

Отец японской документалистики Камэи Фумио и его советские учителя

А. А. Федорова

Статья посвящена «отцу японской документалистики», режиссеру Камэи Фумио (1908–1987), жизнь и карьера которого были тесно связаны с нашей страной. Основываясь на разборе фильмов Камэи и сопоставлении их с работами советских режиссеров 1920–1930-х годов мы покажем, как пребывание в Советском Союзе (1929–1931) повлияло на творческий почерк режиссера и формирование японской документальной традиции.

Ключевые слова: Камэи Фумио, документальное кино, монтаж, советско-японские отношения, Прокино, фильмы-путешествия, колониальная политика, реализм.

В последние годы наибольших успехов японский кинематограф достиг в области документалистики. Призерами престижных международных кинофестивалей стали документальные ленты Кавасэ Наоми, Сода Кадзухиро, Мори Тацуя, Цутия Ютака. К сожалению, в современной России о японском документальном кино известно еще очень мало, и демонстрируется оно не часто. Эта статья посвящена «отцу японской документалистики», выдающемуся режиссеру Камэи Фумио (1908–1987), чья жизнь и карьера были тесно связаны с нашей страной. Следует сразу заметить, что в самой Японии нет серьезных работ о фильмах Камэи. Причиной отчасти является послевоенная принадлежность режиссера к коммунистической партии, что все еще служит препятствием для включения всего наследия Камэи в рамки «большой истории японского кино». В основу этой статьи лег анализ фильмов и сценариев Камэи, работа с его личными архивами, хранящимися у наследников, а также с документами Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ) и Национального киноцентра в Токио. Мы попытаемся понять, как пребывание в Советском Союзе (1929–1931) повлияло на творческий почерк режиссера. Сохранились ли в картинах Камэи такие фундаментальные черты советского кинематографа, как монтажная выразительность, идеологическая ангажированность и особое отношение к реализму? Как изменились стилистические особенности, почерпнутые у советского кинематографа, оказавшись на службе другой идеологии? Смогли ли они «прижиться» в чужой среде?

Как и в других странах мира, первые фильмы, снятые в Японии, были «документальными». Короткометражные сценки из повседневной

японской жизни появились в кинотеатрах еще в 1897 г.¹ Однако, четкое разграничение между игровым и документальным жанром начало формироваться лишь после того, как японские кинематографисты сами оказались за границей. Термин «картина о текущих событиях» (*дзидзи эйга* 時事映画) впервые был использован в 1900 г., когда японским операторам удалось заснять Боксерское восстание в Пекине². Немного позже, во время Русско-японской войны (1904–1905) огромную популярность приобрели фильмы «о действительном положении вещей» (*дзиккё эйга* 実況映画), позволявшие зрителям своими глазами увидеть фронтовые события. Документальное кино в Японии изначально было тесно связано с экспансионистской политикой на материке. Однако официально японская армия поставила кинематограф на службу своего колониального проекта только после начала широкомасштабных действий в Китае (инцидент на мосту Марко Поло, 1937). В эти годы в обиход японских кинематографистов вошло слово *бунка эйга* (文化映画) – еще один синоним документального, неигрового кинематографа³. В 1939 г., в разгар милитаристских настроений в стране и как раз на взлете творческой карьеры Камэи, был издан специальный закон *Эйгахо* (映画法), обязывающий все кинотеатры страны в пропагандистских целях предварять показ игровых картин культурфильмами, прошедшими соответствующую сертификацию⁴. Именно в военные годы японская документалистика начала динамично развиваться: субсидированное государством производство ширилось и приносило доход, что, в свою очередь, влекло критические отклики прессы, а также издание специальных журналов.

Как это ни парадоксально, создателями военной кинопропаганды в Японии нередко оказывались люди левых взглядов, вынужденные смириться с обстоятельствами. Многие из них в прошлом были членами

¹ Прародителями кинематографа считаются французские изобретатели, братья Огюст и Луи Люмьер. Первый показ снятых ими фильмов состоялся 28 декабря 1895 г. в Париже. Вскоре специально обученные операторы компании братьев Люмьер были разосланы в разные страны мира, в том числе и в Японию, где была заснята серия короткометражных фильмов – «Мэйдзи но Нихон». Коллекция состояла из 33 сюжетов с видами Токио и Киото, выступлениями гейш и актеров, а также показательными состязаниями на деревянных мечах. Отдельный интерес представляют кадры, в которых заснята жизнь айнов. Подробнее о деятельности компании Люмьер в Японии см.: Ёсида Ёсисигэ, Ямагути Масао, Киносита Наююки. *Эйга дэнрай: Синэмаграфу то «Мэйдзи но Нихон»* (Явление кино: кинематограф и «Япония в эпоху Мэйдзи»). Токио: Иванами сётэн, 1995.

² *Nornes Abé Mark. Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. University of Minnesota Press, 2003, p. 3.*

³ Японское слово *бунка эйга*, как и советское слово *культурфильм*, было заимствовано из немецкого кинематографа, где еще с конца 1910-х гг. существовало понятие *Kulturfilme*, обозначающее неигровые фильмы просветительского характера.

⁴ *High Peter B. Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War. 1931–1945. University of Wisconsin Press, 2003, pp. 70–76.*

Союза японского пролетарского кино («Прокино» プロキノ), просуществовавшего с 1927 по 1934 г. Организация «Прокино» была создана по образцу советских пролетарских кинообъединений, в том числе и кинокружков ОДСК (Общества друзей советского кино). Члены «Прокино» на любительские камеры снимали жизнь рабочих и крестьян, при помощи кинопередвижек устраивали спецпоказы советских фильмов, издавали свой журнал⁵. Большинство участников движения были приверженцами марксистской идеологии и стремились к культурным обменам с СССР. Так, в 1929 г. преуспевающий актер и член «Прокино» Яманаути Хикару (настоящее имя – Окада Содзо) посетил СССР, чтобы ознакомиться с советской киноиндустрией, а заодно передать копию своего документального фильма «Прощание с Ямамото Сэндзи» 山宣告别式 (1929)⁶. В 1934 г. «Прокино» прекратило свое существование, однако большинство участников организации продолжили заниматься кинематографом, но только профессионально и в рамках официальной идеологии. Из рядов «Прокино» вышли знаменитые продюсеры (Мацудзаки Кэйдзи, Уэно Кодзо), кинокритики (Ивасаки Акира, Китагава Тэцую), художники-мультипликаторы (Сэо Мицую) и режиссеры документального кино (Ацуги Така, Танака Ёсигугу, Саса Гэндзю). Многие выходцы из «Прокино» нашли себе постоянное место работы на киностудии «Тохо».

Режиссер Камэи Фумио тоже начинал монтажником на Тохо. Иногда его по ошибке даже причисляют к бывшим участникам движения «Прокино». Действительно, у Камэи, прожившего почти два года в СССР, и у членов просоветской пролетарской организации было много общего: интерес к марксистской идеологии, реализму, документалистике, монтажу. Но у Камэи было одно преимущество. Он получил уникальную возможность увидеть знаковые советские фильмы в их историческом контексте, в то время как большинство его современников могли в лучшем случае об этих фильмах только прочитать. Импорт советских фильмов начался в Японии в 1927 г., однако существовала строгая цензура⁷, и к моменту отъезда Камэи в СССР на японские экраны

вышло всего лишь пять советских фильмов⁸. Впрочем, вплоть до своего визита в СССР Камэи не интересовался ни советским, ни американским, ни японским кинематографом. Целью его поездки было изучение советской живописи.

Камэи родился в 1908 г. в Фукусиме⁹, в зажиточной купеческой семье, торговавшей рисом¹⁰. Отец его в молодости участвовал в Движении за свободу и народные права, мать была католичкой. Хотя впоследствии Камэи всегда называл себя атеистом, с детства ему прививали христианскую мораль. Когда Камэи было десять лет, его семья переехала в Токио. В 1927 г. Камэи поступил на кафедру искусствоведения художественного училища Бунка Гакуин, но проучился там всего лишь год. Он заинтересовался марксизмом (что не было исключением в среде тогдашнего студенчества) и решил отправиться в Советский Союз изучать живопись авангарда. Как раз в мае 1927 г. в Токио прошла выставка советской живописи, которую, по-видимому, посетил Камэи¹¹. Литератор и театральный деятель Акита Удзюку, имевший давние и прочные связи в России, помог Камэи получить визу, и весной 1929 г. молодой человек отправился во Владивосток. Там, увидев в кинотеатре фильм украинского режиссера Георгия Тасина «Ночной извозчик» (1928), он загорелся желанием изучать кино¹².

при просмотре картины Ю. Желябужского «Коллежский регистратор», снятой по мотивам «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина, «цензура вырезала пир офицеров, потому что усматривала профанацию священного по японским понятиям меча, когда офицеры саблями и шапками резали жаркое» (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 68. Лл. 169–170).

Последней советской картиной, которую Камэи мог увидеть до своего отъезда в СССР, была «Катяка бумажный ранет» (1926 『魔術』 – на японский язык название переведено как «Город дьявола») 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 даже познакомился с Эрмлером лично.

По злой иронии судьбы случилось так, что родной город Камэи, Хараномати, оказался в 20 км от утечки радиации на атомной станции Фукусима (2011). А ведь многие фильмы Камэи еще в 1950-х гг. предостерегали об опасности радиации: *Хорошо, что мы живы* 『生きていてよかった』 (1956), *Мир ужаснется: правда о смертоносном неппе* 『世界は恐怖する – 死の灰の正体』 (1957), *Голос Хиросимы* 『ヒロシマの声』 (1959) и др.

Наиболее полная информация о биографии Камэи содержится в специальном каталоге международного фестиваля документального кино в Ямагата: Камэи Фумио токусю (Специальный выпуск, посвященный Камэи Фумио) / Под ред. Ясуи Ёсио. Токио, 2001.

Любопытно, что карьера великого японского режиссера Куросава Акира тоже началась с увлечения советской живописью. В юности Куросава участвовал в японском «Движении пролетарского изобразительного искусства» (プロレタリア美術運動), 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.

Картина повествует о суровом и урюмом извозчике Гордее, чье классовое сознание пробуждается после смерти дочери Кати, работницы типографии и большевички. Когда Гордей должен везти на расстрел Катиного товарища подпольщика, он подает арестованному

⁵ Подробнее о деятельности «Прокино» см.: Намики Синсаку. Нихон пурорэтариа эйга домэй [Пурокино] дзэнси (Полная история «Прокино», Союза японского пролетарского кино). Токио: Годо сиюпан, 1986.

⁶ 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 неигрового кинематографа. *Кавасаки Кэнко, Харада Кэнъити*, Окада Содзо: эйдзо но сэйки: гурафизуму, пу-ропаганда, кагаку эйга (Окада Содзо и век изображения: графика, пропаганда, научное кино). Токио: Хэйбонся, 2002.

⁷ Закон о цензуре кинематографа появился в Японии в 1925 г., сразу после установления дипломатических отношений с СССР. Японское правительство не без оснований опасалось, что после сближения с СССР в Японию хлынет коммунистическая пропаганда. Иногда в советских картинах японскую цензуру настаивали совершенно нелепые вещи. Например,

Подробности пребывания Камэи в СССР плохо документированы, но из воспоминаний режиссера мы знаем, что после 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 ЛенАРРК¹³ и в кинотеатре «Культурфильм», тесно общался с режиссерами Григорием Козинцевым, Сергеем Юткевичем и Фридрихом Эрмлером¹⁴. Камэи даже присутствовал в монтажной Эрмлера при рождении картины «Обломок империи» (1929)¹⁵. Из документов ВОКСа¹⁶ также известно, что Камэи участвовал в мероприятиях, знакомящих ленинградцев с культурой Японии. Летом 1929 г., во время выставки японского кино, он помогал молодым советским режиссерам перемонтировать картину «Воспитание молодого самурая», чтобы адаптировать ее для ленинградской аудитории¹⁷. Этот опыт убедил Камэи в том, что монтаж может кардинально изменить и приблизить к марксистской идеологии даже японский фильм в жанре *дзидайгэки* (時代劇)¹⁸. Уже будучи знаменитым режис-

знак, чтобы тот вовремя выскочил, а сам направляет пролетку под откос и гибнет вместе с белогвардейцем. Скорее всего, в этом фильме Камэи привлекла реалистичность изображения быта и чувств маленького человека, а также идеологическая составляющая сюжета, во многом напоминающего горьковскую «Мать» (1906) и совершенно не приемлемого для японской цензуры. В японских журналах 1920–1930-х г. много писали о знаменитой экранизации В. Пудовкина, однако, увидеть советскую картину «Мать» (1926) японские зрители смогли только после окончания войны.

АРРК (Ассоциация работников революционной кинематографии) – объединение советских кинематографистов, просуществовавшее с 1924 по 1935 г. 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).

Камэи Фумио. Татакау эйга: докумэнтарисуто но Сёва-си (На фронтах кинематографии: История эпохи Сёва глазами документалиста). Токио: Иванами синсё, 1989, с. 11–19. К сожалению, советские режиссеры не оставили упоминаний о Камэи, что легко объяснить политической обстановкой в СССР после 1934 г.

Позже Камэи многое позаимствовал из «Обломка империи» для своего первого игрового фильма «Война и мир» 『戦争と平和』 (1947).

Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) было создано в 1925 г.

В отчете ВОКСа говорится, что «в окончательном виде этот фильм оказался вполне доходчивым для публики, и на широкого зрителя в силу своей понятности и доступности произвел даже лучшее впечатление, чем «Храбрец из Киото»» (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Ед. хр. 63. Л. 47). К сожалению, на данный момент нам не известно ни японское название «Воспитания молодого самурая», ни имя его режиссера. Что же касается фильма «Храбрец из Киото» 『京洛秘帖』 (1926), то он принадлежит режиссеру Кинугаса Тэйносукэ. Фильм демонстрировался в Ленинграде несколькими неделями ранее, тоже в рамках выставки японского кино. Тогда же ленинградские зрители увидели видовой фильм «Страна островов» (оригинальное название не известно).

Японское кино традиционно делится на фильмы о современности – *гэндайгэки* (現代劇) и историко-эпические ленты – *дзидайгэки* (時代劇), воспевающие феодальное прошлое, верность сюзеру и кровную месть. В годы оккупации (1945–1952) жанр *дзидайгэки* был запрещен,

сером, Камэи не стеснялся заявить, что никогда бы не заинтересовался кинематографом «если бы не монтаж»¹⁹.

Еще одним открытием в СССР стало для Камэи документальное кино. В студенческие годы Камэи, когда он еще не уехал в СССР, неигровой кинематограф считался в Японии маргинальным жанром²⁰. Такое положение вещей сильно отличалось от ситуации в Советском Союзе, где традиционно большое внимание уделялось документальным фильмам, причем не развлекательного, а «политико-просветительного» характера. Не будет преувеличением сказать, что история советского кинематографа началась с хроники, документальных репортажей и агиток. Именно они являлись основным продуктом советской кинематографии революционных лет. Уже через несколько месяцев после Октябрьской революции киноотдел Наркомпроса РСФСР сообщил, что «будет обращать усиленное внимание на организацию научно-просветительных сеансов»²¹. В марте 1928 г. прошло Первое всесоюзное партийное совещание по вопросам кино, в ходе которого неоднократно была подчеркнута необходимость развивать «советскую культурфильму». В декабре 1929 г., уже после прибытия Камэи в СССР, вышло постановление 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»²².

Меры, принятые советскими властями, во многом послужили образцом для японской государственной политики в области кино. Стоит

так как воспринимался американскими властями как пропаганда японского милитаризма. Подробнее о японском кинематографе в период оккупации см.: Фёдорова А. А. Кашей Бесмертный, Булат Балагур и другие персонажи советского кинематографа в послевоенной Японии // История и культура Японии. 5. М.: РГГУ, 2012, с. 283–298.

Камэи Фумио. Камэи Фумио он ни катару (Рассказывает Камэи Фумио) // *Эйга хёрон* 16, №2, февраль 1959, с. 40.

Приведем пространное, но довольно характерное письмо профессора Е. Г. Спальвина: «Здесь, в Японии, по крайней мере, в крупных центрах, в кино-театрах не приняты научные фильмы, равно как и не приняты кино-нюс, 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-нюс, преимущественно акробатического, 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» (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 4. Ед. хр. 51).

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.

СЗ СССР. 1929, № 76, с. 738.

лишь вспомнить закон *Эйгахо* (1939), с помощью которого в Японии тоже были введены обязательные показы культурфильмов. Опыт советского документального кинематографа конца 1920-х – начала 30-х гг. привлекал не только японское правительство, но и рядовых кинематографистов, мечтавших о более значимой, «политико-просветительной», роли для документального кино. Около половины советских фильмов, оказавшихся в довоенном японском прокате, были документальными. Особую популярность приобрел фильм В. Турина «Турксиб» (1929), повествующий о строительстве туркестано-сибирской магистрали. Фильм вышел в японский прокат осенью 1930 г., однако даже в 1938 г. японские киножурналы продолжали ссылаться на него как на «образцовую» документальную картину. Вот выдержка из статьи в журнале *Эйгакай*:

«Наиболее актуальные темы для документального кино рождаются сег.ня 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»»²³.

Такое отношение японской кинематографической среды к советскому документальному кинематографу несомненно повлияло на профессиональную востребованность Камэи. Обучавшийся в СССР молодой человек гораздо лучше своих современников понимал, как можно применить опыт советского кинематографа к нуждам японского колониального проекта, не забывая при этом о своих собственных творческих задачах.

Камэи покинул Ленинград и СССР в 1931 г. из-за обострившегося у него туберкулезного процесса²⁴. После выздоровления в 1934 г. он устроился на студию «Тохо» (тогда она еще называлась PCL). Там Камэи подбирал справочные материалы для сценаристов, сам учился писать сценарии, изготавливал субтитры для иностранных картин. Уже очень скоро ему стали поручать монтаж документальных фильмов. Первый успех пришел к Камэи после фильма «По сердитым волнам» 『怒濤を蹴って』 (1937), повествующего об официальном визите япон-

ского крейсера «Асигару» в Англию и Германию²⁵. Тема путешествий продолжала вдохновлять Камэи на протяжении всей его творческой карьеры. Можно даже сказать, что травелог – это любимый жанр режиссера. Документальные картины «Шанхай» 『上海』 (1938), «Пекин» 『北京』 (1938) и «Воюющие солдаты» 『戦う兵隊』 (1939) были сняты в Китае, фильм «Кобаяси Исса» 『小林一茶』 (1941) был заказан туристическим бюро префектуры Синао. После войны Камэи снимал документальные фильмы в Хиросиме и Нагасаки, в кварталах *бураку* и на американских военных базах²⁶. В 1960–1970-х гг., разочаровавшись в коммунистической идеологии, Камэи ушел из большого кинематографа и стал специализироваться на создании рекламных роликов для крупных коммерческих предприятий (JAL, Nissay, Kincho, C. Itoh и т. д.). Но даже эти фильмы были связаны с путешествиями в Новую Каледонию, Малайзию, Гонконг, Тайвань, а также европейские страны.

В военное время тяга Камэи к жанру фильмов-путешествий во многом была продиктована веяниями эпохи и социальным заказом. Через просмотр документальных репортажей о жизни на материке формировалась новая идентичность японского зрителя, который мог ощутить себя хозяином гигантских территорий. Травелоги активно использовались в пропагандистских целях и за пределами Японии, например в Веймарской республике и СССР, где Камэи и познакомился с этим жанром. Говоря о советских фильмах, оказавших 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 кинематографа²⁷, 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 только удивлять зрителя живописными экзотическими пейзажами, но и при помощи монтажа делать обобщения, а также высказывать свое отношение к действительности непременно с позиций марксизма. Классовый подход считался универсальным ключом к познанию окружающего мира. В «Шанхайском документе» Блюх сопоставляет мир рабочих с миром иностранных колонизаторов: кадры ев-

²³ Баба Эйтаро. Кироку эйга (Документальное кино) // *Эйгакай*. 1 августа 1938, с. 41.

²⁴ В Советском Союзе Камэи успел обзавестись семьей. Вылечившись в 1933 г., он попытался воссоединиться с женой и ребенком, но японская сторона запретила ему выезд за рубеж. Камэи посетил Советский Союз в тот благоприятный период, когда между двумя странами, СССР и Японией, активизировались культурные обмены. Однако к 1933 г. ситуация резко изменилась. В 1931 г. произошел Маньчжурский инцидент, а за ним последовало наступление Квантунской армии в Китае. Коммунистические идеи, под влиянием которых находился Камэи, оказались под запретом, а побывавшие в СССР люди – под подозрением.

²⁵ К сожалению, фильм не сохранился, но из воспоминаний современников очевидно, что Камэи сумел целю осветить зарубежный визит крейсера в свете напряженной обстановки в мире.

²⁶ Часто фильмы-путешествия Камэи сопровождаются встречей с так называемыми «Другими» – героями, не похожими на большинство японских граждан (люди иной национальности, социальные маргиналы и т. д.). О репрезентации «Другого» в фильмах Камэи см.: Фёдорова А. А. «Другой» в документальных фильмах Камэи Фумио // JAPAN REPORT Новый взгляд. Япония: переломные моменты истории. 2012, с. 78–96.

²⁷ О роли травелога в развитии мирового кинематографа см.: Ruoff Jeffrey (ed.). Virtual Voyages: Cinema and Travel. Duke University Press, 2006.

ропейских 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 случайно видим 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. Схожая идеологическая амбивалентность свойственна и документальным фильмам Камэи²⁸. Уже став знаменитым режиссером, Камэи писал, что главная цель его творчества – заставить зрителя «задуматься», попытаться самому разгадать смысл монтажных решений, придуманных режиссером²⁹. В фильмах Ерофеева Камэи, скорее всего, привлекало именно отсутствие прямолинейности, а также необходимость активной вовлеченности зрителя.

Принятый в 1939 г. закон *Эйгахо* не только обязывал японские кинотеатры к показу документальных фильмов, но и устанавливал ряд тематических ограничений, с которыми создатели фильмов должны были считаться. 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 т. д.³⁰ В категорию антиправительственных в принципе мог попасть любой фильм. Однако не все цензоры понимали творческий потенциал кинематографа, обращая внимание лишь на очевидные критерии «патриотичности»: дикторский текст и титры, прославляющие великую Японию, кадры военных парадов. В фильмах Камэи военного времени все эти «необходимые элементы» тоже присутствуют.

²⁸ 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.

²⁹ Камэи Фумио. Камэи Фумио ои ни катару (Рассказывает Камэи Фумио) // *Эйга хёрон*. 16, №2, февраль 1959, с. 33.

³⁰ Shimizu Akira. "War and Cinema in Japan" / Nornes Abé Mark, Fukushima Yukio (eds.). The Japan America Film War: World War II Propaganda and Its Cultural Contexts. Harwood, 1994, pp. 32–33.

Фильмы Камэи, сделанные в период 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 возникают неприязнь к войне и ощущение несправедливости происходящего. Недаром фильм «Воюющие солдаты» был изъят из проката, а один из высокопоставленных чинов японской армии отметил, что солдаты в фильме Камэи отнюдь не воюющие, а скорее «уставшие». В 1941 г., за два месяца до атаки на Перл-Харбор, Камэи даже был заключен в тюрьму как политически неблагонадежный гражданин³¹. Идеологическая амбивалентность документальных работ Камэи в основном создается посредством монтажной выразительности. В фильме «Воюющие солдаты» после титров «Материк содрогается в предродовых схватках, чтобы положить начало новому строю», мы видим в кадре горящий дом, а затем крупный план лица китайца. В его глазах читается злость, обида и укор. Однако наличие титров позволяет цензорам проигнорировать этот взгляд. В «Шанхайском документе» Я. Блюха мы находим похожее использование крупного плана. Однако у Блюха нет амбивалентности, кадр предназначен лишь чтобы подчеркнуть тяжелую жизнь китайцев.

Влияние советской техники монтажа ощущается и в других работах Камэи. Однако смысл, вкладываемый Камэи в монтажные решения, заимствованные из советских фильмов, не всегда такой, как у советских режиссеров. Обратимся к примеру фильма «Шанхай». Он рассказывает о жизни города после прихода японских войск в августе-сентябре 1937 г. Мы видим места ожесточенных боев, парадный вход японских войск в город, жизнь японской диаспоры после «освобождения». Съёмочной группой были взяты интервью у китайских военнопленных, японских школьников и солдат. 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

³¹ Непосредственно перед арестом он работал над сценарием документального фильма «Геология Фудзи» 『富士の地質』 (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.

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, символизирующего рождение нового социалистического мира. В фильме С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927) отсчет времени новой социалистической эры тоже символизируется кадрами часов, показывающих время взятия Зимнего дворца в разных городах мира – Нью-Йорке, Париже, Лондоне и т. д. После кадров с часами следует кадр с мальчиком, спящем 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 фильмах «Москва» и «Октябрь» кадры с часами в «Шанхае» могут интерпретироваться по-разному: внимательный зритель, заметивший разрушенные крыши в самом начале фильма, поймет намек режиссера на грубое вмешательство Японии в естественное течение китайского времени; менее искушенная аудитория расценит вводную сцену с часами как символ рождения нового порядка в Азии.

Даже кадры военного парада получаются у Камэи неоднозначными. На фоне радостной музыки и возгласов «бандзай!» мы видим угрюмые лица китайцев, с грустью и презрением наблюдающих за шествием японских войск. Фильм заканчивается сценой, в которой японские военные раздают рис китайскому народу. Камера задерживается на китайке 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. В конце фильма Камэи мастерски использует кадр с японским военным и маленькой собачкой (как известно, японская пропаганда часто сравнивала китайский народ с животными). 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 фильма «Шанхай». 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, собачка резко отворачивается, не желая демонстрировать успехи дрессировки.

В фильмах Камэи повторяются не только отдельные образы, но и характерные движения. В фильме «Пекин», например, объединяющим элементом фильма служит концентрическое движение предметов, являющееся метафорой историко-политического круговорота событий, в центре которых оказался в конце 1930-х гг. древний китайский город. Схожим образом в послевоенном фильме Камэи о жертвах атомной бомбы «Хорошо, что мы живы» 『生きていてよかった』 (1956) повторяются замысловатые узоры: не то трещины разбитого зеркала или иссохшей земли, не то оголенные ветви дерева – это символ покалеченных жизней главных героев. В картине «Хорошо, что мы живы» есть и прямые цитаты из фильма «К счастливой гавани». Как и Ерофеев, Камэи использует слепоту главных героев, чтобы подчеркнуть их незащищенность. Немецкий рабочий в фильме Ерофеева и японская девочка в фильме Камэи смотрят прямо в объектив камеры, но не видят ее, а значит, не могут противостоять ее могуществу. В других работах Камэи мы также находим знакомые нам по советским картинам приемы и монтажные решения. Фильм Камэи «Кобаяси Исса», как и фильм А. Довженко «Земля» (1930), подчеркивает единство крестьянина с природой кадром мужчины, справляющего нужду. 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).

Несмотря на бесспорное влияние советской стилистики на работы Камэи, его творчество не ограничивалось воспроизведением чужих находок. В 1930–1940-х гг. традиция документального кино в Японии еще только начинала формироваться. В поисках новых методов художественной выразительности Камэи обращался не только к опыту советских мастеров, но и к теоретическим суждениям английских документалистов³², и к японскому культурному наследию. Фильм «Воюющие солдаты» открывается чередой коротких монтажных кадров, однако большая часть картины состоит из длинных планов, считающихся отличительной особенностью японского кинематографа. Находясь в статичном положении, камера пять, а то и десять минут просто пристально наблюдает за повседневной жизнью солдат. Такой метод съемки заставляет зрителя почувствовать, как медленно и мучительно

³² Для японского кинематографа большую роль в формировании понятия «документальности» сыграл перевод книги английского критика Пола Роты «Документальное кино» (1935). Книга была переведена на японский язык в 1938 г. женщиной-режиссером Ацуки Така и сразу же стала главным «учебником» японских документалистов. Рассуждения Роты об использовании приемов игрового кинематографа в документальном кино повлияли и на работы Камэи Фумио. На протяжении всей творческой карьеры Камэи не стеснялся инсценировать «документальные» события.

тянется время на войне. В картине «Кобаяси Исса» Камэи объединяет советский монтаж с классической японской поэзией³³. Стихи поэта Исса (1763–1828), написанные им совершенно в другую эпоху и при других обстоятельствах, служат пояснением к происходящему в префектуре Синано в 1941 г. Речь идет о бедности крестьян, мало изменившейся с эпохи феодализма. Используя стихи Исса в качестве титров, Камэи не только проводит аналогию между Японией, прошлой и настоящей, но и объявляет японский кинематограф преемником других, более традиционных видов японского искусства.

Изначально кинематограф не был японским изобретением. Он пришел в Японию из-за рубежа и был живым воплощением западной модернизации. Не потому ли в среде японских кинематографистов всегда существовал некий комплекс неполноценности – боязнь быть уличенными в неправильном использовании западного изобретения, в грубом подражательстве, в отсутствии оригинальности? Многие кинокритики считали, что японское кино сможет стать по-настоящему самостоятельным, только когда усвоит основные приемы «западного» кинематографа и сможет придать им «национальный» японский оттенок³⁴. Привлекательную модель кинематографа, получившего широкое признание на Западе и в то же время имеющего своё особое лицо, представлял советский кинематограф 1920-х гг. И по стилю, и по содержанию советский кинематограф авангарда не был похож на продукцию Голливуда и европейских стран. Более того, его главными героями (особенно в фильмах, попадавших в японский прокат) часто становились представители азиатской расы – монгольский охотник Баир в «Потомке Чингисхана» (1928), татарин Мустафа в «Путевке в жизнь» (1931), – что лишь усиливало веру японской интеллигенции в то, что советская техника монтажа может стать ключом к созданию нового, «полноценного» японского кинематографа. Но тут таилась и проблема: использование советских художественных приемов часто влекло за собой интерес кинохудожников к марксистской идеологии. Так произошло и с Камэи Фумио, что хорошо заметно по его картинам послевоенного периода.

После окончания войны Камэи официально вступил в ряды КПЯ и стал снимать документальные и игровые фильмы, соответствующие директивам партии. В 1946–1950 гг. вместе с другими кинематографистами, придерживавшимися левых взглядов, он активно участвовал в забастовке на киностудии «Тохо». Бастующие требовали у хозяев компании не только повышения зарплаты, но и участия в разработке тематичес-

ких планов студии. Многолетняя борьба закончилась увольнением Камэи и других сотрудников, которые вынуждены были продолжить свою деятельность как независимые кинематографисты. Это ограничило их финансовые возможности, но зато дало творческую и идеологическую свободу. Однако как художник Камэи оказался не в выигрыше. Большинство послевоенных картин Камэи основаны на использовании монтажа, но они лишены идеологической амбивалентности его ранних работ. В своих благородных призывах к гуманизму и интернационализму Камэи излишне прямолинеен, быть может, потому что адресовал их рабочему и крестьянскому зрителю. Это касалось как его документальных, так и игровых картин³⁵.

Во время войны Камэи, скорее всего, тоже находился под влиянием марксизма, однако жесткие рамки цензуры заставляли его быть изобретательным и даже изворотливым. Документальные картины Камэи военного времени были удостоены высокой оценки современников и до сих пор считаются величайшим достижением японского кинематографа. Ведь эти картины стали почти идеальным воплощением мечты о японском кинематографе, полностью овладевшим признанными на Западе средствами выразительности (монтажом) и применившим их к отображению японской действительности. Послевоенные фильмы Камэи, напротив, не считаются большинством критиков успешными. До сих пор в Японии не было попыток проанализировать эти картины и, возможно, опровергнуть мнение об их творческой несостоятельности. Быть может, это проще будет сделать наблюдателю извне?

³³ О существовании монтажа в традиционной японской культуре (в том числе в японской иероглифике и поэзии) писал еще в 1929 г. С. М. Эйзенштейн: «Принцип монтажа можно было бы считать стихией японской изобразительной культуры» (*Кауфман Н.* Японское кино. М.: Тэакинопочта, 1929, с. 73).

³⁴ Gerow Aaron. Narrating the Nation-ality of a Cinema: The Case of Japanese Prewar Film / Alan Tansman (ed.). The Culture of Japanese Fascism. Duke University Press, 2009, pp. 185–211.

³⁵ О создании и советском прокате игрового фильма Камэи «Женщина идет по земле» 『女ひとり大地を行く』 (1953) см.: Anastasia Fedorova. 'Japanese Socialist realism' as a New Wave in Soviet-Japanese Relations // *Хō то сэйдзи но дискурсу* (Дискурс: юриспруденция и политика). Киото: Досия хōгакуся, 2008, с. 3–19.