю. Японское независимое кино. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. М.: Институт истории искусств Министерства культуры СССР, 1966.

историографической ревизии. Кроме И.Ю. Генс, о японском кинематографе писал выдающийся советский киновед Р.Н. Юренев,⁷ однако и его работы тоже создавались в условиях идеологического противостояния с Западом.

Биполярная картина мира, свойственная периоду Холодной войны, оказала влияние и на изучение советского культурного наследия в Японии.⁸ Несмотря на общее понимание значимости советского киноавангарда в истории развития японского кино, степень и характер «советского влияния» в Японии остаются не раскрытыми. Творчество режиссера Камэи Фумио, сыгравшего ключевую роль в становлении школы монтажной выразительности в Японии, до сих пор практически не изучено.⁹ Во многом это обусловлено необычной биографией и политическими взглядами Камэи: в 1929-1931 годах он стажировался в Советском Союзе, а после войны официально вступил в ряды Коммунистической партии Японии (КПЯ). В связи с этим, исследователи в Японии и на Западе избегали анализа работ Камэи, дабы обезопасить себя от необходимости оценочных суждений о его мировоззрении.

Для изучения советского влияния в Японии необходимо глубокое знание как российской, так и японской кинокультуры, а также возможность работы с архивными источниками обеих стран, что затрудняет подступы к этой теме. Ни в Японии, ни в Западных странах специально ею еще не занимались.

⁷ См., например: 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.

⁸ См., например: Имамура Тайхэй. Собиэто эйга но эйкё (Влияние советского кинематографа). Собиэто эйга но 40 нэн (40 лет советского кино). Токио: Сэкай эйга сирёся, 1959. С. 34-45.

Ивамото Кэндзи. Нихон ни окэру монтадзю рирон но сёкай (Первое знакомство Японии с теорией монтажа) // Нихон бунгаку нэнси. № 10 (1974). С. 67-85.

⁹ Единственная монография, посвященная Камэи Фумио, носит художественно-биографический характер и не претендует на статус научного исследования. См.: 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. Важный вклад в изучение творчества Камэи внес американский ученый Маркус Норнес. Nornes, Mark Abé. Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

В среде российских японистов, блестяще владеющих языком и понимающих специфику японской культуры, обращение к экранным искусствам Японии – скорее исключение.¹⁰ Наша научная работа является первым исследованием, раскрывающим специфику советского влияния на развитие японского кинематографа 1920-х – 1950-х годов.

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, созданных мастерами советского киноавангарда 1920-х – начала 1930-х годов. Особое внимание уделено теориям кино, разработанным 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. Ключевую роль в становлении школы монтажной выразительности документального кинематографа Японии сыграл режиссер Камэи Фумио. Анализ его творчества в историко-культурном контексте развития японского и советского кинематографов, а также в контексте международной политики составляет центральную часть нашего исследования.

Задачи исследования:

– проанализировать, как осуществлялось знакомство японских кинематографистов с теоретическими и практическими достижениями советских режиссеров;

¹⁰ 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*. № 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.

- 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 наибольшей творческой активности советского киноавангарда и его всеобщего признания;

- сопоставить критическое и творческое наследие режиссера Камэи Фумио 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 задействованы источники, хранящиеся в российских государственных архивах (ГАРФ, РГАЛИ, РГАСПИ, РГАКФД 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 докюмэнтó фируму», основанной Камэи в 1955 году и унаследовавшей большую часть прав на послевоенные фильмы режиссера.

Теоретический инструментарий для осмысления взаимодействия СССР и Японии в области кинематографа был заимствован у Ю.М. Лотмана. Ученый представляет 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 она представляется нам эффективной для анализа культурных связей СССР и Японии, и в частности, взаимодействия кинематографов двух стран.

Научная новизна. 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 кинематографа.

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.

В результате проведенного исследования **на защиту выносятся следующие положения:**

1. Культурный обмен между СССР и Японией в области кинематографа в 1920-х – 1950-х годах, а также восприятие японскими режиссерами и кинокритиками советской теории монтажа и монтажной практики отвечают закономерностям «культурного диалога», установленным 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.

3. Идеология 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, через которые постепенно раскрываются главные темы кинопроизведений, что соответствует представлениям о монтаже, сформулированным С.М. Эйзенштейном в статье «Монтаж 1938».

6. 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.

7. Камэи был одним из первых режиссеров в Японии, кто попытался проанализировать и изложить в печати свои творческие принципы. Благодаря его публицистической деятельности, в Японии впервые утвердилась должность «режиссера-документалиста». В то же время, прямодушные признания Камэи в манипуляции зрителем делали его уязвимым для критики, особенно со стороны молодого поколения, обвиняющего режиссера в отсутствии профессиональной этики. Желание противопоставить себя Камэи вдохновило послевоенное поколение 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).

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Все результаты и выводы исследования были получены автором лично, посредством анализа японских и отечественных фильмов, киноведческих источников и архивных материалов. Основные положения диссертационной работы отражены в исследованиях автора, опубликованных на русском, японском и английском языках. Они были представлены в научных изданиях, входящих в перечень ВАК, а также апробированы во время обсуждения 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 EAJS (Любляна, 2014), на I международной конференции «Современное искусство Востока» (ГИИ, 2015). Диссертация обсуждалась на заседании кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Диссертация изложена на 154 страницах, состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, списка архивных источников и фильмографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обозначены главные тенденции существующих исследований в области японского кинематографа, раскрыта актуальность изучения процесса формирования школы монтажной выразительности в японском кинематографе, очерчена степень разработанности темы, сформулированы цели и задачи диссертации, а также указаны основные источники и научно-теоретические подходы исследования.

В **главе 1 «Восприятие советской теории монтажа в Японии 1920-х – 1940-х годов»** рассмотрены основные теоретические достижения советской монтажной школы, процесс ознакомления японских зрителей и профессиональных кинематографистов с фильмами и теорией советского киноавангарда, а также модусы интерпретации советской теории монтажа. На базе архивных материалов ВОКС (Всесоюзного общества культурной связи с заграницей) дана характеристика принципов цензурирования советских фильмов, выявлены тематические и жанровые особенности советских картин, демонстрировавшихся в Японии. Проанализированы традиционалистские теории японских искусствоведов, создававшиеся под влиянием советской теории монтажа.

1.1. *«Советский 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. В начале 1920-х годов Л. Кулешов провел несколько экспериментов, результат которых известен сегодня как «эффект Кулешова». Он пришел к выводу, что при соединении двух кадров, создается совершенно новый, третий смысл, и провозгласил монтаж основой кинематографии. Схожими опытами, но на документальном материале,

занимался Дзига Вертов, разработавший теорию монтажа, согласно которой реорганизация «фрагментов» реальности порождает более глубокое понимание действительности. Безусловным лидером советского киноавангарда, в том числе в области теории, был С. Эйзенштейн. Взгляды Эйзенштейна на роль монтажа в кинематографе продолжали эволюционировать на протяжении всей его карьеры. Режиссером были сформулированы такие термины, как: «монтаж аттракционов», «интеллектуальный монтаж», монтаж «метрический» и «ритмический», «тональный» и «обертонный». С появлением в кинематографе звука и цвета, в теоретической терминологии Эйзенштейна появились также понятия «вертикального» и «хроматического» монтажа. Важную роль в становлении монтажной теории Эйзенштейна приобрела традиционная культура и искусство Японии. Выводы Эйзенштейна о потенциальной монтажности «внутрикадрового конфликта», а также о разнородных, но одинаково важных элементах монтажа (свет, цвет, масштаб, движение, звук и т. д.) были сделаны в ходе его анализа японской живописи, гравюры, каллиграфии, актерского мастерства.

1.2. *«В поисках реализма: “красный кинематограф” в Японии».* Десятилетие на рубеже 1920-х и 1930-х годов – один из наиболее благоприятных периодов в отношениях между СССР и Японией. Был подписан Пекинский договор (Советско-японская конвенция 1925 года об основных принципах взаимоотношений), в котором Япония официально признала советское правительство, что послужило поводом к установлению экономических и культурных связей. Кинопрокат советских фильмов в Японии начался в 1927 году, с выходом на экраны картины А. Санина «Поликушка». Вплоть до 1937 года советские картины регулярно демонстрировались в Японии, однако количество их было ограниченным. Как и в большинстве других стран, широкому распространению советского

кинематографа в Японии препятствовала его идеологическая составляющая. Знаковые 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.

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 «Закон об охране общественного порядка» (*Тиан идзи хо*), специально разработанный для борьбы с неугодными правительству организациями 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 фирумму кэнъэцу кисоку*).

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. Такие результаты были достигнуты не только благодаря особой привлекательности советских фильмов, и не только из-за высокой степени развитости японского кинорынка. Во многом они являются следствием грамотной культурной политики, проводившейся уполномоченным ВОКС в Японии, востоковедом, профессором Е.Г. Спальвиным. Предвидя, что страх проникновения марксистской идеологии станет в Японии главным препятствием для советского кино, Спальвин действовал через человека «нейтрального»: журналиста Фукуро Иппэй, хорошо владевшего русским языком, но никогда не разделявшего коммунистических убеждений, а потому не вызывавшего у японских прокатных компаний излишних подозрений.

Из-за строгой цензуры, советские фильмы, попадавшие в японский

прокат, в большинстве своем не являлись шедеврами советского киноавангарда и не могли дать цельного представления о наиболее значимых принципах «советского монтажа». Более половины советских фильмов, выходявших на японские экраны, были документальными. В довоенной Японии в прокат вышли: «Памир» (В. Шнейдеров, 1928), «Человек с киноаппаратом» (Д. Вертов, 1929), «Весной» (М. Кауфман, 1929), «Турксиб» (В. Турин, 1929), «Курс Норд» (Н. Вишняк, 1930), «Битвы жизни» (В. Королевич, 1930 [американская прокатная версия, 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). Многие из этих картин можно отнести к категории фильмов-путешествий, знакомящих зрителя с определенным географическим пространством.

На рубеже 1920-х и 1930-х годов документальный кинематограф в самой Японии находился еще в зачаточной стадии. Зная о невысокой популярности этого вида фильмов, японская цензура относилась к ним снисходительно. Советские документальные картины оказались востребованы не только среди левой японской интеллигенции, интересующейся жизнью в послереволюционной России, но и в правительственных кругах. На советских фильмах власти Японии изучали идеологический и информационный потенциал неигрового кинематографа. Легкость, с которой проходили цензуру советские экспедиционные фильмы, объяснялась также желанием властей закрепить среди японского населения образ СССР как сильного игрока в мировой политике, противостоящего геополитическим интересам Японии в Азии.

Советский кинематограф воспринимался в Японии как в высшей степени «реалистический». Такое представление было обусловлено не только документальной стилистикой советских фильмов, попадавших в японский

прокат, но и популярностью в Японии конца 1920-х – начала 1930-х годов концепции «пролетарского реализма», зиждущейся на марксистском понимании действительности. В японском контексте «реалистичность» советского кинематографа определялась также его неподвзятым отношением к Востоку, продиктованным принципами пролетарского интернационализма.

На рубеже 1920-х и 1930-х годов Япония переживала серьезный пересмотр культурных и идеологических ориентиров, долгое время определявших курс ее развития и характер ее взаимоотношений с Западом. Добившись заметных успехов на пути форсированной модернизации, Япония продолжала оставаться в глазах Запада второсортной азиатской страной. Попытки японских продюсеров и режиссеров вывести японский кинематограф на мировой уровень и обрести международное признание не увенчались успехом. В этих условиях, притягательной моделью альтернативного развития представлялся путь советского кинематографа. В тематике и стилистике советских фильмов японские кинематографисты видели возможный способ преодоления расово-культурных различий, препятствующих мировому успеху японского кино. Советский опыт представлял удачным примером того, как на близком и понятном иностранцам языке можно создавать «реалистичный», убедительный образ своей культуры, продвигать свои политические взгляды и интересы.

1.3. *«Теоретическое осмысление монтажного метода в Японии».* Знакомство с советской монтажной школой происходило в Японии в основном на теоретическом уровне, через переводы статей и книг советских режиссеров и зарубежных кинокритиков. При этом, большинство текстов было переведено не с русского, а с других европейских языков, что повлекло за собой множество неточностей. Наиболее влиятельными в Японии оказались тексты С. Тимошенко и С. Эйзенштейна, формулировавшие

конкретные задачи режиссера и способы их решения. Из переведенной с немецкого языка монографии ленинградского режиссера С. Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма» (1926) японские режиссеры и кинокритики заимствовали систему категоризации приемов монтажа и методы формального анализа фильмов. Статья С. Эйзенштейна «За кадром» (1929), получившая в Японии название «Японская культура и монтаж» и заканчивающаяся призывом советского режиссера к японцам «понять и применить свою культурную особенность к своему кино»,¹¹ вдохновила японских искусствоведов на поиски новых теорий, выявляющих специфику японского традиционного искусства и его сопоставимость с современным кинематографом.

Эссеист, литератор, теоретик кино и искусства, а по основной специальности физик, Тэрада Торахико (1878-1935) видел истоки кинематографа в театре теней, а также в традиционных японских свитках *эмаки*, которые даже видом своим напоминают киноленту: во время хранения они находятся в свернутом состоянии, а во время прочтения разворачиваются и представляют из себя длинные полосы бумаги. Подвергая сомнению утверждение Эйзенштейна о «монтажном» происхождении японских иероглифов, Тэрада сравнивал также искусство монтажа с поэтическим жанром «нанизанных строф» (*рэнку*). Идеи Тэрада получили дальнейшее развитие в работах искусствоведа Окудайра Хидэо (1905-2000) и кинокритика Иمامура Тайхэй (1911-1986). Оба исследователя пишут о монтажности средневековых свитков *эмаки*, создающихся посредством синтеза самых разнообразных элементов. Текст *эмаки* объединяет в себе не только письменную информацию и рисунок, но и несколько точек зрения, физически не совместимых между собой: мы можем наблюдать за одним и

¹¹ Эйзенштейн С.М. За кадром [1929] // Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. С. 296.

тем же предметом или событием сразу в нескольких ракурсах. Как и в кино, в *эмаки* есть крупный план (масштаб некоторых предметов больше, они изображены более детально), есть перебивы ритма повествования, встречаются приемы «флэшбэк», параллельный монтаж. Как и в других странах мира, восприятие советской теории монтажа стало в Японии поводом для теоретического осмысления кино как искусства. Специфическим для Японии было развитие этих теорий в русле националистической риторики.

В главе 2 **«Монтаж и эстетика документального кинематографа в интерпретации японских режиссеров»** рассмотрена практическая сторона вопроса о влиянии советского кинематографа в Японии.

2.1. *«Монтажная выразительность в игровом японском кино».*

В оценках влияния монтажной эстетики на японский игровой кинематограф мнения специалистов расходятся. Для японских историков, работавших в условиях Холодной войны, характерна категоричность суждений. Влияние советской монтажной эстетики ассоциировалось ими с идеологическим влиянием Советского Союза, а потому, либо сильно умалялось, либо преувеличивалось, в зависимости от политических симпатий. Ведущий кинокритик Японии Сато Тадао категорически отрицал влияние советской монтажной школы, утверждая, что среди японских режиссеров монтаж воспринимался как сугубо практический прием, а его использование – как признак творческого бессилия. Представитель левой интеллигенции Имамуре Тайхэй, во время Второй мировой войны отдавший дань патриотизму и традиционалистской эстетике, а в послевоенные годы вновь зарекомендовавший себя одним из главных прозелитов советского кинематографа, наоборот, считал заимствованные из советских фильмов принципы монтажной выразительности основой японского киноискусства. Имамуре утверждал, что «динамичный» монтаж Пудовкина нашел свое

отражение в японских исторических фильмах (*дзидайгэки*), в особенности в сценах погони, а также в сценах битвы на мечах, а «статичный» монтаж Довженко – в ассоциативной образности японских фильмов о современности (*гэндайгэки*). По мнению Имамура, лишившись своей идеологической и теоретической базы, советский монтаж в Японии уподобился лирической поэзии, воспевающей утрату и разочарование. Сопоставление мимолетного и вечного, по мнению Имамура, является одним из наиболее распространенных приемов монтажной выразительности в японском кинематографе.

В действительности, о принципах монтажной выразительности японские режиссеры узнавали не только из советских фильмов, но и из других зарубежных картин, создававшихся под влиянием советской монтажной эстетики, что в значительной степени затрудняет выявление конкретных «очагов» зарубежного влияния. Из исследования Ямамото Кикуо, который признает «зарубежное влияние» на японский кинематограф только при наличии письменных свидетельств зрителей-современников, видно, что влияние советской монтажной эстетики на игровое японское кино было ограниченным. Монтаж 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 на страницах специализированных журналов. Соответственно, их знаний о теории монтажа было недостаточно, чтобы вылиться в нечто большее, чем элементарное сопоставление людей и животных, а также использование социально-классовых маркеров.

2.2. *«Истоки японской документалистики»*. Уже в годы русско-японской войны в Японии создавались фильмы «о действительном положении вещей» (*дзиккё эйга*), позволявшие зрителям своими глазами увидеть фронтовые события. Документальное кино в Японии изначально

было тесно связано с экспансионистской политикой империи, однако официально японская армия поставила неигровой кинематограф на службу колониальных устремлений только после обострения политической ситуации в Китае (Мукденский инцидент 1931 года, инцидент на мосту Марко Поло 1937 года). Гораздо раньше властей на агитационные и просветительские возможности документального кинематографа обратили внимание независимые кинематографисты. В 1927 году был создан Союз японского пролетарского кино (*Нихон пурорэтариа эйга домэй*, сокращенно «Прокино»), в своей организации и деятельности во многом опиравшийся на опыт советских пролетарских кинообъединений, и в том числе кинокружков ОДСК (Общества друзей советского кино).

На любительские камеры члены «Прокино» снимали жизнь рабочих и крестьян, при помощи кинопередвижек устраивали показы своих картин, а также советских фильмов, издавали журнал. Тематика фильмов «Прокино» была навеяна послереволюционной советской культурой, а некоторые названия фильмов («Земля», «Генеральная линия») были напрямую заимствованы из советского кинематографа. В результате антикоммунистических мер, в 1934 году организация прекратила свое существование, однако большинство ее участников продолжили заниматься кинематографом, только уже профессионально и в рамках официальной идеологии. 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 кинематографа. Помимо «Прокино», в Японии рубежа 1920-х и 1930-х годов существовали и

другие любительские организации, занимающиеся съемками неигрового кино. Важный вклад в развитие японской документалистики и восприятие советской теории монтажа внесла Киотоская группа «Сине-фронт» и ее теоретический вдохновитель, искусствовед Накаи Масакадзу.

2.3. «Военная экспансия и расцвет “культурфильмы”». Подрыв Южно-Китайской железной дороги и последующее наступление японской армии на северо-восточные районы Китая породили огромный зрительский спрос на достоверную информацию с фронта. После 1931 года крупные японские газеты стали открывать отделы кинохроники, а на экранах страны появились первые полнометражные неигровые фильмы, именуемые «монтажными» (*хэнсю эйга*), так как использовали в организации киноматериала заимствованный у советских документалистов принцип монтажных обобщений и ассоциаций. В дальнейшем японские документалисты продолжали ориентироваться на опыт советского неигрового кино. Образцовой многие считали картину В. Турина «Турксиб» (1929). Влияние этого фильма 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, создававшая культурно-просветительные фильмы о прилегающих к ней регионах, населяющих их народах и их культуре. Расцвет документального кинематографа в Японии в годы Второй мировой войны был во многом обеспечен принятием специального Закона о кинематографе (*Эйгахо*), обязующего все кинотеатры страны в пропагандистских целях предварять показ игровых картин культурфильмами, прошедшими соответствующую сертификацию. Рост спроса на неигровой кинематограф, вкупе с государственной финансовой поддержкой, создали благоприятные условия для творческих экспериментов молодых японских документалистов, и в том числе Камэи Фумио, возвратившегося в 1931 году из Советского

Союза и устроившегося на одну из ведущих киностудий страны, «Тохо».

В главе 3 «Эстетика монтажной выразительности в творчестве Камэи Фумио» рассмотрены главные особенности документальных фильмов Камэи, проанализирована роль режиссера в развитии японской документалистики и в становлении культурного диалога между кинематографами СССР и Японии.

3.1. *«Творческий путь Камэи: монтаж, документальность, стереоскопичность взгляда».* Камэи Фумио, студент художественного училища Бунка Гакуин, собирался изучать в СССР живопись советского авангарда. Однако приехав весной 1929 года в Советский Союз, он всерьез заинтересовался кинематографом. До 1931 года Камэи учился в Ленинграде, посещал занятия в ленинградском кинофототехникуме, тесно общался с кинематографистами ленинградской студии Совкино. Как и у большинства представителей советского киноавангарда, карьера Камэи началась с опытов перемонтажа чужих фильмов. 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. Годы, проведенные в СССР, определили главные особенности будущих фильмов Камэи: документальность, социальную тематику, неоднозначность идеологического посыла, склонность к авторефлексии, мастерское владение искусством монтажа.

Говоря о советских фильмах, оказавших на него неизгладимое впечатление, Камэи всегда называл фильмы-путешествия: «Шанхайский документ» (1927) Я. Блюха и «К счастливой гавани» (1930) В. Ерофеева. Впоследствии тема путешествий стала главной в творчестве самого Камэи. Наиболее известные документальные фильмы режиссера – «Шанхай» (1938), «Пекин» (1938) и «Воюющие солдаты» (1939) – были сняты в Китае. Еще

один шедевр Камэи, фильм «Кобаяси Исса» (1941), был заказан туристическим бюро префектуры Синано. Фильмы Камэи не противоречили официальной идеологии, однако их идеологический посыл был амбивалентным, что провоцировало частые конфликты Камэи с властями. Фильм «Воюющие солдаты», не содержащий открытой критики в адрес властей, был расценен как призыв к пацифизму и изъят из проката. Сам Камэи был приговорен к тюремному заключению как политически не благонадежный гражданин. Идеологическая неоднозначность фильмов Камэи достигается посредством монтажной выразительности, часто заимствованной из советских фильмов, но по-своему переосмысленной. Так, часто встречающаяся в советских фильмах монтажная фраза с циферблатом и маленьким ребенком, прославляющая рождение новой эры, в фильме «Шанхай» используется Камэи не только для раскрытия роли Японии в становлении нового политического порядка в Азии, но и чтобы указать на пагубность японского вмешательства в жизнь других азиатских народов.

У советских режиссеров Камэи унаследовал стремление сочетать практическую деятельность с теоретической. Суждения Камэи о выявлении «правды» посредством монтажа, и даже его стиль, во многом перекликаются с ранними текстами Д. Вертова. При этом, Камэи отрицал воспетые Вертовым сверхвозможности киноаппарата. Это было связано не только с особенностями характера Камэи и его творческими пристрастиями (проблема человека и окружающей среды – одна из основных в его творчестве), но и с культурно-историческими особенностями Японии второй половины 1930-х – начала 1940-х годов. Антизападные, 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 японского поэта Кобаяси Исса (1763-1828). Эта картина визуально провозглашает кинематограф продолжателем японской литературной традиции и является практическим воплощением традиционалистских поисков японских искусствоведов в области теории. По сей день фильм «Кобаяси Исса» считается одной из вершин японской поэтической документалистики, шедевром «японской интерпретации» теории монтажа – примером полного овладения методом.

3.2. *«Монтажная структура документальных фильмов Камэи».* Монтажная структура фильмов Камэи опирается на многократное обращение к предметным образам, геометрическим фигурам, определенным типам движения, которые на протяжении всего фильма эволюционируют и постепенно раскрывают главную тему произведения. Схожие принципы монтажной выразительности мы находим в фильмах С. Эйзенштейна немого периода, а теоретическое обоснование им – в статье режиссера «Монтаж 1938». Использование визуальных лейтмотивов, создающих сюжетное и стилистическое единство фильмов Камэи, было проанализировано в диссертации на примере его документальных фильмов периода Второй мировой войны.

В фильме «Шанхай» тема отношений между агрессором и жертвой постепенно раскрывается в образах японских солдат и их четвероногих питомцев. Лейтмотивом фильма «Пекин» служит круговое, концентрическое движение предметов, олицетворяющее беспокойную политическую ситуацию, сгущающуюся вокруг города. В «Воюющих солдатах» тема бессмысленности 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.

3.3. *«Другой: главная тема творчества и общественный статус Камэи».* Другой – одна из центральных категорий современной философии. 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 фильмах Камэи роль Другого играют жители оккупированных территорий (китайцы в фильмах «Шанхай», «Пекин» и «Воюющие солдаты»), социальные изгои («Все люди братья», 1960), жертвы атомной бомбы в Хиросима и Нагасаки («Хорошо, что мы живы», 1956), жители американских военных баз («Дети военных баз», 1953), и даже великий японский поэт Кобаяси Исса («Кобаяси Исса», 1941). В фильме «Трагедия Японии» (1946) Камэи первым среди японских режиссеров осмелился изобразить главного, «запретного» Другого страны – императора, что говорит об особом, исключительном статусе самого режиссера. 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» и «коммуниста» придавали Камэи статус чужака, наблюдателя из вне, Другого, сближая режиссера с его героями.

Статус Камэи в японской документалистике тоже остается неоднозначным. Послевоенное поколение японских документалистов разделяло интерес Камэи к социальной тематике, но не одобряло его приверженность к марксизму, а также методы его работы в кино. Ставя под вопрос этические принципы работы Камэи Фумио в кино, молодое поколение японских документалистов стремилось к поискам новых стилистических форм. Творчество и теоретическая деятельность Камэи создали необходимый фундамент для дальнейшего развития неигрового

кинематографа в Японии.

В **Заключении** представлены результаты проведенной работы, указаны дальнейшие перспективы исследования. Главные выводы исследования сформулированы в семи положениях, вынесенных на защиту диссертации.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. Фёдорова А.А. Советские киноэкспедиции 1930-х годов глазами жителей большого Токио // Вестник ВГИК. – 2013. – № 18. – С. 21-28. 0,8 а.л.
2. Фёдорова А.А. Возвращение героя в японском кино на рубеже 1950-х и 1960-х гг. // Вестник РГГУ, Серия «История, Филология, Культурология, Востоковедение». – 2015. – № 3. – С. 135-144. 0,7 а.л.
3. 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. 0,9 а.л.

Другие публикации по теме диссертации:

4. Фёдорова А.А. «Другой» в документальных фильмах Камэи Фумио // JAPAN REPORT Новый взгляд, Япония: переломные моменты истории. – М., 2012. – С. 78-96.
5. Фёдорова А.А. Отец японской документалистики Камэи Фумио и его советские учителя // Япония 2013: Ежегодник. – М.: «АИРО–XXI», 2013. – С. 388-401.
6. Fedorova, Anastasia. The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio // Cinema Studies [Eiga Kenkyu]. – 2015. – no. 10. – 4-27 pp.
7. Фиодорова А. Дзибун но ута ни татифусагатта отоко: Камэи Фумио но сэngo сакухин «Икитэитэ ёкатта» (Человек, наступивший на горло своей песне: Послевоенное произведение Камэи Фумио «Хорошо, что мы живы») // Нэонэо: Докюментари магадзин. – 2015. – № 5. – С. 119-125.