

DOI: 10.24412/2500-2872-2021-1-64-79

## Волшебный фонарь, кинематограф и их японские имена

А.А. Фёдорова

**Аннотация.** В статье рассмотрен процесс восприятия оптических и проекционных технологий Запада в Японии XVIII–XX вв. Эти заимствования обеспечили развитие кинематографа, телевидения, других современных медиа. Кинематограф был завезён в Японию в конце XIX в. и быстро приспособлен к культурным особенностям страны, однако несмотря на существенное влияние традиционного японского театра, литературы и живописи, кино в Японии во многом продолжает ассоциироваться с культурно-эстетическим влиянием Запада. Встрече японцев с киноаппаратом предшествовало их знакомство с телескопом, фотоаппаратом, микроскопом, камерой-обскуром, волшебным фонарём, другими западными изобретениями. Распространение этих приборов способствовало установлению в Японии ассоциативной связи между странами Запада и процессами механизации оптики, усовершенствованием методов видения, что в свою очередь повлияло на специфику восприятия кинематографа. Волшебный фонарь (*laterna magica*), получивший широкое распространение в Европе XVIII–XIX вв. и положивший основу для развития большинства современных проекционных аппаратов, был завезён в Японию дважды: во второй половине XVIII в. (через Нагасаки) и после реставрации Мэйдзи (1868), когда был принят курс на форсированную вестернизацию страны. Волшебный фонарь эпохи Эдо, получивший название *уцуси-э*, воспринимался исключительно как массовое зрелище, элемент низовой, городской культуры развлечения, в то время как мэйдзийский волшебный фонарь *гэнто*: активно использовался властями в образовательных и пропагандистских целях. Кинематограф в Японии унаследовал обе традиции волшебного фонаря, а также их терминологию. Иероглиф *ся* (*уцусу*), используемый для обозначений эдоского волшебного фонаря *уцуси-э*, мы находим в термине «движущиеся картинки» (*кацудо*: *сясин*), используемом в Японии 1900-х – 1910-х гг. для обозначения кинематографа. Пришедшее ему на смену на рубеже 1910-х – 1920-х гг. слово *эйга* тоже было заимствовано из терминологии волшебного фонаря, только уже мэйдзийского – словом *эйга* именовались в эпоху Мэйдзи стеклянные слайды, используемые во время лекционно-просветительских представлений фонаря *гэнто*:. В статье прослеживаются основные вехи развития волшебного фонаря в Японии, анализируется влияние его терминологии на формирование социального статуса кино в Японии, указываются дальнейшие перспективы изучения японских визуальных медиа в контексте их взаимодействия с «западной» культурой видения.

**Ключевые слова:** кинематограф Японии, волшебный фонарь, *уцуси-э*, массовая культура, оптика, японская анимация, реставрация Мэйдзи, культурный диалог, Япония и Запад.

**Автор:** Фёдорова Анастасия Александровна, PhD, кандидат искусствоведения, доцент Института классического Востока и античности Факультета гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) (адрес: 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20). ORCID: 0000-0002-9931-053X; E-mail: aafedorova@hse.ru

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

*Для цитирования:* Фёдорова А.А. Волшебный фонарь, кинематограф и их японские имена // Японские исследования. 2021. № 1. С. 64–79. DOI: 10.24412/2500-2872-2021-1-64-79

## Magic lantern, cinema, and their Japanese names

A.A. Fedorova

**Abstract.** This paper examines the perception of Western optics and projection technologies in Japan from the 18<sup>th</sup> through the 20<sup>th</sup> centuries, which led to the development of film, television, and other forms of media. Film was brought to Japan at the end of the 19<sup>th</sup> century and was quickly adapted to local cultural specificities. Despite the influence of traditional Japanese theater, literature, and painting, film in Japan continues to be heavily associated with the cultural and aesthetic influence of the West. Japan's introduction to film was preceded by its encounters with the telescope, microscope, camera obscura, magic lantern, and other Western technologies. The circulation of these devices contributed to the formation of an associative link between the West, the improvement of vision, and the mechanization of optics, which affected Japan's perception of cinema. The magic lantern (which became widespread in Europe in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries and laid the foundation for the development of the majority of contemporary projection devices) was brought to Japan twice: in the second half of the 18<sup>th</sup> century (through Nagasaki), and after the Meiji Restoration (1868), when the politics of Westernization were adopted. The magic lantern of the Edo period, known as *utsushi-e*, was regarded as a mass spectacle, an element of low, urban entertainment culture, while *gentō* (imported during the Meiji era) was actively employed by the authorities for educational and propaganda purposes. Japanese film has inherited much from both of these media, including their terminology. The Japanese kanji *sha* (*utsusu*) used in the word *utsushi-e* can be found in the term *katsudō shashin*, used in the 1900s and early 1910s to denote cinema. The term *eiga*, which replaced *katsudō shashin* by the late 1910s and early 1920s, was initially used to denote glass slides for the projection of *gentō*. This paper traces the major milestones in the development of Japanese *laterna magica*, analyzes its influence on the formation of specific terminology as well as on the social status of film in Japan, and indicates further prospects for studying Japanese media in the context of its interactions with the “culture of seeing” generally associated with the West.

**Keywords:** Japanese film, magic lantern, *utsushi-e*, mass culture, optics, Japanese animation, Meiji restoration, cultural dialogue, Japan and the West.

**Author:** Fedorova Anastasia A., PhD, Associate Professor at the Institute for Oriental and Classical Studies, Faculty of Humanities, National research university “Higher school of economics” (HSE University) (address: 20, Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russian Federation). ORCID: 0000-0002-9931-053X;

E-mail: aafedorova@hse.ru

**Conflict of interests.** The author declares the absence of the conflict of interests.

**For citation:** Fedorova A.A. (2021). Volshebnyy fonar', kinematograf i ikh yaponskiye imena [Magic lantern, cinema, and their Japanese names]. *Yaponskiye issledovaniya* [*Japanese Studies in Russia*], 2021, 1, 64–79. (In Russian). DOI: 10.24412/2500-2872-2021-1-64-79

В 2009 г. короткометражный немой фильм «Любование кленовыми листьями» (*Момидзигари*, 1899) был зарегистрирован как объект «важного культурного достояния Японии» (*дзюё: бункадзай*). Кинопроизведение получило подобный статус впервые. В отличие от других короткометражных фильмов, снятых в Японии на рубеже XIX–XX вв. выходцами из Европы, фильм «Любование кленовыми листьями» был создан японцами, что позволяет считать его точкой отсчета в истории *национального* кинематографа<sup>1</sup>. В фильме «Любование кленовыми листьями» запечатлены сцены из одноименной пьесы театра Кабуки, которая в свою очередь заимствовала сюжет из репертуара театра Но. Главные роли в фильме исполнили знаменитые театральные актеры Итикава Дандзю:ро: IX (1838–1903) и Оноэ Кикугоро: V (1844–1903), что придает картине особую хроникальную ценность. Правда, Дандзю:ро: IX противился демонстрации фильма под предлогом непреодолимой антипатии к кино. На съёмки он согласился при условии, что на большом экране картина окажется только после его смерти [Tanaka 1980, p. 66–69]. В 1903 г. оба знаменитых актёра, участвовавших в съёмке, умерли. То обстоятельство, что фильм несколько лет не показывали публике, пошло на пользу качеству сохранившейся киноплёнки. Парадоксальным образом, первый японский фильм сохранился отчасти благодаря *недоверию* к кинематографу как таковому, которое выказал выдающийся мастер традиционного японского театра.

Закон об охране культурного наследия страны (*Бункадзай хого хо:*) появился в Японии в 1950 г., но вплоть до 2009 г. он применялся в отношении традиционных видов искусства и памятников архитектуры. Завезённый в Японию из-за рубежа кинематограф долгое время не воспринимался как «национальное достояние». Как и многие другие технологии, привнесённые в Японию извне, кино быстро приспособилось к культурным особенностям страны (многочисленные заимствования из репертуара театра Кабуки, использование актёров *оннагата* и специальных декламаторов немого кино *бэнси*), но этого оказалось недостаточно. В годы Пятнадцатилетней войны на страницах японских газет и журналов не раз поднимался вопрос о неблагонадёжности кинематографа, изобретённого на Западе, а потому не способного правильно передать японскую национальную идею [Gerow 2009]. Проблематичным представлялось даже не содержание фильмов или же их стилистика, а сам киноаппарат, воспринимавшийся как символ культурного и технологического превосходства Запада. Цель нашей статьи – указать на истоки формирования подобных взглядов, зародившихся в Японии задолго до изобретения кино и по-прежнему сохраняющих актуальность (пример тому – очевидно запоздалое решение властей о включении фильма «Любование кленовыми листьями» в перечень особо важных культурных объектов Японии).

Встрече японцев с киноаппаратом предшествовало их знакомство с телескопом, фотоаппаратом, микроскопом, камерой-обскурой, другими оптическими и проекционными аппаратами [Screech 1996]. Распространение этих приборов способствовало установлению в Японии ассоциативной связи между странами Запада и процессами механизации оптики, усовершенствованием методов видения, что в свою очередь повлияло на специфику восприятия кинематографа. Наиболее заметную роль в этом отношении сыграл волшебный фонарь (*laterna magica*), техническим усовершенствованием которого является большинство существующих сегодня проекционных аппаратов, начиная с *синематографа* братьев

---

<sup>1</sup> Режиссёром и оператором фильма «Любование кленовыми листьями» был Сибата Цунэкичи (1850–1929) – опытный фотограф и постоянный клиент токийского магазина фототехники «Кониси хонтэн» (в будущем – компания Konica), здесь впервые в Японии стали продавать кинокамеры.

Люмьер. В Японии родство кинематографа с волшебным фонарём было осознано на уровне лексической преобладности терминов. Слова, заимствованные из терминологии волшебного фонаря, имели смысловую и эмоциональную нагрузку, которая в значительной степени повлияла на формирование социального статуса кино в Японии. Холодность, с которой относится к кинематографу японский истеблишмент, отмечалась исследователями и ранее [Kawashima 2016]. В нашей статье причины такого предвзятого отношения будут рассмотрены в контексте исторического взаимодействия Японии с технологиями и культурно-эстетическими традициями Запада, что поможет пролить свет и на другие особенности развития японского кино.

Письменные источники эпохи Эдо (1603–1868) изобилуют упоминаниями об оптических приборах, завезённых в Японию благодаря её торговым отношениям с Голландией. О западном происхождении этих приборов можно судить по их названиям. Телескоп, который сегодня известен как *бо:энкё*: (буквально – линзы для смотрения в даль), когда-то называли «голландским зеркалом» (*оранда кагами*). Были также «голландские» и «западные» линзы для глаз (*сэйё: мэганэ*, или *оранда мэганэ*), и это не очки, хотя сегодня словом *мэганэ* обозначают именно их. (Очки конечно же и сами по себе являются приспособлениями для коррекции зрения, завезёнными в Японию из Европы. Предание гласит о том, что первые очки в Японии появились в 1551 г., когда испанец Франциск Ксаверий преподнёс их в качестве подарка О:ути Ёситака, правителю провинции Суо [Shirayama 1990].) Голландскими линзами (*оранда мэганэ*) называли оптическое устройство, при наведении которого на двухмерное изображение (картинки *мэганэ-э* или *каракури-э*), создавалась иллюзия объёмности. Термин *сэйё: мэганэ* (западные линзы) вошёл в употребление уже после реставрации Мэйдзи, обозначая уличное представление, известное также как «машинка, куда заглядывают» (*нодзоки-каракури*). Это был ковчег на колесах, в деревянном корпусе которого имелись снабжённые выпуклыми линзами отверстия – через них зрители рассматривали иллюзии трёхмерных изображений, а сказители *ко:дзё:си* сопровождали зрелище комментарием. В отличие от представлений театра Кабуки, предназначенных для коллективного зрителя, опыт восприятия оптических иллюзий через «западные линзы» носил индивидуальный характер, что сравнимо с *кинетоскопом* Томаса Эдисона. *Кинетоскоп* Эдисона предназначался для воспроизведения движущегося изображения (в этом он похож на *синематограф* братьев Люмьер), но рассматривать движущиеся картинки Эдисона нужно было через специальный окуляр на крышке деревянного короба, внутри которого находилась киноплёнка.

Изобретение Эдисона было представлено японской публике в ноябре 1896 г., но будущее кинематографа оказалось за коллективными просмотрами – они обладали большим эмоциональным воздействием и коммерческим потенциалом. Не желая отставать от французских конкурентов (первый коммерческий показ синематографа братьев Люмьер состоялся в декабре 1895 г.), Эдисон разработал свою версию проекционного аппарата, который получил название *витаскоп* и был представлен японским зрителям практически одновременно с люмьеровским *синематографом* – в феврале 1897 г. [Tsukada 1980]. Сначала наименования западных изобретений транскрибировались в газетах с использованием азбуки *катакана*, но вскоре на смену труднопроизносимым терминам, заимствованным из европейских языков, приходят японские – из арсенала слов, связанных с волшебным фонарём.

Наиболее распространенным термином для обозначения кинематографа в начале века становится словосочетание *кацудо*: *сясин* 活動写真, что можно перевести как «движущиеся картинки». Японские исследователи отмечают также использование терминов *сясин* 写真, *сясин-га* 写真画 и *уцуси-э* 写し絵. Слово *сясин* в современном японском языке означает фотографию, и в сочетании с иероглифом 画 (рисунок, изображение) ныне практически не используется. Во второй половине XIX в., незадолго до появления кинематографа, словосочетание *сясин-га* использовалось для обозначения картин и гравюр, имитирующих реалистическую стилистику фотоизображения, или же фотографий, документирующих произведения живописи [Kinoshita 1996]. Термин *уцуси-э* наиболее наглядно демонстрирует связь раннего кинематографа с волшебным фонарём. Словосочетание *уцуси-э* может использоваться для обозначения театра теней (иначе он называется *кагэ-э* 影絵), или же для примитивных техник копирования (через тонкую прозрачную бумагу наподобие кальки), но в первую очередь *уцуси-э* – это демонстрация волшебного фонаря, весьма популярного в Японии эпохи Эдо. Таким образом, иероглиф 写 *уцусу*, что значит «подражать, в точности копировать», вошёл в первые названия кинематографа по аналогии с волшебным фонарём.

В самих японских именах для кинематографа мы можем уловить отрицание его творческого потенциала и оригинальности. Позже японские режиссёры и кинокритики будут пытаться разрушить миф о технической, нехудожественной природе кино: через эксперименты с монтажом и мизансценой, а также попытки «переименовать» сам объект дискуссии. Парадоксальным образом поиски нового имени вновь приведут их к терминологии волшебного фонаря: так войдет в обиход используемое и поныне слово *эйга* 映画. Важно заметить, что слово *сясин* 写真, используемое в начале 1900-х годов для обозначения кинематографа, ассоциировалось не только с механическим воспроизведением действительности, но и с присутствием Запада. Можно даже сказать, что обе ассоциации были в равной мере значимы. До изобретения фотографии (1839) и проникновения этой технологии в Японию (1848) слово *сясин* использовалось для обозначения живописи западного образца, реалистичность которой поражала японцев [Kinoshita 1996]. Художник и гравёр Сиба Ко:кан (1738–1818), одним из первых в Японии освоивший приёмы западной живописи, в том числе перспективу, считал отличительной особенностью западных картин *отсутствие следов кисти* – а значит, отсутствие следов творческой работы художника. «В отличие от японской и китайской живописи, голландские картины (*ранга*) не несут в себе ни закона кисти (*хиппо*: 筆法), ни энергии (*хиссэй* 筆勢), ни мысли (*хицуи* 筆意)» – писал в своих заметках Сиба Ко:кан [Shiba 1992–1994, 52]. Не эта ли потребность в знаках авторского присутствия, которого якобы были лишены западные механизированные виды искусства, заставляла японских кинематографистов 1920-х – начала 1930-х гг. перегружать кадр деталями и усложнять монтажные переходы? Визуальную избыточность японского кинематографа 1925–1945 гг. американский исследователь Дэйвид Бордвелл называет «декоративным стилем» (*decorative style*) [Bordwell 1995].

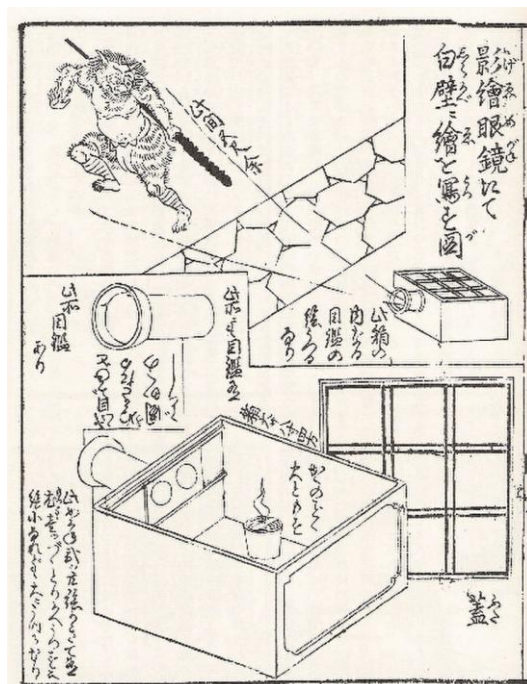
Кинематограф Японии развивался в непрерывной борьбе за повышение своего социального статуса. Японские кинематографисты и кинокритики вновь и вновь сталкивались с необходимостью доказывать культурно-эстетический потенциал своей работы, что зачастую было связано с общественными предубеждениями, унаследованными от эпохи Эдо. Исследование британского учёного Таймона Скрича, посвящённое рецепции

технических разработок Запада в Японии XVIII – первой половины XIX в., указывают на отсутствие в домэйдзийской Японии общественного запроса на научное осмысление западных технологий и поиски их практического применения. Знакомство с техническими разработками Запада во второй половине эпохи Эдо не оказало заметного влияния на развитие точных наук в Японии [Screech 1996]. Оптико-механические приборы европейского производства, к которым можно отнести и волшебный фонарь, числились под общей рубрикой «странные изделия» (*кики* 奇機), и прежде всего являлись объектами любопытства, которое в свою очередь коммерциализировалось – «странные изделия» демонстрировались публике. Если в Европе волшебный фонарь довольно быстро был адаптирован для использования в педагогических, исследовательских и пропагандистских целях, в Японии это произошло только в 1874 г., когда вернувшийся после стажировки в Америке и Великобритании будущий педагог и государственный деятель Тэдзима Сэйити (1850–1918) «повторно» завёз в Японию проекционный аппарат. Хотя первое знакомство произошло ещё во второй половине XVIII в., тогда получивший название *уцуси-э* волшебный фонарь воспринимался исключительно как разновидность уличной забавы *мисэмоно* (в этом же контексте будет восприниматься на рубеже XIX–XX вв. кинематограф). Новый дидактико-просветительский статус проекционного аппарата во многом был заслугой Тэдзима, который долгие годы совмещал преподавательскую деятельность с работой в Министерстве образования Японии. Проекционный аппарат обрёл и новое имя – вместо слова *уцуси-э*, ассоциируемого с низовой, развлекательной культурой, стали употреблять слово *гэнто*: 幻灯, что является дословным переводом европейского термина *laterna magica* (幻 – иллюзия, иллюзорный; 灯 – фонарь). Своё первое наименование кинематограф Японии (*кацудо*: 映写機) получил не от волшебного фонаря (*гэнто*:) эпохи Мэйдзи, а от его предшественника (*уцуси-э*) эпохи Эдо. Вместе с этим именем кино унаследовало имидж массового развлекательного зрелища для необразованных слоёв и детей, что вызывало недоверие властей и интеллектуалов.

Первое упоминание о волшебном фонаре в японских письменных источниках датируется 1779 г. В пособии для начинающих фокусников «Исчерпывающие сведения о *тэнгу*» (*Тэнгу-цу*:) рассказывается о проекционном аппарате *кагэ-э мэганэ* 影絵目鏡, доступном для приобретения в одной из торговых лавок города Осака [Yamamoto 1988, pp. 138–139]. Поскольку секреты ремесла старались держать в тайне, имеющиеся в этой брошюре рисунки волшебного фонаря детальные, но не проясняют принципа действия аппарата.

О демонстрации волшебного фонаря в Эдо сохранилось свидетельство, будто бы в 1801 г. В районе Уэно Хироко:дзи демонстрировался проекционный аппарат *экиман кагами*. Название отсылает к европейской фамилии Эйкман, однако поскольку упоминания волшебного фонаря встречаются в японских источниках и несколькими десятилетиями ранее, исследователи склонны считать, что этот «фонарь Эйкмана» был изготовлен по западным образцам в Японии [Matsumoto 2012]. Вероятно, «иноземное» название аппарата служило рекламным целям. Даже на картинках упомянутой уже брошюры для фокусников (1779) изображён не распространённый в Европе XVII–XVIII вв. проекционный аппарат с металлическим корпусом, а его японская модификация, изготовленная из дерева. Скорее всего, деревянным был и «фонарь Эйкмана», вдохновивший на дальнейшие

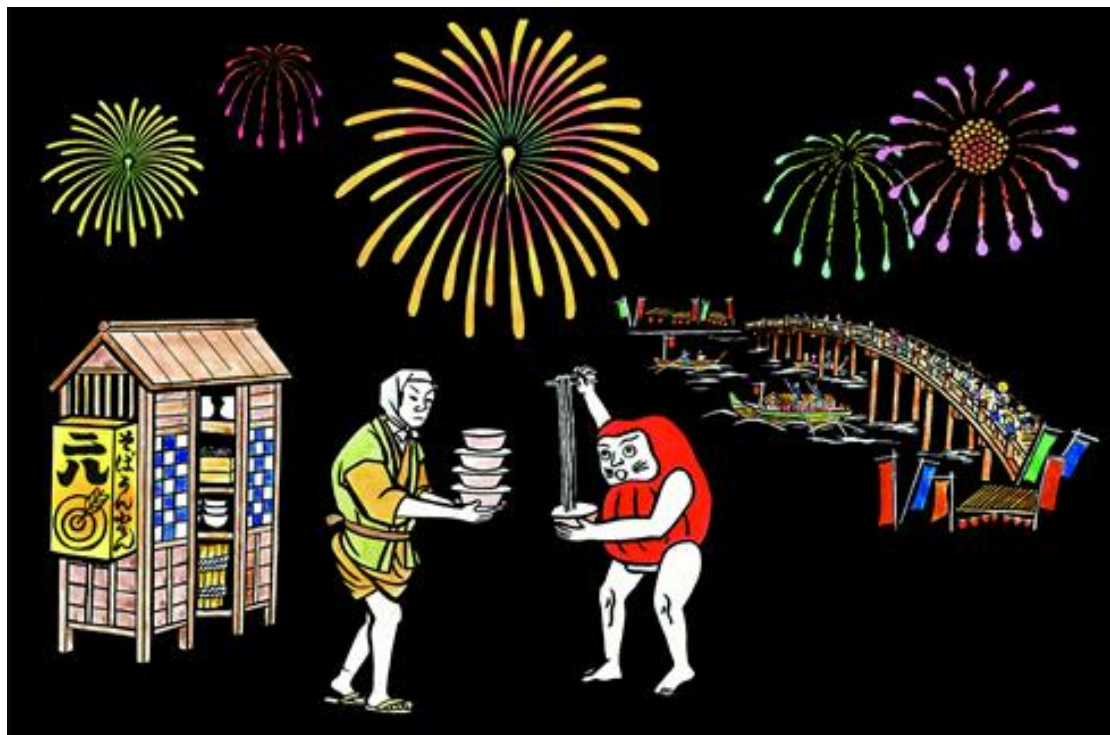
усовершенствования аппарата молодого красильщика тканей Камэя Кумакичи, а также его друга Такахаси Гэнъё:, происходившего из семьи врачей-голландоведов.



Брошюра «Исчерпывающие сведения о тэнгу» (Тэнгу-цу:, 1779).

В 1803 г. в чайном доме «Касугаи-тэй», расположенном в районе Усигомэ-Кагурадзака, Камэя организовал свой первый коммерческий показ волшебного фонаря, которому дал наименование *уцуси-э*. Камэя использовал оригинальный метод нанесения рисунка на стеклянные слайды *танэита* (種板), а также разработал механизм, позволяющий проецируемыми на экране рисованным персонажам совершать простые движения, менять выражение лица, неожиданно исчезать и появляться. Иллюзия движения создавалась посредством наложения нескольких слайдов, их смещения и перестановки, которые осуществлялись по принципу, напоминающему манипуляции кукловода в театре марионеток – японские слайды были снабжены тонкими нитями, при помощи которых мастер *уцуси-э* контролировал движение проецируемых на экране персонажей и предметов.

Японский волшебный фонарь обладал большей подвижностью, чем его западные аналоги, что было связано с лёгкостью используемого в Японии материала – дерева. По аналогии с деревянной бочкой для горячей ванны, деревянную основу для волшебного фонаря называли *фуру*. Во время показа *уцуси-э* было, как правило, задействовано несколько проекционных аппаратов; все они проецировали разные картинки, которые могли перемещаться и взаимодействовать друг с другом на экране благодаря подвижности мастера, управляющего зрелищем. То приближая проекционный аппарат к экрану, то удаляя, мастера *уцуси-э* меняли размер проецируемого изображения – цветной картинки. Яркость и многоцветие отличали картинки волшебного фонаря эпохи Эдо – отсюда возникновение термина *нисики кагэ-э* 錦影絵 (так называли волшебный фонарь эпохи Эдо в регионе Кансай), где слово *нисики* означает шёлковую узорчатую ткань.



Проекция *уцуси-э*. «Дарума ёбанаси» – юмористический рассказ об ожившей кукле *дарума*.

Слайд изготовлен группой «Минва-дза».

Попытки «оживить» проецируемые волшебным фонарём статичные картинки предпринимались и в Европе, но к большому успеху не привели – тяжёлый металлический каркас волшебного фонаря нужно было устанавливать на специальные рельсы. Гораздо более изобретательным и разнообразным оказалось использование подвижного волшебного фонаря в Японии. Неудивительно, что некоторые видят в этом зрелище истоки современной японской анимации. «Приёмы увеличения и наложения, затемнения *fade in* и *fade out* активно использовались волшебным фонарём, во многом предвещая развитие современного киноискусства. Цветная анимация в широкоэкранный формат была создана руками горожан эпохи Эдо, и это не может не удивлять. Наш пример – самый ранний в мире, первую страницу в истории анимации бесспорно занимает *уцуси-э*», – писал в 1988 году Ямамото Кэйити, один из первых в Японии исследователей, обративших внимание на волшебный фонарь [Yamamoto 1988, p. 148].





Участники коллектива «Нисики-кагэ-э: Икэдагуми».



Основатель коллективов «Минва-дза» и «Эдо уцуси-э сятю:» Ямагата Фумио с изготовленным из дерева проекционным аппаратом *фуро*.

Сегодня существует несколько творческих коллективов, деятельность которых направлена на сохранение и популяризацию традиционного зрелища *уцуси-э*. В Осака с 2004 г. действует коллектив «Нисики-кагэ-э: Икэда гуми», участники которого используют

для демонстрации слайдов аппаратуру, в точности повторяющую устройство и технические характеристики старинных образцов, однако созданную из более современных и прочных материалов. В Осака также продолжают свою деятельность ученики Кацура Бэйтё: (1925–2015) – знаменитого комика, мастера устного сказа *ракуго*, обладателя титула «живого национального сокровища» Японии (*нингэн кокухо*:), долгое время считавшегося единственным хранителем традиции волшебного фонаря. В своих представлениях ученики Кацура Бэйтё: используют старинную проекционную аппаратуру и поэтому выступают довольно редко, но если во время представления техника всё-таки даёт сбой, то это тут же становится объектом шутки, обыгрывается в стиле юмористических рассказов *ракуго* [Kusahara 1999–2009]. В 2019 г. в Токио появилась ещё одна театральная труппа – «Эдо уцуси-э сятю:». Её лидером стал Ямагата Фумио (1937 г. рождения), известный также под псевдонимом Сацумакома Ханатаю: III. В 1968 году, в разгар студенческих волнений, когда представители творческой интеллигенции возлагали большие надежды на то, что японский театральный авангард получит новый стимул от традиционных сценических искусств [Desser 1988, pp. 171–191], Ямагата основал кукольный театр «Минва-дза», и в начале 1990-х годов этот коллектив начал экспериментировать с показами *уцуси-э*. Важный вклад в возрождение японского волшебного фонаря внёс также кукольный театр «Ю:ки-дза» (結城座), история возникновения которого уходит корнями в эпоху Эдо (по некоторым данным, труппа была создана в 1635 г.). В XIX в. представления «Ю:ки-дза» проводились на воде – красочные картинки проецировались на бумажные экраны, установленные на прогулочных лодках *якатабунэ*, отражаясь в реках и каналах Токио. Большая часть аппаратуры и слайдов «Юки-дза» погибла во время Великого землетрясения Канто (1923), лишь в 1972 году театру удалось возобновить свои фирменные выступления с использованием волшебного фонаря [Yūki-za 2002–2015].

В конце 1980-х годов в солидных издательствах было опубликовано несколько исследований, посвящённых развитию волшебного фонаря в Японии [Kobayashi 1987; Yamamoto 1988], но несмотря на научный интерес к зрелищу, для большинства японцев эдоское развлечение *уцуси-э* продолжало оставаться чем-то далёким. Рост массового интереса к традиционным практикам демонстрации волшебного фонаря пришёлся на начало 2000-х годов, совпав не только с распространением интернета и цифровых методов производства и потребления медиа-контента, но и с феноменальным международным успехом японской анимации. Большинство творческих коллективов, упомянутых выше, пропагандируют волшебный фонарь в качестве *родоначальника* современной японской анимации (*нихон анимэ но гэнтэн*) – такая формулировка встречается в рекламных памфлетах и новостных публикациях [Nihon Keizai Shimbun 2018; Yonehara 2019; Mainichi Shimbun 2020].

Успех японской анимации позволил волшебному фонарю *уцуси-э* расширить свою зрительскую базу, приобрести более современный и международный статус. Отсылки к этому виду массового искусства несут определённую выгоду и для японской анимации, позволяя ей называть себя искусством с многовековой историей и ярко выраженной национальной спецификой. Однако у японской анимации было много других предшественников, гораздо более давних и «японских», чем волшебный фонарь – тут можно вспомнить и средневековые иллюстрированные свитки *эмаки*, и рукописные иллюстрированные книги *нараэхон* (эпоха Муромати), и массово издававшиеся

ксилографическим способом в эпоху Эдо книги-картинки жанра *кибё:си* и *гокан*. Оказавшись в Японии, европейский волшебный фонарь, претерпел ряд технических трансформаций, но продолжал считаться западным заимствованием. В 1930-х – начале 1940-х годов японские искусствоведы и кинокритики, озабоченные поисками особой «японской» киновыразительности, разработали традиционалистские подходы, объявляющие кинематограф частью культурно-исторической традиции Японии через его сближение с эстетикой иллюстрированных свитков *эмаки* и поэзией «нанизанных строф» *рэнга* [Фёдорова 2018, 34–48]. Отсылка к волшебному фонарю в теориях японских традиционалистов мы не находим, ведь его западное происхождение противоречило идеалам «чистого» национального стиля.

При желании традиционалисты вполне могли бы обнаружить интересующую их «национальную» специфику. Она отразилась в усовершенствованиях аппаратуры, используемой в Японии для демонстрации волшебного фонаря, в репертуаре, часто заимствованном из популярных пьес Кабуки и кукольного театра Дзёрури, а также в особом звуковом сопровождении. В отличие от европейских стран, в Японии эпохи Эдо демонстрация волшебного фонаря акцентировала внимание зрителя не только на содержании устного комментария, но в большой степени на его эмотивных качествах, тембре голоса и модуляциях, сочетании с музыкой. Музыкальное сопровождение исчезло из показов волшебного фонаря лишь в эпоху Мэйдзи, когда он был принят правительством на вооружение как эффективное орудие просвещения и пропаганды.

«Традиционно японским» и не похожим на европейский был также экран, на который проецировались картинки *уцуси-э*. Экран для демонстрации изображений был не квадратным, как на Западе, а имел форму вытянутого в горизонтальном направлении прямоугольника (Ямамото сравнивает японский волшебный фонарь с широкоэкранным кинематографом). Такая форма экрана была связана с мобильностью деревянных проекционных аппаратов *фуру*, эффективное управление которыми требовало достаточного пространства на поверхности экрана. Исследователь Ивамото Кэндзи отмечает также разницу в манере нанесения рисунков на слайды – европейские художники стремились раскрасить «кадр» целиком, включая фон, а японские мастера, наоборот, старались как можно больше пространства оставить «не тронутым» [Iwamoto 2002, pp. 100–107].

Как ни странно, эти особенности не нашли отражения в традиционалистских теориях 1930-х – 1940-х гг. Нежелание японских искусствоведов и кинокритиков видеть в *уцуси-э* объект научного анализа в очередной раз свидетельствует о низовом статусе этого массового развлечения. Новейшие данные о репертуаре волшебного фонаря эпохи Эдо частично объясняют это отношение – картинки *уцуси-э* нередко носили вульгарный, эротический характер. [Matsumoto 2012, pp. 95–97]. Апеллируя к традиционным видам искусства, сложившимся до открытия страны Западу, японские теоретики 1930-х – 1940-х гг., в сущности, были солидарны с движением «за чистый кинематограф» (*дзюн эйга гэки ундо:*), которое было направлено на повышение социального статуса кино как искусства. Возникшее на рубеже 1910-х – 1920-х гг. движение «за чистый кинематограф» призывало японских кинематографистов принять европейскую модель развития – это подразумевало внедрение новых техник монтажа, активное использование интертитров, отказ от актеров-мужчин *оннагата* и декламаторов немого кино *бэнси*. Традиционалистские теории кино 1930-х – 1940-х гг., напротив, стремились выдвинуть альтернативу Западу. Однако обращение к

культурному наследию Японии, или же наоборот, к передовым достижениям Запада, представляет собой два разнонаправленных метода решения одной проблемы, связанной с необходимостью повысить низкий статус кинематографа и тем самым оправдать использование кино в целях государственной пропаганды.

Вновь ставший актуальным в эпоху Мэйдзи волшебный фонарь *гэнто*: использовался в первую очередь в дидактических целях. В каталогах слайдов для фонаря *гэнто*: мы находим следующие рубрики: география, история, астрономия, природные явления, анатомия человека, гигиена, жизнь флоры и фауны, архитектура, портреты японских и западных знаменитостей, пейзажи японских и зарубежных достопримечательностей, и так далее [Iwamoto 2002, p. 141]. Волшебный фонарь *гэнто*: использовался для освещения военных действий в Китае (1894–1895), а также во время Русско-японской войны (1904–1905). Слайды, используемые во время демонстрации *гэнто*., назывались *эйга* 映画, то есть – проецируемые картины. Сегодня это слово используется в Японии для обозначения кинематографа. Важную роль в укоренении этого термина сыграли участники движения «за чистый кинематограф». Использование волшебного фонаря в дидактико-просветительских целях, признание и поддержка, оказанные ему со стороны правительства, модус демонстрации слайдов *эйга* (отказ от музыкального сопровождения, присущего *уцуси-э*) и их новое содержание соответствовали представлениям молодых реформаторов о том, как должен развиваться кинематограф в Японии. Кроме того, термин *эйга* частично компенсировал отрицательные коннотации подражательства, примитивного копирования, отсутствия авторского начала, присущие иероглифу 写 (*уцусу*) в предшествовавшем названии *уцуси-э*. Иероглиф 映 в слове *эйга* тоже можно прочесть как *уцусу* (иероглифическое сочетание 映画 даже читалось иногда как *уцуси-э*), но тут иное – это скорее «проявление» или же «проецирование». Под этим подразумевается не только копирование, но и выявление каких-то новых качеств исходного материала. Иероглиф 画, как и иероглиф 絵 (используемый для обозначения слова *уцуси-э*), означает картину, рисунок, изображение, но относится к более высокому стилю речи (художник по-японски *гака* 画家, просторечный синоним этого слова – *эаки* 絵描).

Как отмечает японский исследователь Тиба Нобуо, распространение термина *эйга* на страницах японских газет и журналов впервые становится заметным в начале 1910-х годов. Тиба связывает такие изменения с трансформацией самих фильмов и проистекающей из этого необходимостью поиска нового адекватного термина для обозначения кино (уход раннего кинематографа от эстетики «аттракциона» к сюжетобразующим повествовательным формам в большинстве стран мира датируется 1908–1912 гг.). В Японии эти изменения совпали с кончиной императора Мэйдзи (1852–1912). Год его смерти стал знаковым в истории японского кинематографа – именно тогда газета «Асахи» опубликовала ряд критических статей, обличающих кино в негативном, «гипнотическом» влиянии на зрителей [Gerow 2010]. Дискурс о вредности кинематографа создал необходимость его более тщательного изучения. Чем отличается кинематограф от литературы, театра, других массовых развлечений? Что делает его более опасным (эффективным) в сравнении с другими, традиционными способами передачи информации? Поиски ответов на эти вопросы дали толчок к становлению киножурналистики в Японии и предопределили курс её дальнейшего развития. Условия, в которых впервые возник общественный интерес к кинематографу,

вынуждали японских журналистов и кинокритиков постоянно оправдывать кинематограф, указывая на его положительные качества, в том числе – на просветительский потенциал. Неудивительно, что в эти годы кинокритики стали обращаться к термину *эйга*.

Распространение названия *эйга* для кино связывают с «западными» устремлениями приверженцев движения «за чистый кинематограф», однако важно понимать, что ассоциативная связь термина *эйга* с Западом (и вытекающий отсюда комплекс неполноценности японского кинематографа, неверие в то, что японские фильмы могут успешно конкурировать с европейскими) возникли уже как *следствие* успехов движения «за чистый кинематограф». Вопреки утверждениям некоторых исследователей слово *эйга* никогда не использовалось только для обозначения западного кинематографа – исследование японской периодики 1910-х годов, проведённое Тиба Нобуо, свидетельствует о частом употреблении термина *эйга* в отношении японских фильмов. Укоренение нового термина совпало по времени с реформами, включавшими активное усвоение западных техник киновыразительности, что безусловно способствовало усилению ассоциативной связи между словом *эйга* и Западом. Связь эта, конечно же, была обусловлена и репертуаром волшебного фонаря в эпоху Мэйдзи (многие слайды знакомили зрителей с культурными и техническими достижениями стран Запада). Стоит также указать на фонетическое созвучие терминов *эйга* (кинематограф) и *эйго* (английский язык).

Начиная с 1920-х годов общепринятым термином для обозначения кино в Японии становится *эйга*, но не исчезают полностью и «движущиеся картинки» (*кацудо: сясин*). В своей статье 1973 г. Тиба Нобуо называет это слово вышедшим из употребления (*хайго*), однако это не вполне справедливо. Для многих японских режиссёров, ассоциирующих себя с коммерческим, студийным кинематографом, словосочетание *кацудо: сясин* служит ключевым термином самоопределения. Многие режиссёры 1960-х – 1970-х гг. с гордостью утверждали в своих интервью и мемуарах, что они – *кацудо:я* 活動屋 (создатели движущихся картинок), то есть, ремесленники, озабоченные в первую очередь производством массового, развлекательного кинематографа [Фёдорова 2014]. Культурно-исторический контекст, побуждавший талантливых японских режиссёров послевоенного поколения резко дистанцировать себя от «авторского», некоммерческого кинематографа, достоин отдельного исследования. В рамках нашей статьи хотелось бы обратить внимание на устойчивость ассоциаций, связанных с термином *кацудо: сясин*, и на попытки профессионалов переосмыслить эти ассоциации, придать им позитивное звучание. У слова *кацудо: сясин* сохраняется связь с низовой, массовой культурой, но теперь это представляется в положительном свете. Именуя себя ремесленниками, специалистами по производству «движущихся картин», японские режиссёры дистанцируются от термина *эйга*, который связан для них с индивидуалистским, «западным» подходом к работе в кинематографе. Термин *кацудо: сясин* становится негласным маркером «японского» экранного искусства, отвечающего запросам широкого японского зрителя и не отягощённого необходимостью соответствовать западным стандартам. При этом из коллективной памяти всё больше изглаживается тот факт, что термин *сясин*, происходящий от глагола *уцусу*, тоже когда-то ассоциировался преимущественно с Западом, его культурно-эстетическими кодами и художественными произведениями, которые в Японии эпохи Эдо воспринимались со знаком минус. Производные от демонстраций волшебного фонаря термины 写し絵 и 映画 в

равной мере были связаны с западным влиянием. Разница между эдоским и мэйдзийским волшебным фонарём, и соответственно, разница между обозначающими их терминами, определялась не приятием или отторжением культурно-эстетических кодов Запада, а общественным статусом этих видов медиа. Зрелище *уцуси-э* было низовым развлечением городских масс, волшебный фонарь *гэнто*: (для которого использовались слайды *эйга*) проливал свет знаний на японского зрителя *сверху*, транслируя задачи государственного строительства. Разница между двумя видами медиа была скорее классовой: в одном случае условный «народ» (он же зритель) получал возможность стихийного самовыражения в часы досуга, в другом – такой возможности лишался, становясь объектом культурной «формовки». Спекуляции на противопоставлении «традиционно японского» и «западного» значительно осложняют наше понимание процессов становления японской визуальной культуры. Там, где исследователю видится конфликт между «самобытным» и «инородным», корни проблемы могут скрываться в противостоянии классового или идеологического характера.

Изучение истории японского кинематографа с точки зрения его взаимодействия с иными формами зрелища, возникшими в результате тесного контакта Японии с Западом, лишь отчасти объясняет сохраняющееся по сей день сдержанное отношение японских властей к кинематографу. Рассуждая о неготовности Японии оказывать более активную поддержку собственному кинематографу, не стоит забывать о традиционно тесных связях киноиндустрии с японским криминальным миром, а также о проблемах расового характера – в японских анимационных фильмах расовая принадлежность героев часто нивелируется, в то время как для кинематографа этический и коммерческий аспекты этой проблемы продолжают оставаться актуальными. Эволюция волшебного фонаря и других изобретений, ассоциируемых с западной оптикой и западным взглядом, даёт материал не только для выводов, касающихся истории кинематографа Японии, но также побуждают задуматься о культуре видения, её национальной специфике и роли в формировании (пост)колониального устройства мира. Не потому ли мнение западных наблюдателей – так называемый «взгляд Запада» – было столь важно для развития современной Японии, что Запад ещё с эпохи Эдо ассоциировался в коллективном сознании японцев с позицией квалифицированного наблюдателя, обладающего технологиями усовершенствования человеческого взгляда? Насколько важны были такого рода ассоциации в становлении иных национальных кинематографов? Как меняются представления о «взгляде Запада» в связи с глобализацией кино- и медиаиндустрии, а также в связи с переходом к цифровым технологиям? Предлагает ли популярная во всем мире японская мультипликация *анимэ* некую альтернативу превалировавшим до этого моделям видения? Поиски ответов на эти вопросы укажут вектор дальнейшего изучения японской визуальной культуры.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Фёдорова А.А. Кинематограф XII века: традиционалистские теории кино в Японии 1930-х – 1940-х годов // Японские исследования. 2018. № 3. С. 34–48. DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10018

Фёдорова А.А. Окамото Кихати. Москва: Музей кино. 2014.

## REFERENCES

- Fedorova, A. (2014). *Okamoto Kihachi* [Okamoto Kihachi]. Moscow: Muzei kino. (In Russian).
- Fedorova, A. (2018). Kinematograf XII veka: traditsionalistskie teorii kino v Yaponii 1930-kh – 1940-kh godov [12<sup>th</sup>-century Cinema: Traditionalist Film Theories in 1930s-40s Japan]. *Yaponskiye issledovaniya* [*Japanese Studies in Russia*], 3, 34–48. (In Russian). DOI: 10.24411/2500-2872-2018-10018
- \* \* \*
- Bordwell, D. (1995). Visual Style in Japanese Cinema. *Film History*, 7 (1), 5–31.
- Chiba Nobuo. (1973). “Eiga” yōgo no hassei to rufu no purosesu [Emergence and the Processes of Dissemination of the Term Eiga]. *Eiga shi kenkyū*, 1, 40–48. (In Japanese).
- Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gerow, A. (2009). Narrating the Nation-ality of a Cinema: The Case of Japanese Prewar Film. In A. Tansman (ed.), *The Culture of Japanese Fascism* (pp. 185–211). Durham: Duke University Press.
- Gerow, A. (2010). *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, Spectatorship, 1895–1925*. Berkeley: University of California Press.
- Iwamoto Kenji. (2002). *Gentō no seiki: eiga zen'ya no shikaku bunka shi* [Centuries of Magic Lanterns: A History of Visual Culture on the Eve of Cinema]. Tokyo: Shinwasha. (In Japanese).
- Kawashima, N. (2016). Film Policy in Japan – an Isolated Species on the Verge of Extinction? *International Journal of Cultural Policy*, 22(5), 787–804.
- Kinoshita Naoyuki. (1996). *Shashin-ga ron: shashin to kaiga no kekkon* [Photographic Painting: The Marriage of Photography and Painting]. Tokyo: Iwanami shoten. (In Japanese).
- Kobayashi Genjirō. (1987). *Utsushi-e* [Utsushi-e]. Hachiōji: Chuō daigaku shuppanbu. (In Japanese).
- Kusahara Machiko. (1999-2009). *Utsushi-e no genzai* [Utsushi-e Today]. Retrieved December 1, 2020, from [http://www.f.waseda.jp/kusahara/Utsushi-e\\_j/Today-j.html](http://www.f.waseda.jp/kusahara/Utsushi-e_j/Today-j.html) (In Japanese).
- Mainichi Shimbun. (2020, August 8). *Beichō ichimon ga keishō “nishiki-kage-e” ni tomoru shishō no ishi wakate futari ga hirō e* [Nishiki-kage-e Preserved by Late Beicho to be Performed by Two of His Young Disciples]. Retrieved December 1, 2020, from <https://mainichi.jp/articles/20200808/k00/00m/040/139000c> (In Japanese).
- Matsumoto Natsuki. (2012). Shin-hakken no Edo-ki no mokusei gentō ni kansuru kōsatsu: “Utsushi-e, Nishiki-kage-e” to no hikaku o chūshin ni [The Study of the Newly Discovered Wooden Magic Lantern of the Edo Period: A Comparison with Other Japanese Magic Lanterns]. *Engeki kenkyū*, 35, 91–113. (In Japanese).
- Nihon Keizai Shimbun. (2018, December 27). *Edo utsushi-e gendai ni utsusu* [Projecting Edo Utsushi-e Today]. Retrieved December 1, 2020, from <https://www.nikkei.com/article/DGKKZO39391700W8A221C1BC8000> (In Japanese).
- Screech, T. (1996). *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan: The Lens within the Heart*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Shiba Kōkan. (1992-1994). *Shiba Kōkan Zenshū* [Collected Works of Shiba Kokan]. Tokyo: Yasaka shobō. (In Japanese).

Shirayama Sekiya. (1990). *Megane no shakai-shi* [Social History of Glasses]. Tokyo: Daiamondo-sha. (In Japanese).

Tanaka Jun'ichirō. (1980). *Nihon eiga shi hakkutsu* [The Discovery of Japanese Film History]. Tokyo: Tōjusha. (In Japanese).

Tsukada Yoshinobu. (1980). *Nihon eiga shi no kenkyū: katsudō syashin torai zengo no jijō* [A Study of Japanese Film History: The Situation of the Arrival of the Motion Picture]. Tokyo: Gendai shokan. (In Japanese).

Yamamoto Keiichi. (1988). *Edo no kage-e asobi: hikari to kage no bunka shi* [Shadow Picture Play in Edo Period: Cultural Studies in Light and Shadow]. Tokyo: Sōshisha. (In Japanese).

Yonehara Norihiko. (2019, February 24). *Nihon no anime no genten “Edo utsushi-e” shachū hataage kōen* [The Origins of Japanese Anime: “Edo Utsushi-e” Troup Gives its First Public Performance]. Asahi Shimbun Digital. Retrieved December 1, 2020, from <https://www.asahi.com/articles/photo/AS20190220003963.html> (In Japanese).

Yūki-za. (2002–2015). *Edo no shinema “utsushi-e”* [Utsushi-e – The Cinema of Edo]. Retrieved December 1, 2020, from <http://www.youkiza.jp/mamejiten/utsushie.html> (In Japanese).

---

Поступила в редакцию 17.12.2020

Received 17 December 2021