УДК 791.6(47+57):791.6(520)

Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова

Редакторская практика в киносотрудничестве Советского Союза и Японии[1]

Идеологический и культурный контекст советско-японских кинематографических контактов во многом определен деятельностью отечественных кинередакторов. Фронт работы представителей данной профессии – выбор, литературный перевод, дубляж, а в отдельных случаях – сокращения, перемонтаж японских фильмов для советского проката. Несмотря на «чуждый образ жизни», японские ленты были не просто экзотикой «страны восходящего солнца», но и своеобразной интерпретацией европейской и американской культур в разных жанрах: пост-неореалистическая драма («Голый остров», «Красная борода»), спортивный фильм («Гений дзюдо»), фильм катастроф («Гибель Японии», «Легенда о динозавре»), детская анимация («Кот в сапогах»). Совместные кинопостановки с Японией особенно примечательны для отечественного кинематографа 1970–1980-х гг. Художественное пространство этих произведений представлено в виде исторической драмы («Дерсу Узала»), мелодрамы («Москва, любовь моя», «Мелодии белой ночи»), мультипликационной сказки («Приключения пингвиненка Лоло»). Советско-японская ко-продукция остается историческим примером творческого компромисса между государствами с разными типами социальных устройств.

Ключевые слова: советский кинопрокат, жанры японского кино, советско-японские кинопроекты, деятельность кинередактора, советская киноцензура

Yevgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova

Editorial practice in film cooperation Soviet Union and Japan

The ideological and cultural context of Soviet-Japanese cinematographic contacts is determined by the activities of foreign film editors. The front of the work of representatives of this profession is selection, literary translation, dubbing, and in some cases – abbreviations, remounting of Japanese films for Soviet rental. Despite the «alien lifestyle», Japanese films were not just exotic «land of the rising sun», but also a kind of interpretation of European and American cultures in different genres: post-neorealist drama («Naked Island», «Red Beard»), sports film («The Genius of Judo»), film catastrophe («The Death of Japan», «The Legend of the Dinosaur»), children's animation («Puss in Boots»). Joint film productions with Japan are especially noteworthy for the domestic cinema of the 1970s and 80s. The artistic space of these works is presented in the form of a historical drama («Dersu Uzala»), a melodrama («Moscow, my love», «Melodies of the White no-chi»), an animated fairy tale («The Adventures of the Penguin Lolo»). The Soviet Japanese co-production remains a historical example of a creative compromise between states with diverse types of social devices.

Keywords: Soviet film distribution, genres of Japanese cinema, Soviet-Japanese film projects, activities of a film editor, Soviet film censorship
DOI 10.30725/2619-0303-2022-4-18-23

Знакомство массового советского зрителя с фильмами Японии состоялось на излете сталинской эпохи. Истоки же этого сближения восходят к 1920-м гг. Поклонники кинематографа той поры не могли не заметить пристального интереса С. Эйзенштейна к японской культуре. «Экспедиционную», документальную ленту о Японии задумывал в середине 1930-х гг. В. Пудовкин [1, с. 20].

В советской периодике стали появляться первые сообщения о японских зрителях и кинопроизводстве (на первых порах носившие скорее курьезный характер). Так, в статье К. Роса «Кино в Японии» сообщается: «...Старые приемы крикливой рекламы, вышедшие из моды в Америке и Европе, процветают здесь в еще более ярком и крикливом виде... В самом кинотеатре шум и крик. Почему? Оказывается, что сердоболь-

[1] Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта «Редактирование и редактор в советском кинематографе», № 20-012-00587А.

ные японки имеют обычай водить (вернее, носить) своих ребят в кино, для чего у них приспособлены специальные мешки на плечах...» [2]. В той же публикации дается общая характеристика состояния японского кинопроизводства, каким оно виделось в середине 1920-х гг.: «...до последнего времени в Японии не было никакой кинопромышленности. Совсем недавно открылись кинофабрики в Токио и Киото. Оборудование этих фабрик совсем кустарно: микроскопические размеры и особенно плохо поставлено дело с освещением. Примитивное устройство отражается также и на декорациях: они также кукольны, как и ателье...» [2]. Пройдет около 70 лет, и на стыке XX и XXI вв. японские кинематографисты побьют рекорд использования передовых технологий в кино – на примере анимационной *«Последней фантазии»* (2001, реж. Х. Сакагучи и М. Сакакибара) [3, с. 156].

Середина XX в. совпадет и с «открытием» авторского кино Японии (*«Расемон»* (1950)). Впрочем, для большинства наших зрителей приобщение к шедевру Куросавы без малого двадцать лет оставалось заочным: в широкий советский прокат этот фильм выйдет лишь в 1968 г. Это не означает, что подобное «отложенное» знакомство с лучшими японскими фильмами было обычно практикой. Еще один шедевр, *«Голый остров»* (1960) режиссера Кането Синдо, зрители СССР увидели «всего» через два года после премьеры на родине. В 1961 г. лента Синдо одержала победу на втором Международном кинофестивале (МКФ) в Москве (разделив главный приз с картиной Г. Чухрая *«Чистое небо»*). По сложившейся традиции, зарубежный фильм – главный призер МКФ в Москве – выходил в советский кинопрокат: поэтому появление японской ленты на нашем экране было столь скорым. Но не обходилось и без закулисных столкновений, как в случае с *«Восьмью с половиной»*: чиновники от советского кино навязывали в «со-лауреаты» итальянской ленте производственную драму *«Знакомьтесь, Балуев!»*. Шедевр Феллини все же одержал заслуженную «одиночную победу» в Москве. Но в широкий прокат так и не вышел, оставаясь «хитом Госфильмофонда» (а также являясь одним из самых обсуждаемых зарубежных фильмов в советской киноведческой литературе).

Киноклубная судьба, по большому счету, ожидала в СССР и ленты К. Синдо. Через десять лет после фестивального триумфа «Голого острова» вышел еще один фильм режиссера – *«Сегодня жить, умереть завтра»* (1970), также получивший Золотой приз Московского МКФ в 1971 г. Если в картине 1960 г. изображался изнурительный труд земледельцев, то в центре сюжета нового произведения – маргинализация низших слоев городской молодежи. В информационном бюллетене «Спутник кинозрителя» Виктор Демин дает обобщенную характеристику фильма «...о судьбе молодежи, лишенной идеалов, моральных принципов, без настоящего, без надежды на будущее. Преступление рождается не цепью исключительных обстоятельств, а всей системой общественной жизни» [4]. Центральная фигура фильма – парень, катящийся вниз по социальной лестнице (изначально занимая на ней далеко не самую высокую ступень).

Так формировалась традиция постоянного выпуска японских лент на советский экран. Многие их них посвящены будням простых японцев: пролетариев, служащих, рядовой интеллигенции. О нелегкой жизни крестьян, пытающихся найти свое счастье, переселившись из родных мест на окраины Токио, рассказывается в драме *«Поселок безумных»* (1957, в СССР – с 1961 г.[1]). Но и в развлекательных, остросюжетных японских лентах желательно было присутствие «социально-критических мотивов». Пример такого рода – цитата из статьи, посвященной фильму *«Испытание человека»* (1977/1979): «...вот нищета, наркомания Гарлема, вот неоправданная жестокость американской полиции, вот трудные послевоенные годы в Японии, которые, по мысли авторов, многое объясняют в рассказанной ими детективной истории. Если интрига «Испытания человека» – дань простейшим детективным конструкциям, то его фабула содержит немало специфически японских социальных и нравственных проблем...» [5, с. 5].

На протяжении десятилетий самым представительным японским кинематографистом в глазах советского зрителя оставался Акира Куросава (подобно тому, как массовое индийское кино олицетворял Радж Капур). Действительно, трудно найти другого японского режиссера, который, с одной стороны, наиболее близок европейскому восприятию, а с другой – дистанцирован от захлестнувших японский экран 1960–1970-х гг. гипернатурализма, гиперна-

[1] Далее в статье поочередно указываются годы выхода фильмов на японский и советский экраны.

силия, эксплуатации секс-тематики, немыслимых и недопустимых в советском кино [6, с. 168–177]. В то же время Куросава «...предстает как художник суровый и страстный, не боящийся трагических красок, говорящий всегда о главном – смысле жизни и ценности человеческих идеалов...» [7, с. 16].

Список фильмов Куросавы в советском прокате, хотя и далеко не полный, но вполне достойный: *«Расемон»* (1950/1966), *«Жить»* (1952/1970), *«Семь самураев»* (1954/1988), *«Злые остаются живыми»* (японское название – «Плохие спят спокойно», 1960/1964), *«Красная борода»* (1965/1966), *«Додескаден»* (1971/1973), *«Тень воина»* (1980/1983).

Примечательно, что именно Куросава – единственный японский режиссер, получивший приглашение снять фильм в СССР (*«Дерсу Узала»* (1975). С интересом были восприняты созданные Куросавой киноварианты классики русской литературы и драматургии: *«Идиот»* (1951) и *«На дне»* (1957). Особенный резонанс вызвал «Идиот», сохранивший магистральные идеи Достоевского, и при этом открывший новые пути духовного поиска, взволновавшего зрителя [8].

Наряду с произведениями таких мастеров, как Куросава и Синдо, на наш экран выходили картины, снятые режиссерами массового кино. Большим успехом пользовались коммерческие ленты Дзюнья Сато. В кинопалитре этого постановщика – самые разные жанры, от фильмов катастроф до вестернов (нетипичных для японской кинематографии).

Часть этих лент – триллеры и детективы – демонстрировалась в СССР: *«109-й идет без остановок»* (1975/1990), *«Опасная погоня»* (1976/1977), а также упомянутый выше фильм «Испытание человека».

Жанровое разнообразие японской кнопродукции, увиденной советским зрителем, действительно широко. Помимо вышеупомянутых «экшенов», это исторические фильмы (*«Знамена самураев»* (1969/1971, реж. Х. Инагаки), *«Под флагом восходящего солнца»* (1972/1980, реж. К. Фукасаку), *«Август без императора»* (1979/1981, реж. С. Ямамото), фильмы-притчи (*«Легенда о снежной женщине»* (1968/1971, реж. Т. Танака), *«Легенда о Нараяме»* (1983/1988, реж. С. Имамура), фильмы катастроф (*«Гибель Японии»* (1973/1976, реж. С. Моритани и Э. Майер), *«Легенда о динозавре»* (1977/1979, реж. Д. Курата).

Последний пример остался в памяти кинозрителей «позднего застоя», пожалуй, самым ошеломляющим «гвоздем программ». «Легенду о динозавре» не без иронии комментирует «ретро-кинокритик» Денис Горелов: «Сейсмические сдвиги и жар прерывают сон древних рептилий. Из роковых яиц замедленного действия вылупляются плезиозавры лох-несского типа и прочая мезозойская нечисть, которая начинает жрать беспечных джапанов на водах пяти великих озер у подножия Фудзи – пока неизбежный в таких случаях союз науки и армии не забивает катаклизм встречным напалмом глубинных бомб...» [9, с. 273–274]. Зрительский ажиотаж вокруг этой гремучей вампуки был повсеместным, и превзойти его удастся лишь почти через десять лет, в эпоху перестройки (с выходом на экраны СССР американского *«Кинг-Конга»* (1977/1988)).

Неизменным интересом советской детворы 1970–1980-х гг. пользовались полнометражные японские мультфильмы: *«Али-Баба и сорок разбойников»* (по арабским сказкам), *«Джек в Стране Чудес»* (по мотивам английской сказки), *«Принцы-лебеди»* (по мотивам сказок Андерсена и братьев Гримм), *«Двенадцать месяцев»* (по сказке С. Маршака), *«Приключения пингвиненка Лоло»* (советско-японское производство, соавтор сценария – В. Мережко). Рекордсменами популярности стали *«Кот в сапогах»* (1969/1971, реж. Я. Кимио) и его продолжение *«Кругосветное путешествие Кота в сапогах»* (1976/1977, реж. С. Хироси).

Дополнительным «аттракционом» этих лент был широкий экран, крайне редкий в советской мультипликации. Резонанс вызвали первые на советском экране аниме-фильмы: *«Таро – сын дракона»* (1979/1981, реж. К. Ураяма), *«Корабль-призрак»* (1969/1977, реж. Х. Икеда). Это уже были фильмы «не для малышей», сочетавшие в драматургии самые разные приметы, от стим-панка до «этнографического фильма ужасов». Перечисленные примеры представляли юному зрителю удивительные миры, в которых перемешивалась творения Шарля Перро и Жюля Верна, а приемы Голливуда соседствовали с японским фольклором.

Популяризации восточных единоборств в СССР, задолго до фильмов Китая и Гонконга, способствовала лента *«Гений дзюдо»* (1965/1967, реж. С. Утикава). Акцент сделан именно на *искусстве* спортивной

борьбы, образцом которой явлено дзюдо. В то же время «анти-спортом», паталогическим мордобоем в фильме представлено малоизвестное тогда в СССР каратэ (пародийное цитирование ее «приемов» заметно в «*Высоком блондине...*» с Пьером Ришаром). Во второй половине 1970-х гг. на очередном Московском МКФ демонстрировался японский фильм «*Леди-каратэ*» (дословный перевод **–** «Сестра уличного бойца», 1974, реж. К. Ямагути).

Среди немногих зрителей, посмотревших картину, оказался Леонид Трауберг: знаток киноэксцентрики, ветеран советской кинорежиссуры. Его рецензия, посвященная анализу заурядного боевика, – пример умения находить даже в «пестром хламе» повод для разговора о проблемах киноискусства.

Без юмора такая беседа невозможна: «...враги драчливой „леди“ не позволяют себе повторяться. Они бьют девицу и копьем, и дубьем, применяя все разновидности каратэ (в публикации 1977 г. это слово пишется с „е“ на конце. – *Е. Е., З. П.*), упоминать которые не решусь, боясь обвинения в экзотизме. Изредка – как полагается в балете – па-де-де сменяются па-де-труа, падекатром и даже массовкой. Венцом фильма надо считать кадр, где из живота, пронзенного мечом, вываливаются внутренности. И еще один кадр, где героиня... поворачивает голову противника на все сто восемьдесят градусов. Что поделаешь, очевидно, изредка надо, чтобы вправить мозги, повернуть на эти сто восемьдесят голову...» [10, с. 204–205].

В 1979 г. подобное кино специфически «детонировало» на широких (в буквальном смысле) экранах СССР. Началось триумфальное шествие «первого отечественного боевика» «*Пираты XX века*» (1979, реж. Б. Дуров). В этой ленте хорошие советские моряки противостояли плохим международным пиратам, вынужденно «соревнуясь» в стрельбе, кулачном бою и особенно восточных единоборствах. Удивительное дело: советские мужики знали «приемчики» не хуже врагов. «...Вероятно, потому, что за спинами „наших“ стояла Родина, а позади безродных негодяев не было никого и ничего...» [11, с. 35].

Особое место в подборке японских фильмов для советского экрана отводилось «ядерному» вопросу (по понятным причинам). Среди подобных лент – «*Трагедия «Счастливого дракона»* (1959/1962 реж. К. Синдо), «*Камни Хиросимы*» (1962/1965, реж. Кодзабуро Ясимура) и др. Не обошли эту тему и авторы советско-японской мелодрамы «*Москва, любовь моя*» (1974, реж. Александр Митта, сц. Э. Радзинский). В последнем случае название фильма было намеренно «говорящим», вызывая очевидную ассоциацию с лентой Алена Рене «*Хиросима, моя любовь*» (1959).

В 1985 г. на советский экран вышел «*Босоногий Ген*» (1983, реж. С. Мамору) – анимационная драма о японском мальчишке, семья которого, и он сам стали жертвами атомной бомбардировки Хиросимы. Фильм, на первый взгляд, воспринимался как детский: других видов анимации советский кинозритель практически не знал. Но «Босоногий Ген» и теперь, через сорок лет, потрясает трагической экспрессией: «...Глядя на разразившийся анимационный кошмар, совершенно забываешь, что перед тобой даже не актеры, играющие свои роли, а все лишь „мелькающие картинки“, „тени теней“» [11, с. 107–108].

Корпус редакторов исполнял организационные функции в отборе, монтаже/перемонтаже и дублировании зарубежных фильмов для советского проката. Основы данной кинопрофессии восходят к временам становления СССР. Именно тогда закладывались редакторские навыки и умения вводить в зарубежные немые картины «идеологически верные» титры, принципиально меняющие «буржуазный» посыл на «антибуржуазный», а «реакционную» ленту превращавшие в «прогрессивную».

Неизбежны дискуссии: во благо, или во вред «гостям» советского экрана редакторские вмешательства? Фильмы с затянутыми, утяжеляющими действие эпизодами (в том числе с чрезмерным насилием или откровенными сексуальными сценами), перемонтировались или сокращались «под советского», в том числе и юного, зрителя. Таким образом снижался возрастной порог, значительно расширялась зрительская аудитория (а кассовые сборы росли).

Надо отдать должное: цензоры воздерживались от чрезмерного пуританства и перестраховывания. Эпизод с комическим обнажением мальчишки-силача («Таро – сын дракона») Д. Горелов характеризует следующим образом: «...хвала советской редактуре, что оставила эту подрывную сцену в сохранности: прямо скажем, технология посадки риса и обуздания мам-драконов выглядела много менее впечатляющей...» [9,

с. 277]. В несколько ином ключе кинокритик рассматривает «Легенду о динозавре»: «...японская терпимость к натурализму значительно выше нашей, поэтому панорама брошенных на берегу скатертей и фонариков в момент, когда длинношеее ест свой первый завтрак из водных велосипедистов, кажется вмешательством цензуры...» [9, с. 275].

Даже с учетом бдительности кинередакторов Япония продемонстрировала советскому зрителю и арт-хаус, и коммерческие боевики. Сложнее было лишь с японскими комедиями, которые в нашем прокате практически отсутствовали (слишком специфичен юмор этой островной культуры).

А вот слово «трагедия», пожалуй, наиболее часто ассоциируется с японской тематикой на экране советского периода [12]. Либо оно упоминается в названии фильмов буквально, либо подразумевается. В ряде случаев это слово привнесено в измененные заголовки японских фильмов: «Камни Хиросимы» (вместо *«Не забудь этой ночи»*), «Трагедия «Счастливого дракона»» (вместо *«Счастливый дракон № 5»*), «Трагедия острова Сайпан» (вместо *«Последние женщины»*).

Изменялись в советском прокате и отдельные названия лент Куросавы: например, поздний шедевр мастера «Воинтень» (переведен как «Тень воина»). К тому же буквальная японская звукопись заголовка – «Кагемуся» – на российский слух воспринимается скорее комично, нежели настраивает на «эпический лад». Смещен изначальный смысл заголовка еще одной картины Куросавы: *«Додескаден»* (ритмический звук едущего трамвая; на «детском языке» российских малышей это звучало бы примерно, как «тудух-тудух»). Отдаленно передавая смысл названия, картина в советском прокате получила заголовок *«Под стук трамвайных колес»*.

Искажения и замены киноназваний той или иной страны за рубежом – обычная практика, восходящая к первым годам кинопроизводства. Причины этого разнообразны: от идеологических до коммерческих. В СССР преобладал именно первый подход (даже в ущерб «кассовости»), указывающий на социальные болезни капитализма. Неслучайно легендарный гангстерский фильм *«Бурные двадцатые годы»* шел в советском прокате под прямолинейным, но точным названием *«Судьба солдата в Америке»*. В коммерческом кинопрокате юго-восточной Азии заголовки даже самых известных голливудских и европейских лент могли заменять безвкусными местечковыми «приманками»: *«Унесенные ветром»* объявлялись «Красоткой в смятенном мире», *«Оливер!»* – «Сиротой в новом море страданий» и т. п. [13, с. 18].

Вопрос о причинах «запоздалого» выхода некоторых японских лент на советский экран имел порой заурядные, хотя и политизированные причины. Среди них – элементарное нежелание советской цензуры показывать достижения технического прогресса в Японии. Один из примеров – высокоскоростной пассажирский поезд из фильма *«109-й идет без остановок»*: обычный для Японии уже в 1970-х гг. (но советскому зрителю он мог показаться техникой будущего). Неудивительно, что футуристическая урбанистика в *«Солярисе»* А. Тарковского снята на автодорогах Токио.

Важным опытом для обеих стран оказались советско-японские игровые кинопроекты. «Дерсу Узала», удостоенный премии «Оскар» за лучший иностранный фильм, был (и это не скрывалось) творческой поддержкой, оказанной Куросаве со стороны СССР. Международный отклик, вызванный этой, безусловно, талантливой лентой, был разнородным.

В КНР имела место и ярко выраженная кампания, осуждающая «антикитайский фильм», созданный японцем при содействии СССР [14]. Сложно принимать подобные «аргументы», учитывая, что в ленте воспевалась гармония человека и природы, а «политические выпады» против Китая очевидно надуманны.

В разгар холодной войны (да, собственно, и за все время советско-американского противостояния) был осуществлен всего один совместный кинопроект США и СССР: *«Синяя птица»*, по классической пьесе М. Меттерлинка (1976, реж. Дж. Кьюкор). Количество (и, прямо скажем, качество) советско-японских картин гораздо внушительнее. Наряду с упомянутыми примерами, сняты еще два совместных фильма: *«Мелодии белой ночи»* (1976, реж. С. Соловьев), *«Шаг»* (1988, реж. А. Митта). В этих лентах, как и в картине «Москва – любовь моя», «Экипаж» (1981) женские роли исполнила Комаки Курихара: единственная японская актриса, известная тогда широкому советскому зрителю.

А. Гончаров, во время путешествия на фрегате «Паллада», отмечал в дневниковых

записях: «...имея дело с японцами, надо отчасти на время отречься от европейской логики и помнить, что это крайний Восток... они народ незакоренелый без надежды и упрямый: напротив, логичный, рассуждающий и способный к принятию других убеждений, если найдет их нужными...» [15, с. 351]. Несмотря на то, что с тех пор минуло более полтора столетий, эта особенность японского менталитета по-прежнему актуальна.

Времена советского кинематографа также стали историей. Но являются подтверждением того, что для совместных кинопроектов – при всем различии культур – важен поиск общих ориентиров, сближающих интересы народов-соседей.

Несмотря на противоречия в идеологии и политике, кинематографическое сотрудничество СССР и Японии было плодотворным.

Список литературы

1. Листов В. Из истории партийного руководства кинематографом // Из истории кино: док. и материалы. Москва: Искусство, 1985. Вып. 11. С. 12–20.

2. Роса К. Кино в Японии // Советский экран. 1925. № 4. С. 9.

3. Хлыстунова С. В. Специальные эффекты в зарубежном кинематографе. Этапы истории. Санкт-Петербург: РИИИ, 2012. 288 с.

4. Демин В. П. «Жить сегодня, умереть завтра» // Спутник кинозрителя. 1973. № 3. С. 22.

5. Семенов В. Типичный детектив? (о фильме «Испытание человека») // Советский экран. 1979. № 21. С. 4–5.

6. Сато Т. Кино Японии: пер. с англ. / послесл. И. Ю. Генс. Москва: Радуга, 1988. 224 с.

7. Липков А. Утверждение личности // Советский экран. 1979. № 23. С. 16–17.

8. Круглов Р. Г. Экранизации романов Ф. М. Достоевского // Федосеенко Н. Г., Капрелова М. Б., Круглов Р. Г. Литература и кинематограф: проблемы диалога искусств: монография. Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2017. С. 52–131.

9. Горелов Д. Игра в пустяки, или «Золото Маккены» и еще 97 советских фильмов иностранного проката: сб. эссе. Москва: Флюид ФриФлай, 2019. 288 с.

10. Трауберг Л. З. Леди Карате // На экранах мира. Москва: Искусство, 1977. Вып. 7. С. 201–206.

11. Еременко Е. Д., Прошкова З. В. Алиса в Стране Глухих: почти взрослые заметки, почти детское кино. Санкт-Петербург: Соларт, 2007. 180 с.

12. Генс И. Ю. Меч и Хиросима. Тема войны в японском кинематографе. Москва: Искусство, 1972. 200 с.

13. Торопцев С. Гримасы Гонконга // Советский экран. 1979. № 22. С. 18.

14. Чжан Цзяньхуа. От романа к фильму, от конфликта к дружбе: переводы «Дерсу Узала» в Китае и советско-китайских отношениях // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 4. С. 321–328.

15. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада»: очерки путешествия. Москва: Гос. изд-во географ. лит., 1950. 709 с.

References

1. Sheets V. From the history of the party leadership of cinema. From the history of cinema: documents and materials. Moscow: Iskusstvo, 1985. 11, 12–20 (in Russ.).

2. Rosa K. Cinema in Japan. Soviet screen. 1925. 4, 9 (in Russ.).

3. Khlystunova S. V. Special effects in foreign cinema. Stages of history. St. Petersburg: Russ. inst. of art history, 2012. 288 (in Russ.).

4. Demin V. P. «Live today, die tomorrow». Companion to the moviegoer. 1973. 3, 22 (in Russ.).

5. Semenov V. A typical detective? (About the film «Test of Man»). Soviet screen. 1979. 21, 4–5 (in Russ.).

6. Sato T.; Gens I. Yu. (afterw.). Cinema of Japan: transl. from English. Moscow: Raduga, 1988. 224 (in Russ.).

7. Lipkov A. Affirmation of personality. Soviet screen. 1979. 23, 16–17 (in Russ.).

8. Kruglov R. G. Screen versions of the novels of F. M. Dostoevsky. Fedoseenko N. G., Kaprelova M. B., Kruglov R. G. Literature and cinema: problems of the dialogue of arts: monograph. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Inst. of Cinema and Television, 2017. 52–131 (in Russ.).

9. Gorelov D. Playing trivia, or «Gold Mackenna» and 97 more Soviet foreign films: a coll. of essays. Moscow: Fluid FreeFly, 2019. 288 (in Russ.).

10. Trauberg L. Z. Lady Karate. On the screens of the world. Moscow: Iskusstvo, 1977. 7, 201–206 (in Russ.).

11. Eremenko E. D., Proshkova Z. V. Alice in the Land of the Deaf: almost adult notes, almost children's cinema. Saint-Petersburg: Solart, 2007. 180 (in Russ.).

12. Gens I. Yu. Sword and Hiroshima. The theme of war in Japanese cinema. Moscow: Iskusstvo, 1972. 200 (in Russ.).

13. Toroptsev S. Grimaces of Hong Kong. *Soviet screen*. 1979. 22, 18 (in Russ.).

14. Zhang Jianhua. From novel to a film, from conflict to friendship: translation «Dersu Uzala» in China and Soviet-Chinese relations. Yaroslavl Pedagogical Bulletin. 2015. 4, 321–328 (in Russ.).

15. Goncharov I. A. Frigate «Pallada»: travel essays. Moscow: State publ. house of geographical lit., 1950. 709 (in Russ.).