



## Советские киноэкспедиции 1930-х годов глазами жителей большого Токио

**А.А. Федорова**

УДК 778.5.03с(09)

АННОТАЦИЯ

*Начало 1930-х годов — переломный этап в истории Японии и ее кинематографа. Переход к звуку, быстрое развитие документального кино и использование его в пропагандистских целях происходили на фоне интереса профессионалов к опыту советского кино, к его монтажной выразительности, документальности стиля и идеологической ангажированности. В эти годы был создан звуковой документальный фильм В. Шнейдерова «Большой Токио» (1933). По различным причинам долгое время фильм оставался забытым. Основываясь на японских и советских источниках, постараемся вернуть киноленту «Большой Токио» в исторический контекст начала 1930-х, проанализировать восприятие советского документального кино в довоенной Японии.*

Япония,  
документальное  
кино, реализм,  
звук и музыка  
в кинематографе,  
национализм,  
экспедиционное  
кино

«Разоблачает полную неосведомленность зарубежных создателей», — так в ноябре 1933 года писала японская газета *Кокусай Эйга Симбун* о документальной картине Владимира Шнейдерова «Большой Токио»<sup>1</sup>. А ведь всего несколькими месяцами ранее японская пресса предрекала ей успех. Документальный звуковой фильм о городе Токио и его окрестностях стал первой советской лентой, снятой в Японии. Фильм Шнейдерова также можно считать первым совместным кинопроектом двух стран: съемки были организованы при поддержке газеты *Токио Асахи*, а запись звука руководил композитор Ямада Косаку.

Начиная с ноября 1932 года, когда съемочная группа Шнейдерова прибыла в Токио, и вплоть до июля 1933 года, когда фильм был представлен японскому зрителю, газета *Токио Асахи* неустанно следила за судьбой проекта, рекламируя предстоящую премьеру. Но как только работа над фильмом была завершена, ажиотаж сошел на нет. Кроме упомянутой выше короткой

<sup>1</sup> Кокусай Эйга Симбун. 1933. 5 дек. (№115). С. 25.

<sup>2</sup> Кано Акира. Дай Токе (Большой Токио) // Эйга Хёрон. 1933. Т. 14. № 8. С. 119.

<sup>3</sup> Результатом этой экспедиции стал фильм В. Шнейдерова «Два океана» (1933). — Прим. авт.

<sup>4</sup> Токио Асахи. 1932, 5.11. С. 7.

Токио Асахи. 1932, 5.11. С. 7.

заметки, в японских источниках нам удалось обнаружить лишь три статьи, посвященные «Большому Токио». Наиболее развернутая из них начинается со слов: «Все наши ожидания были обмануты...»<sup>2</sup>. Чтобы понять, чем именно был разочарован японский зритель, постараемся проанализировать его ожидания.

В 1932 году советские кинематографисты во главе с Шнейдеровым находились на ледоколе «Сибиряков» и снимали материал для фильма о полярной экспедиции О. Шмидта<sup>3</sup>. Однако двигатель ледокола получил серьезное повреждение. Авария произошла еще в сентябре, но «Сибиряков» не стал заходить для ремонта во Владивосток, продолжив плавание. Обогнув весь японский архипелаг, ледокол зашел 4 ноября в порт Йокогама (40 км от Токио). Надо думать, что действия экспедиции были во многом продиктованы нестабильной политической ситуацией, складывавшейся на Дальнем Востоке. В марте 1932 года японские войска полностью оккупировали Манчжурию, а в сентябре этот граничащий с СССР северный регион Китая был провозглашен «независимым» государством Манчжоу. Одной из первостепенных задач Советского Союза стало налаживание мирных отношений с агрессивным восточным соседом.

Логично предположить, что оказавшаяся в нужное время и в нужном месте команда «Сибирякова» была наделена «особым» заданием расположить к себе японскую общественность и повлиять таким образом на военные и политические круги Японии в пользу заключения с СССР пакта о ненападении. Как утверждает газета *Асахи*, находившиеся на ледоколе русские по прибытии в Японию тут же принялись играть на балалайках и гитарах, петь и веселиться<sup>4</sup>. Скорее всего, это был хорошо продуманный спектакль с целью подчеркнуть неформальный характер визита и исключить подозрения в коммунистической пропаганде.

Императорскому зоопарку Уэно был преподнесен белый медведь, подобранный командой «Сибирякова» в северных широтах.

Присутствие на ледоколе съемочной группы В. Шнейдерова, в которой был и молодой оператор Марк Трояновский, племянник советского посла в Японии Александра Трояновского, позволяет предположить, что советский фильм о Токио был не



<sup>5</sup> Хранящаяся в Красногорске копия «Большого Токио» состоит из пяти частей, тогда как в Японии фильм рекламировался как четырехчастевый. — *Прим. авт.*

вполне экспромтом. Но существовал ли заранее подготовленный план съемок или сценарий — не известно. О том, что увидели советские кинематографисты в Японии, можно судить лишь по сохранившейся в Красногорске копии фильма, предназначенной для демонстрации в СССР. Японская версия несколько отличалась, ее хронометраж был короче, однако мы можем лишь предполагать какие сцены отсутствовали<sup>5</sup>.

### Маска, кто Вы?

В советской версии фильм начинается с распахнутого сценического занавеса и появления актера загримированного под «японца» и призывающего «вынуть аппараты из чехлов», чтобы насладиться пейзажами его страны. После вводного монолога на исковерканном японском языке зритель продолжает оставаться в плену комментария от лица «японца-маски» (актер Н. Мологин). Немое кино в Японии традиционно сопровождалось комментариями декламаторов *бэнси*, о существовании которых хорошо было известно в СССР<sup>6</sup>. Подобный прием решили использовать и создатели «Большого Токио». По сути, персонифицированный комментатор в маске японца находится между двух культур, позволяя авторам фильма избежать однозначных высказываний. Время создания «Большого Токио» совпало с переходным этапом советско-японских отношений, когда о Японии нельзя еще было говорить как о «враге», но было уже сложно игнорировать ее агрессивную внешнюю политику. Можно предположить, что в японской версии «Большого Токио» отсутствовала именно вводная часть с загримированным под японца комментатором. По словам В. Шнейдерова, документальный фильм «был сделан в двух вариантах, ... в Японию был послан экземпляр без нашего русского текста»<sup>7</sup>. Действительно, язвительные замечания комментатора об «американизированной» архитектуре Токио или о прикованных к домашнему хозяйству японских женщинах могли показаться в Японии некорректными.

В СССР, напротив, без политически окрашенного комментария «Большой Токио» рисковал оказаться фильмом с «неправильной» идеологией. В советской рекламной брошюре указано, что фильм представляет столицу Японии как город контрастов, сочетающий в себе старое и новое, нищету и богатство, прогресс и отсталость. Вечерние огни города в сочетании с музыкой Ямада Косаку, якобы, отражают «беспокойное одиночество» и «тревожное предчувствие нового безрадостного дня»<sup>8</sup>. На самом деле визуальный ряд фильма производит совершенно иное впечатление. Камера М. Трояновского честно запечатлела восторг самих кинематографистов.

<sup>6</sup> От фильма к сеансу: в вопросе об устности в советском кино 1920–1930-х годов / В. Познер // Советская власть и медиа: Сб. статей / под ред. Х. Гюнтера и С. Хансен. СПб.: Академический проект, 2005. С. 337.

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 13.

<sup>8</sup> Попов И. Большой Токио. М.: Издательство управления кинофикации при СНК РСФСР, 1934. С. 8.



Вечерняя Москва.  
1933, 3.12. С. 4.

маатографистов: зритель видит большой современный мегаполис, поражающий стремительным ритмом жизни, торговым изобилием, разнообразием и живописностью. Чтобы сбалансировать урбанистический образ Японии, авторы фильма вводят деревенские сцены в предместьях Токио. Камера задерживается на примитивных орудиях крестьянского труда. Далее знакомство со столицей Японии происходит по стандартной схеме — жизнь города с раннего утра до поздней ночи. Чтобы высветить феодальное прошлое и техногенное будущее Японии, Шнейдеров прибегает к методу «незаметного монтажа», визитной карточке другого документалиста, В. Ерофеева. На улицах Токио мы как бы случайно видим по-европейски одетых клерков и буддийского монаха в традиционном обличении, а рядом с современными автомобилями — запряженного в телегу вола. Как и в фильме В. Ерофеева «К счастливой гавани» (1930), снятом в нескольких немецких городах, в «Большом Токио» мы видим безработных. Но если Ерофеев мастерски использовал крупный план рук, оказавшихся без применения, то у Шнейдера один и тот же рабочий нарочито «отдыхает» в различных позах в парке, а комментатор за кадром уверяет нас, что это разные люди.

Критикуя Японию за язвы современного капитализма и одновременно за пережитки прошлого, Шнейдеров все-таки не может устоять перед ее традиционализмом и восточным колоритом. Одна из самых длинных сцен фильма — танец жриц в храме. Сравнивая гейш «старинного образца» с современной японкой «мисс Электрик», Шнейдеров явно симпатизирует первым. Свойственная западному взгляду «экзотизация» Востока, безусловно, присутствует в фильме. И все же, композитор Ямада Косаку, ознакомившийся с отснятым материалом еще до записи звука, отмечал, что в «Большом Токио» схвачена «именно сила и процветание новой Японии», так как «Шнейдеров словно сознательно избегал живописных видов природы», создающих «экзотический» образ страны<sup>9</sup>. По словам Ямада, «Большой Токио» воплощает «реалистический образ великой державы», а не привычное для Запада восхищение старинными японскими гравюрами.

<sup>9</sup> Ямада Косаку. «Дай Токё» но рокуон I (Запись звука для «Большого Токио», ч. 1) // Токио Асахи. 1933, 27.05. С. 9.

## Красный кинематограф в Японии

В довоенной Японии реалистичность и документальность считались высшими достоинствами советского кинематографа. Многие представители японской интеллигенции полагали, что реализм в кинематографе может быть достигнут лишь с позиций марксистско-ленинской идеологии при практическом применении теории монтажа. Как известно, ведущую роль в продвижении советского кинематографа в Японии сыграл Японский Союз пролетарского кинематографа «Прокино», возникший по образцу советских объединений в искусстве.

Хотя интерес либеральной интеллигенции к революционному советскому искусству был велик, количество советских фильмов, попадавших в японский прокат, не превышало семи картин в год. Причиной тому были запреты японской цензуры<sup>10</sup>. Фильмы «Броненосец “Потемкин”» и «Мать» стали доступны японскому зрителю только после окончания Второй мировой войны, а те картины, которые все-таки попадали в прокат, обычно подлежали идеологическому «перемонтажу»<sup>11</sup>. Главными фаворитами довоенной Японии стали «Турксиб» В. Турина и «Весной» М. Кауфмана. Эти фильмы оценивались цензурой как наименее опасные, а потому были представлены зрителю практически без «хирургического вмешательства».

Из всей советской продукции японские власти наиболее охотно допускали в прокат так называемые фильмы-путешествия, к которым можно отнести и «Большой Токио». В начале 1930-х годов на экраны Японии вышли «Курс Норд» Н. Вишняка, «Подножие смерти (Памир)» В. Шнейдерова, «Колодец смерти» Н. Кладо, «Челюскин» Я. Посельского. Снисходительное отношение японской цензуры к экспедиционным фильмам можно объяснить не только их информационным потенциалом, но и желанием властей закрепить образ СССР как активного игрока на международной арене, противостоящего геополитическим интересам Японии. При этом, советские экспедиционные фильмы пользовались успехом и среди левой интеллигенции, ищущей сближения с Советским Союзом.

Почему именно фильмы-путешествия привлекали японского зрителя? Можно говорить, конечно, о многовековой традиции «лирического странствия» в японской культуре<sup>12</sup>. Но все же, в XX веке советские фильмы-путешествия воспринимались скорее как пособие и образец для создания японских пропагандистских лент об Азии, необходимых в тот момент для подкрепления экспансионистской политики. С каждым годом к Японской империи переходили все новые территории Китая, а на экранах появля-

<sup>10</sup> Закон о цензуре кинематографа возник в Японии в 1925 году, вскоре после принятия закона об охране общественного порядка, который во многом являлся защитной реакцией на сближение с СССР после возобновления в 1925 году двусторонних дипломатических отношений. Gregory J. Kasza, *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*. Berkeley: University of California Press, 1988.

<sup>11</sup> Показанный в октябре 1930 года «Потомок Чингис-Хана» был изрезан до неузнаваемости, многие ключевые сцены отсутствовали и судить о творческих достижениях фильма было совершенно невозможно. Инда Симби, Адзия но араси (Бура над Азией) // Кинэма Дзюмпо. 1930. № 384. С. 9.

<sup>12</sup> Мецержков А.Н. Япония. В объятиях пространства и времени. М.: Наталис, 2010. С. 89–90.

<sup>13</sup> Журнал *Кинэма Дзюмо* основан в 1919 году и существует поныне. С 1924 года в нем публикуется список из десяти лучших фильмов года, составленный наиболее уважаемыми кинокритиками Японии. «Десятка *Кинэма Дзюмо*» до сих пор является одним из престижнейших кинореيتينгов Японии. — Прим. авт.

<sup>14</sup> Иида Симби. Хокусин Ниппон (Япония движется на Север) // *Кинэма Дзюмо*. 1934. № 524. С. 56.

<sup>15</sup> Баба Эйтаро. Кируюку эйга (Документальное кино) // *Эйгакай*. 1938. Т. 1. № 2. С. 41.

<sup>16</sup> Федорова А.А. Отец японской документалистики Камэи Фумио и его советские учителя // *Япония* 2013. Ежегодник. М.: «АИРО—XXI», 2013. С. 388—401.

<sup>17</sup> Через полгода после премьеры вышла повесть «Хлопок» (1931), где главные герои (мать и сын) с восхищением смотрят фильм В. Турина. — Кага Кодзи. Мэн (Хлопок). Токио: Санъити сёбо, 1946.

<sup>18</sup> Хирабаяси Таэко. Турукисубу: канранго но сирото кан (Турксибы: впечатления кинолюбителя) // *Эйга Орай*. 1930. № 69. С. 36.

лось все больше японских экспедиционных фильмов, созданных с учетом советского опыта. Когда в 1934 году документальный фильм Аоти Тюдзо «Япония движется на Север», посвященный освоению Сахалина, вошел в «первую десятку» журнала *Кинэма Дзюмо*<sup>13</sup>, кинокритик Иида Симби обратил внимание на удивительное сходство этой картины с фильмом Н. Вишняка «Курс Норд», демонстрировавшимся в Японии несколькими годами ранее. «Японские и советские кинематографисты находились по разные стороны баррикад, и тем не менее, их фильмы создавались с совершенно одинаковыми намерениями», — заключает Иида<sup>14</sup>.

Даже после начала широкомасштабных военных действий в Китае (инцидент на мосту Марко Поло, 1937 г.), когда импорт советских фильмов окончательно сошел на нет, японские публицисты продолжали ссылаться на пример советского кинематографа. Так, в 1938 году в журнале *Эйгакай* появилась статья о японской документалистике с патетическим финалом: «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»<sup>15</sup>. Характерно, что режиссером «японских Турксибов» стал обучавшийся в СССР Камэи Фумио<sup>16</sup>.

Как говорилось выше, «Турксиб» В. Турина занимал в общественном сознании довоенной Японии особое место. Фильм стал сенсацией сразу после первых показов, прошедших в октябре 1930 года<sup>17</sup>. Картина, рассказывающая о строительстве Туркестано-Сибирской магистрали, привлекала японского зрителя не столько экзотическими пейзажами, сколько яркими образами модернизации, межрасовой гармонии и интернационального братства. Такие советские фильмы, как «Турксиб» или «Потомок Чингис-Хана», заметно выделялись на фоне американского и европейского кино, где главными героями, в основном, были представители белой расы. Примечателен отзыв на «Турксиб» пролетарской писательницы Хирабаяси Таэко, провозгласившей главными достоинствами советской картины ее «правдоподобие» и «достоверность»<sup>18</sup>. Писательница предупреждает, если кто-то решит снять такой фильм о Токио, ему придется сначала изучить коммунистическую идеологию, породившую «Турксиб».

Возможность испытать потенциал советского кинематографа на японской натуре предоставил документальный фильм Шнейдерова.

### Фильм, который опоздал

В советской версии «Большого Токио» главным сюжетообразующим элементом является «официальное слово», проникающее на экран при помощи закадрового голоса «комментатора-маски». Без этого текста сюжет фильма распадается, а видеоряд напоминает стандартную «видовую фильму». На «неумеренное повторение одних и тех же кадров»<sup>19</sup>, а также на «неполноту и отрывочность заснятого материала»<sup>20</sup> обратила внимание и советская пресса<sup>21</sup>.

В Японии хорошо знали о знаменитой «Заявке» 1928 года и многого ожидали от советского звукового кинематографа. Но вопреки ожиданиям, звуковое оформление «Большого Токио» не вышло за рамки музыкальной иллюстрации к изображению. Сотрудничавший с советской киногруппой композитор Ямада Косаку успел еще до «Большого Токио» поработать на нескольких японских звуковых картинах. Однако, советские кинематографисты не всегда учитывали его опыт и пожелания. В заметке, опубликованной в газете *Асахи*, Ямада утверждает, что для вступительной сцены фильма решено было отказаться от музыки в пользу звона храмовых колоколов и индустриального шума (гул заводских труб). По словам Ямада, этот синтез, символизирующий сочетание старого и нового в современной Японии, был с энтузиазмом воспринят его советскими коллегами<sup>22</sup>. Но в сохранившейся версии фильма мы слышим веселую джазовую мелодию, акцентированную стуком колес и гудком паровоза. Музыкальное решение Ямада было проигнорировано<sup>23</sup>. Во многих сценах советские кинематографисты предпочли оригинальной музыке Ямада популярные мелодии с пластинок.

Как утверждает Ямада Косаку, фильм В. Шнейдерова был скорее рассчитан на американского или немецкого зрителя<sup>24</sup>. На самой ранней стадии создания фильма возможность японской премьеры обсуждалась, но когда дело дошло до монтажа и записи звука, отношения между двумя странами резко изменились. В марте 1933 года, как раз перед началом работы Ямада в Москве, Япония официально покинула Лигу Наций, а СССР получил окончательный отказ от переговоров по заключению пакта о ненападении<sup>25</sup>. Фильм, который мог бы стать поводом к сближению двух стран, потерял свою актуальность в этом качестве. Осознав, что японская премьера «Большого Токио» уже не при-

<sup>19</sup> Экзотика контрастов: советский фильм о Японии // *Вечерняя Москва*, 1933, 10.12. (№ 282). С. 3.

<sup>20</sup> Коваль В. Большой Токио // *Киногазета*. М., 1933, 19.12. (№ 59–60). С. 5.

<sup>21</sup> Советский прокат «Большого Токио» продлился всего около двух недель (с 5.12.1933), рецензии на фильм были в основном негативные. — *Прим. авт.*

<sup>22</sup> Ямада Косаку. «Дай Токё» но рокуон 3 (Запись звука для «Большого Токио», ч. 3) // *Токио Асахи*, 1933, 29.05. С. 9.

<sup>23</sup> В деревенской сцене фильма задумка композитора не осуществилась по объективным причинам. Ямада специально написал «Песню конюха», основанную на фольклорных мелодиях, но у Шнейдерова эту песню исполняет русскоговорящий тенор, не справившийся с японской фонетикой. — *Прим. авт.*

<sup>24</sup> Ямада Косаку. ч. 4 // *Токио Асахи*. 1933, 30.05. С. 9.

<sup>25</sup> Молодяков В.Э. Россия и Япония в поисках согласия 1905–1945. М.: АИРО—XXI, 2012. С. 415.

<sup>26</sup> «В Большом Токио» звучат песни, появившиеся еще в конце 1920-х гг., а японская премьера фильма состоялась в конце 1933 года. — Прим. авт.

<sup>27</sup> В августе 1931 года на экраны вышел первый звуковой фильм режиссера Гусэ Хэйноскэ «Соседка и жена». Его успехом Япония доказала, что в состоянии создавать картины, где звук — неотъемлемый сюжетообразующий элемент. — Прим. авт.

<sup>28</sup> Даже белый медведь, преподавательский командой «Сибирякова», в 1932 году оказался уже не нужен. В 1931 году, за год до приезда советской команды, токийским зоопарком за большие деньги был приобретен свой белый медведь. — Прим. авт.

несет желаемого эффекта, создатели картины вполне могли переориентироваться на западного зрителя. Популярная музыка, прозвучавшая в фильме, могла показаться на Западе экзотической и оригинальной, но для японского зрителя она была «устаревшей»<sup>26</sup>. Более того, к моменту премьеры «Большого Токио» в Японии уже появилось свое звуковое кино<sup>27</sup>. «Большой Токио» был воспринят как фильм, не соответствующий представлениям о «прогрессивности» советского кинематографа. Запоздалыми оказались и некоторые дипломатические шаги СССР по отношению к Японии<sup>28</sup>.

Тем не менее, неудачная премьера картины В. Шнейдерова все же оставила свой след. Параллельно с началом показов «Большого Токио» японское правительство, обеспокоенное негативным имиджем страны после скандального выхода из Лиги Наций, начало обсуждать создание специального общества по распространению японской культуры за рубежом — «Кокусай Бунка Синкокай». Сложно судить, повлиял ли советский фильм напрямую на решение японских властей о создании этой организации. Однако стоит отметить, что основные решения по структуре и работе общества были приняты в конце 1933 года, как раз когда газета *Кокусай Эйга Симбун* назвала «Большой Токио» фильмом, разоблачающим «полную неосведомленность» своих зарубежных создателей. Официально общество «Кокусай Бунка Синкокай» вступило в свои монопольные права по формированию образа Японии в апреле 1934 года. Вполне вероятно, что именно советский документальный фильм «Большой Токио» стал одним из аргументов, убедивших японское правительство в необходимости взять под контроль формирование политически выгодного кинообраза своей страны. ■

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Иватомо Кэндзи. *Сайрэнто кара токи э: нихон эйга кэйсэйки но хито то бунка* (От немого кино к говорящему: культура и люди в период формирования японского кинематографа). — Токио, Синвася, 2007.
2. Кауфман Н. *Японское кино*. — М.: Теакнопечать, 1929.
3. *Летписцы нашего времени: Режиссеры документального кино / сост. Г.С. Прожиго, Д.С. Фирсова*. — М.: Искусство, 1987.
4. *Собиэто эйга но 40 нэн* (Сорок лет советского кино). — Токио: Сэйки эйгася, 1959.
5. Ямада Косаку. *Ямада Косаку тэсаку дзэнсю* (Собрание сочинений Ямада Косаку). — Токио: Иванами сётэн, 2001.
6. Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1979).