

**С. А. Филиппов**

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

## ДВЕ ПРОЕКЦИИ. ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ И СПЕЦИФИКА КИНО

*Аннотация:*

Общеизвестно, что волшебный фонарь — один из важнейших предшественников кинематографа, однако особенности влияния одного на другой практически не изучены. В статье исследуется, какие использовавшиеся в практике волшебного фонаря приёмы могли повлиять на формирование специфических элементов кинематографа, и выясняется, что почти вся киноспецифика наследует волшебному фонарю.

*Ключевые слова:* раннее кино, выразительные средства киноязыка, специфика кино, волшебный фонарь.

**S. Filippov**

*Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*

## THE TWO PROJECTIONS: THE MAGIC LANTERN AND THE SPECIFIC FEATURES OF FILM

*Abstract:*

It is generally known that the magic lantern is one of the main predecessors of the cinema. Yet the details of the influence have remained understudied. The article goes into detail on their interconnection revealing the fact that almost all elements deemed inherent in cinematography originally take over from the magic lantern.

*Key words:* early cinema, means of cinematography, the specific features of film, the magic lantern.

В первые годы своего существования кинематограф казался прямым наследником волшебного фонаря — да он и был им как в институциональном, так и в технологическом отношении.

Сеансы проводились в одних и тех же залах, и зачастую они были совмещёнными, с чередованием статичных картинок вол-

шебного фонаря и движущихся картинок синемаатографа, а сами проекционные аппараты могли — путём несложной на первых порах замены слайдодержателя на лентопротяжный тракт и ещё более простой смены объективов — превращаться из одного в другой. Впоследствии конструкции аппаратов сильно разошлись, кинематограф получил свои собственные специализированные залы, и неподвижные спроецированные изображения остались лишь иллюстрациями к докладам и лекциям и ещё диафильмами для детей.

И в этих условиях всё, что осталось объединяющего проекцию неподвижных и движущихся изображений — это само только слово «проекция». Неудивительно, что в те времена считали, что функция волшебного фонаря как предвестника кино ограничивалась подготовкой первых кинозрителей к новому экранному зрелищу как таковому. Надо сказать, что этот тезис является довольно дискуссионным, поскольку неясно, что здесь причина, а что — следствие. То ли, и в самом деле, волшебный фонарь облегчил процесс привыкания к экранной проекции, то ли, наоборот, кинематограф потому и стал проекционным (выбрав люмьеровскую систему, а не эдисоновскую), что зритель слишком сильно привык к волшебному фонарю.

Разрешить эту дилемму на данном этапе развития науки о кино вряд ли получится, но на другие вопросы о влиянии волшебного фонаря на раннее кино ответить вполне возможно. Тем более, что в наше время мы снова отчасти вернулись к совмещённым сеансам, когда с одного проектора демонстрируются презентации, состоящие как из неподвижных, так и из движущихся изображений. Да и сами названия многих инструментов в PowerPoint подозрительно напоминают кинотерминологию (откуда они, собственно, и были позаимствованы), заставляя задуматься уже не только о внешнем, проекционном, сходстве двух медиумов, но и о внутреннем, структурном сходстве их средств выразительности.

Пришло время разобраться и в этой, практически не исследованной проблеме вызревания части выразительных средств, впоследствии составивших специфику кино, в сеансах волшебного фонаря.

Если говорить о наиболее фундаментальных элементах специфики выразительных средств кинематографа (и вслед за ним теле-

видения и пр.) как системы коммуникации и искусства, то таких можно выделить два. Во-первых, это само зафиксированное — то есть каждый раз воспроизводимое одинаково — движение, давшее название кино. И, во-вторых, это монтажная склейка, то есть мгновенное и полное изменение всего видимого изображения.

В обоих случаях, конечно, можно найти предвестников этих явлений: игрушки наподобие чудо-блокнота или диска с прорезями (фенакистоскопа) в первом случае, и тот же самый волшебный фонарь — во втором. Но, однако, игрушки так и остались игрушками, не став полноценной системой коммуникации, а картинки в волшебном фонаре хотя и могли сменяться довольно быстро, всё же, как правило, делали это не мгновенно. Так что в строгом смысле слова оба эти феномена доросли до уровня полноценного и специфического элемента системы коммуникации только в кино.

Если же рассмотреть кинематограф более пристально, уже не просто как некую систему воспроизведения движения, обладающую монтажной склейкой, но как плоскую такую систему, то количество специфических элементов резко увеличится. Дело в том, что кино — это первая полноценная двухмерная временная система во всей истории искусства и коммуникации, и, таким образом, всё, что связано с развитием плоского изображения во времени, автоматически попадает в сферу его специфики. Не только зафиксированное движение само по себе, но и вообще все используемые в кино отдельные виды движения, и не только монтажная склейка, но и все остальные, постепенные, виды перехода от кадра к кадру тоже — наплывы, затемнения и т.д.

Это уточнение, пожалуй, мало что приносит, будучи применённым к движению объектов в плоскости кадра — то есть перпендикулярно съёмочной оси, не на аппарат и не от него. Такое движение, действительно, впервые в истории (не считая театра теней, где на экране движутся всё-таки не сами объекты) происходит здесь именно в плоскости, и ранние кинозрители могли в некоторых случаях ему удивляться. Но зритель, сколько-нибудь привычный к кинематографу, по-видимому, особенно не отличает его от бокового движения на сцене и т.п., — то есть с точки зрения восприятия различия между плоским и объёмным движениями такого рода пренебрежимо малы. Хотя фактически они всё же есть.

Совсем по-другому обстоят дела с другими основными типами кинематографического движения. Прежде всего, это, конечно, движение вдоль съёмочной оси — то есть такое, когда объект увеличивается или уменьшается в размерах на экранной плоскости, что интерпретируется зрителем как его приближение или, соответственно, отдаление. Именно это невиданное прежде явление, судя по всему, и поразило первых зрителей люмьеровского «Прибытия поезда», а вовсе не страх, что этот «мирно приближавшийся к станции» (по выражению Кевина Браунлоу), да и вообще ехавший мимо зрителя поезд может его задавить.

И наконец, самый удивительный вид кинематографического движения был настолько необычным, что первые годы своего существования кино вообще избегало им пользоваться, затем довольно долго применяло его с осторожностью, и окончательно освоило уже только в звуковую эпоху. Это — движение кадра (которое чаще называется скорее технологическим, нежели эстетическим термином «движение камеры»), то есть непрерывное и однородное полное изменение всего видимого изображения: горизонтальная и вертикальная панорамы, проезды, наезды и отъезды, вертикальное движение камеры, ручные съёмки и всевозможные комбинации перечисленного.

Для полноты картины следовало бы назвать и прочие специфические элементы — как связанные с зафиксированным движением и, соответственно, возможностью менять его темп и направление (рапид, замедленная съёмка, цайтрафер, покадровая и обратная съёмки), так и вариации монтажных переходов (высветление, разнообразные шторки и т. д.). Но они, фактически применяемые от случая к случаю, всё же скорее относятся к набору опциональных средств киноязыка, нежели к ядру киноспецифики.

Итак: монтажная склейка, наплыв, переход через затемнение, зафиксированное движение *per se*, отчасти движение объектов в плоскости кадра, и особенно осевое движение объектов в кадре и движение самого кадра. Таковы основные элементы специфики кино (ТВ и пр.), которые не вызывают никаких сомнений в наши времена давно сложившегося и устоявшегося привычного медиума, когда эти элементы и связать-то особенно больше не с чем. И даже если возникают ассоциации с какими-

либо другими явлениями (с теми же презентациями, например), то те уже естественным образом рассматриваются как заимствования из кино, а не как самостоятельные феномены.

Но практически все названные киноспецифические элементы уже в той или иной мере присутствовали ещё до рождения кинематографа на сеансах волшебного фонаря. Рассмотрим их по порядку, предоставив слово для их описания авторам современной им литературы. До сих пор речь шла об общетеоретических концепциях, проверяемых непосредственным приложением к кинематографу, так что в цитатах не было никакой нужды, и их и не было. Теперь же речь пойдёт в основном о давно забытых фактах, которые можно подтвердить только надёжными ссылками — так что этот раздел данного текста будет скомпонован из цитат по преимуществу.

«Глаз, получающий мгновенное световое впечатление, удерживает его некоторое время, и если в этот момент предмет заменён другим, то глаз не успеет заметить замены, и она кажется ему превращением. На этом принципе основано действие прибора Эдварда. Он имеет большое сходство с фотографическим затвором; обмен картины совершается в то мгновение, когда объектив закрыт, и в следующий момент открывания объектива на экране рисуется уже новое изображение. Это происходит так быстро, что аудитория не замечает ни акта обмена картины, ни закрывания объектива. Если заставить прибор действовать медленно, то первая картина мало по малу тускнеет и бледнеет до исчезновения светового круга, после чего из темноты медленно появляется другая картина, пока не станет в полном блеске и резкости» [1, с. 12–13].

Таким образом, Георгий Буюкович, описывая прибор Эдварда, не только сообщает нам о применении в волшебном фонаре полного аналога монтажной склейки, но и демонстрирует прекрасное понимание принципа её работы. Правда, здесь речь, похоже, больше идёт о том, что позже получило в кино название волшебного мельесовского превращения (оно же «приём стоп») одного объекта в другой, нежели о полноценной склейке. Да и вообще, несмотря на наличие такой принципиальной возможности, докинематографическая публика, видимо, была не очень склонна к быстрым изменениям всего видимого поля: «Если

смена картин не очень часта, то передвижение рукоятки ради достижения большего эффекта, следует производить медленно, чтобы одна картина сменялась другой постепенно» [4, с. 63].

Правда, здесь говорится уже не об аналоге склейки, а плавной смене кадров: например, через затемнение, о котором, как мы видели, писал также и Буякович. Или же через наплыв, о котором Буякович писать в контексте прибора Эдварда уже не мог, поскольку даже в очень сложно устроенной механической рамке-держателе (каковой и был этот прибор) эффекта наплыва добиться было невозможно. Максимум, чего можно было достичь с помощью рамки — это перехода через нерезкость, довольно изысканного приёма, который в кино сколько-нибудь регулярно начал использоваться только с двадцатых годов (хотя единичные случаи встречались и раньше). А вот в волшебном фонаре такие рамки существовали ещё до появления кинематографа [9, с. 95].

Для полноценного же наплыва нужно либо два совсем отдельных волшебных фонаря, либо же два фонаря, соединённых в общем корпусе — то есть двойной фонарь, также называемый полиорамой. И уже сама по себе распространённость таких странных удвоенных вертикальных конструкций — а они упоминаются практически во всей синхронной литературе — свидетельствует о серьёзной склонности тогдашней публики к наплывам задолго до изобретения кино. А заодно это объясняет, между прочим, почему Мельес, изобретя технику кинематографического наплыва, стал предпочитать его обычной склейке (например, в «Путешествии на луну» все межкадровые переходы осуществляются только наплывом).

То, что наплыв — основная функция полиорамы, регулярно подчёркивается в литературе: «Преимущество полиорамы, или двойного фонаря ... заключается именно в том, что изображения, отражаемые ею, не исчезают с экрана, а следуют непрерывно одно за другим, перерождаясь, так сказать, одно в другое, по мере того, как меняются картины» [5, с. 41]. «Эффект получается такой: первая туманная картина начинает мало по малу бледнеть, её очертания как бы переливаются в иные формы, которые выясняясь понемногу слагаются в новую, иную картину и т.д. Понятно, как эффектна и изящна такая перемена картин, притом же она весьма легко выполняется» [8, с. 31].

Но основная функция — не означает единственная. «В то же время, употребляя с полиорамой целесообразно написанные картины, можно достигнуть весьма занимательных явлений, заключающихся в незаметном изменении одной и той же картины, заставляя её переходить, напр., из дня в ночь, из лета в зиму, а также разные сложные движения, как напр.: падение водопада, снега, извержение вулкана, удары молнии, движение воды в фонтане и проч. Результаты эти достигаются при помощи двух, трёх и большего количества фонарей равной силы, снабжённых механизмами для закрывания и открывания объективов» [5, с. 41]. Здесь сразу бросается в глаза, что двойными фонарями дело не ограничивалось, и более сложные конструкции не были диковинкой: «устраивают аппараты в 4 и даже в 5 объективов, но фонарь в 3 объектива вполне достаточен для самых сложных случаев, и мы полагаем, что это число превышать не следует» [8, с. 35–36].

Но главное, мы видим, что не только в 1893 году, когда вышло оригинальное издание книги Анри Фуртье [8], но и девятью годами раньше, когда была опубликована работа Александра Ержемского [5], сложные фонари использовались не для одних лишь наплывов и затемнений, а также и для разнообразных эффектов. Для трансформации изображения — изменения времени суток или года, или же изменения характера освещения, например: «при двойных фонарях можно получить очень красивый эффект со статуями. Один объектив снабжен стеклом довольно темного цвета (лучше всего малинового). На этом ярком фоне, из другого объектива, понемногу выделяется, с помощью кошачьего глаза, статуя на черном фоне, это выходит очень эффектно» [8, с. 97].

Однако трансформации всё-таки не совсем кинематографичны (кино такими преобразованиями пользовалось примерно с 1910-х годов, но сравнительно редко), поэтому гораздо важнее, что двойным фонарём воссоздавался самый, пожалуй, типичный элемент кино, хоть и не совсем, как мы выяснили, специфичный: движение объектов в плоскости кадра. Такого рода движение можно было сделать не только полиорамой, но и самым обычным одинарным фонарём при помощи специальных сдвоенных рамок-слайдодержателей — то есть оно было доступно не одним лишь владельцам сравнительно дорогих двойных фонарей, но аб-

солютно любому демонстратору. А значит, оно было знакомо большинству публики. Правда, для каждого отдельного вида движения требовалась своя специальная рамка, так что мы не можем рассчитывать, что большинство аудитории было знакомо со всеми видами плоского внутрикадрового движения, но уж хотя бы с какими-то его видами оно было знакомо точно.

Самыми распространёнными были т.н. картинки с втягиванием, когда за счёт перемещения одного стекла относительно другого, неподвижного, осуществлялось горизонтальное движение поездов, или же «как по пустыне движется караван или по реке плывет лодка» [1, с. 33]. Чуть более сложная рамка, где была «укреплена медная или цинковая тонкая полоска, в которой сделан волнообразный вырез» [2, с. 81] позволяла изобразить не только речную, но и морскую навигацию. Также использовалось и вертикальное движение, зачастую циклическое: с помощью рамки с рычагами «можно изобразить оленя или быка, пьющего воду» [8, с. 76], и аналогичным образом устроенная «картинка “гусь теребит за нос немца” заставляет детей хохотать до слез» [3, с. 7].

Наряду с вертикальным движением активно применялось и вращение: «таким способом изображается, напр., движение мельничных крыльев, движение корабля и т.п. Если неподвижное стекло изображает нарисованный на черном фоне фонтан, а на вращающемся стекле нарисованы лучистые полоски, то при вращении, эти полоски произведут эффектное впечатление струящейся воды. Таким же образом можно представить извержение вулкана и т.п. Для изображения падения снега употребляют другой также несложный приборчик (...), состоящий из 2 валиков, на которых намотана длинная лента черной бумаги, проткнутая булавкой множеством неправильно расположенных дырочек. С помощью рукоятки ленту сматывают с нижнего валика на верхний, — и на экране получают целые тучи белых точек, медленно падающих вниз, т. е. достигается настоящая иллюзия падающего снега» [1, с. 34; впрочем, этот автор, похоже, просто кратко конспектировал более раннее изложение в 8, с. 77–78].

Также применялось и комбинированное движение, что в простых случаях осуществлялось с помощью обычного фонаря с рамкой на три стекла — одно неподвижное и два подвижных, на первом из которых изображали «движущуюся фигуру, на другом

движение совершается на этой фигуре; напр. на неподвижном стекле нарисовано море, вдали берег; на одном стекле корабль, на другом его команда; если двум последним стеклам дать несоответственное движение, то мы получим довольно интересную сцену плавания корабля с суетящейся на нем прислугой» [3, с. 151–152]. В более сложных случаях требовался уже даже не двойной, а тройной фонарь, где были «одновременно проектируемые картины, каждая из которых должна иметь своё движение. Так одна изображает падение снега, другая движение лодки, а третий фонарь дает смену дня и ночи» [4, с. 62].

Конечно, «такие сложные картины встречаются очень редко» [4, с. 62], но все более простые, перечисленные выше, были очень распространены, причём ещё за много лет до появления кинематографа. В книге Лоренцо Марси [10] 1877 года о сциоптиконе — то есть о волшебном фонаре с самым примитивным керосиновым освещением — большинство из них уже упоминается. Надо ли говорить, что уже тогда было известно и фазированное движение объектов на экране, осуществляемое, по сути дела, с помощью помещённого в кадровое окно фенакистоскопа [10, с. 146ff]. Чуть позже появились рамки с более тонкими модификациями объектов: «на неподвижном стекле изображена одна часть рисунка, а на выдвигаемом другая часть в двух различных положениях. Таким образом, напр., проектируется изменение мимики» [8, с. 75–76]. Но этот эффект, хотя и осуществляемый на плоскости, всё же трудно соотнести со спецификой кинематографа, поскольку явная искусственность приёма, имеющая значение и в других случаях (к чему мы ещё вернёмся), здесь определённо более значима, чем плоскостность.

Гораздо больший интерес для нас представляют зачатки в волшебном фонаре одного из самых своеобразных элементов киноспецифики — движения камеры. В так называемой движущейся панораме (по существу являющейся втягиванием наоборот) «довольно длинная картина (до 30–35 см длины) медленно двигается перед каким ни будь пароходом или личностью, напр. вид Золотого Рога в Константинополе и т.д.» [8, с. 77]. То есть это типичная сопровождающая панорама, причём небольшая (примерно вчетверо больше ширины кадра), и даже называется она тем же самым словом. Интересно, что хотя такие

сравнительно несложные в исполнении панорамы, по-видимому, были достаточно распространены в волшебном фонаре, в игровом кино они начали применяться лишь ближе к середине 1900-х годов. В то же время, оглядывающие (т.е. не следующие за персонажем) панорамы, похоже, не использовавшиеся в волшебном фонаре, в кино появились гораздо позже сопровождающих.

Упоминаний вертикальной сопроводительной панорамы в литературе о волшебном фонаре обнаружить не удалось — что может быть связано как с редкостью подходящих для такой панорамы тем (воздушный шар, мистика), так и с технологической трудностью её исполнения, поскольку в обычном фонаре подвижное стекло быстро бы упёрлось нижним краем в стол, и значит, она могла применяться только в верхнем фонаре полиорамы. В кинематографе вертикальная панорама появилась и распространилась гораздо позже горизонтальной, — но в данном случае причинная связь с волшебным фонарём представляется сомнительной, поскольку в кино с самого начала и по сей день было просто меньше нужды в ней, в силу той же сравнительной редкости тем.

И наконец, очень интересны взаимоотношения волшебного фонаря с осевым движением — как самого кадра, так и находящихся в нём объектов. Вообще говоря, осевое движение фонаря было известно уже с конца XVIII века, когда начал применяться установленный на колёсики проектор, получивший название фантаскоп. Он, однако, использовался не для изменения размеров всего изображения в целом (то есть не для довольно своеобразной аналогии наезда/отъезда), а для имитации осевого движения персонажа, изображённого на невидимом тёмном фоне: «зритель увидит с ужасом, как на него идет грозное привидение, увеличиваясь с каждым шагом, и вдруг исчезает, что достигается быстрым закрытием диафрагмы» [8, с. 98].

К концу XIX века технология претерпела определённые изменения, и появился — хотя и очень редкий — «следующий способ: один проекционный аппарат, помещенный сзади зрителей, дает на экран какой-либо пейзаж, напр. развалины монастыря; с другой стороны экрана посредством фантаскопа появляются призраки. Эффект поразительный, тем более, что проектирующий, видя превосходно пейзаж, может проектировать приведе-

ние из любого места картины» [8, с. 99]. То есть здесь имел место уже не аттракцион с надвигающимся в тёмном зале «на зрителя» призраком, а полноценная имитация осевого движения объекта внутри кадра.

И в принципе ничто не мешало использовать в данном случае вместо комбинации монастыря и летающих призраков комбинацию рельс и приближающегося по ним поезда.

Итак, практически все основные элементы будущей киноспецифики (за исключением вертикального и осевого движения кадра и зафиксированного движения *per se*) были подготовлены волшебным фонарём.

Правда, подготовлены они были в существенно различной степени. Затемнение и особенно наплыв были разработаны практически полностью — и даже, судя по приведённым описаниям, разработаны более тщательно, чем это впоследствии имело место в раннем кино. Движение в плоскости кадра было разработано весьма подробно, хотя качество исполнения оставляло желать лучшего, что, разумеется, снижало и полноту его разработки. Горизонтальная панорама была разработана лишь в одном из её аспектов. И наконец, монтажная склейка и осевое движение объекта в кадре хотя и встречались на сеансах волшебного фонаря, но встречались настолько редко, что о сколько-нибудь заметной подготовке к ним будущего кинозрителя говорить не приходится.

При этом можно проследить свидетельствующую о прямом влиянии фонаря на кино корреляцию между степенью разработанности того или иного приёма волшебным фонарём и трудностями, с которыми соответствующий приём столкнулся в процессе своего внедрения в киноязык. Движение в плоскости кадра, насколько известно, никаких проблем не вызывало, и, напротив, обычно встречало всеобщее восхищение своим разнообразием и жизнеподобием (причём о последнем можно было говорить лишь по сравнению с волшебным фонарём, но не с театром). Вероятно, с этим можно отчасти связать и первоначальную популярность видовых фильмов студии Люмьер, строившихся главным образом на комбинации разных форм движения и быстро вышедших из моды по мере развития более сложных кинематографических структур.

Напротив, монтажная склейка вызывала громадные трудности у зрителей, склонных принимать новый кадр за новый фильм. Легко предположить, что если бы наплыв в кино появился не тогда, когда склейка уже стала в какой-то мере привычной, а на несколько лет раньше, то он надолго бы утвердился в качестве основного средства монтажного перехода, мешая развитию наиболее естественного для кино склеечного монтажа. Также и выраженное осевое движение объекта, слабо подготовленное в волшебном фонаре, вызвало первоначальный шок у зрителей «Прибытия поезда», обеспечив популярность новому зрелищу, а затем надолго практически вышло из употребления.

В промежуточном положении находится движение кадра: тот единственный его вид, который был популярен в волшебном фонаре, утвердился в кино довольно легко, хотя и не сразу. Остальные же виды развивались очень медленно, зачастую десятилетиями. Впрочем, эти огромные сроки подсказывают, что дело здесь больше во внутрикинематографических обстоятельствах, чем в волшебном фонаре, чьё влияние на кино вряд ли могло простираться дальше первых десяти лет его существования.

Но если проблема связи выразительных средств волшебного фонаря с наиболее фундаментальными элементами киноспецифики оказывается настолько плодотворной, то становится нелегко обойти вопрос о причинах полного невнимания киноведческого сообщества к настолько продуктивной теме.

Помимо тех причин, которые были высказаны в начале данной статьи, конечно, определённое значение имеет традиционная разобщённость исследователей разных направлений. Киноведы мало интересуются волшебным фонарём, а изучающие волшебный фонарь коллеги не склонны связывать свои штудии с соседней киноведческой областью. Это происходит даже в тех редких случаях, когда их работы печатаются в чисто киноведческих изданиях — как, например, в недавнем интересном исследовании Анны Котоминой [6], опубликованном в «Киноведческих записках», в котором многие из перечисленных выше эффектов описываются вне всякой связи с кинематографом.

Впрочем, мы, киноведы, вряд ли вправе требовать от коллег, чтобы они выполнили ту работу, которую вообще-то должны были

сделать мы сами. Однако в киноведческой среде до недавнего времени проблемы собственно киноязыка и его развития были на дальнем плане, да и сейчас они на первый план не вышли. Показательным примером здесь будет один из основоположников научной истории кино Жорж Садуль, который в первом томе своего классического труда упомянул и фантаскоп, и наплывы, и вертикальное внутрикадровое движение [7, с. 139–141], но никак не спроецировал их непосредственно на кинематограф, больше заинтересовавшись тем, что «текст, сопровождавший сеанс волшебного фонаря, был весьма похож на тот, который через несколько лет будет сопровождать показ первых кинофильмов» [7, с. 141]. Киноведение почти с самого начала предпочитало словесную сторону кино визуальной.

Наконец, усмотреть более сложную связь между двумя медиумами явно мешал низкий статус, которым традиционно обладал волшебный фонарь в глазах киноведов — где-то чуть выше фенакistosкопа и чудо-блокнота, но явно ниже фотографических экспериментов Эдварда Майбриджа. Однако даже по приведённым цитатам прекрасно видно, что волшебный фонарь был ни в пример более сложной медийной системой, чем кинематограф по крайней мере пяти-семи первых лет своего существования. И это при том, что мы здесь, сосредоточившись исключительно на базовых специфических элементах киноязыка, совершенно не интересовались повествовательными возможностями волшебного фонаря, явно превышавшими аналогичные способности кино и последующих нескольких лет.

Кстати, по тем же причинам мы не рассматривали другие виды движения, доступные волшебному фонарю. Как просто более сложные в динамическом отношении, наподобие так называемых хромотропов — вращающихся цветных спиралей, напоминающих *Anémic cinéma* Марсея Дюшана (1926). Так и совершенно натуральные, в огромном разнообразии присутствовавшие во многочисленных физических опытах, демонстрировавшихся широкой публике с помощью волшебного фонаря (кстати, и здесь кино должно быть благодарно своему старшему собрату: большинство благожелательных отзывов, которых оно удостоилось в первые годы своего существования, было связано как раз с его потенциальной просветительской

функцией). Однако все эти изошрённые виды движения не несли непосредственной коммуникационной нагрузки, и потому находятся за пределами наших интересов.

Хотя, конечно, если ставить во главу угла натуралистичность кинематографа — как это было модно на его заре, а затем в 1950-е годы, — то в этом отношении его прямым предшественником являются именно показы опытов (что, впрочем, также не учитывается в киноведении). И в любом случае, здесь следует признать, что если не считать межкадровых переходов, которые в волшебном фонаре и в кино были почти идентичны по форме, большинство видов движения в фонаре были, в отличие от кино, не просто иллюзорными, но, определённо, явно иллюзорными, почти искусственными на вид. Тем более, что в их организации «почти всегда приходится прибегать к живописи» [8, с. 73].

Но нас в данном исследовании всё же интересовала не достоверность кинематографа, а его язык. А в подготовке будущего кинозрителя к будущему киноязыку, огромную роль сыграл волшебный фонарь, сколь бы иллюзорен он ни был.

#### Список литературы

#### References

1. *Бергъ А.* Волшебный фонарь. (Устройство проэжкціонныхъ аппаратовъ, способы освещенія и получения туманныхъ картинъ). Практическое руководство. СПб., 1907.

*Berg A.* Magic lantern (The configuration of projection equipment, means of illumination and obtainment of misty pictures). Manual of practice. Saint Petersburg, 1907.

*Berg A.* Volshebnyj fonar'. (Ustrojstvo projekcionnyh apparatov, sposoby osveshhenija i poluchenija tumannyh kartin). Prakticheskoe rukovodstvo. SPb., 1907.

2. *Буяковичъ Г.Н.* Волшебный фонарь и его примненіе при публичныхъ лекціяхъ, при преподаваніи и для препровожденія времени. СПб., 1898.

*Buyakovitch G.* The magical lantern and its usage in the course of public lectures, teaching and pastime. Saint Petersburg, 1898.

*Bujakovich G.N.* Volshebnyj fonar' i ego primenenie pri publichnyh lekcijah, pri prepodavanii i dlja preprovohzhenija vremeni. SPb., 1898.

3. *Вальтеръ К.Х.* Волшебный фонарь. Полное практическое руководство къ устройству волшебнаго фонаря и подробное наставленіе, какъ при помощи его производить туманныя картины. М., 1898.

*Valter K.* The magic lantern. Full practical manual for the installation of a magic lantern and a detailed guidance as to how to produce misty pictures. Moscow, 1898.

*Val'ter K.H.* Volshebnyj fonar'. Polnoe prakticheskoe rukovodstvo k ustrojstvu volshebnaго fonarja i podrobnoe nastavlenie, kak pri pomoshhi ego proizvodit' tumannyja kartiny. М., 1898.

4. Волшебный фонарь. Его устройство; уходъ за нимъ; различные виды источниковъ св та, прим нимыхъ къ нему; производство при его помощи физическихъ опытовъ, под ред. Дуб-ницкого Н.Р. М., 1901.

The magic lantern. Its configuration, maintenance instructions, various kinds of the sources of light applicable, the performance of physical experiments by the means of the magic lantern, ed. by N. Dubnitsky. Moscow, 1901.

Volshebnyj fonar'. Ego ustrojstvo; uhod" za nim; razlichnye vidy istochnikov sveta, primenimyh" k nemu; proizvodstvo pri ego pomoshhi fizicheskikh opytov, pod red. Dubnickogo N.R. М., 1901.

5. *Ержемскій А.К.* Практическое руководство къ употребленію волшебнаго фонаря и принадлежностей къ нему. СПб., М., 1882.

*Erzhemsky A.* A practical guide to the usage of the magic lantern and its components. Saint Petersburg, 1882.

*Erzhemskij A.K.* Prakticheskoe rukovodstvo k upotrebleniju volshebnaго fonarja i prinadlezhnostej k nemu. SPb., М., 1882.

6. *Котомина А.М.* Световые и теневые картины и «искусство проекции» в России конца XIX — начала XX вв. // Киноведческие записки, № 99. М., 2011/2012.

*Kotomina A.* Light and shadow pictures and "the art of projection" in Russian at the end of the XIX century – beginning of the XX century // Kinovedcheskiye zapiski, No.99. Moscow, 2011/2012.

*Kotomina A.M.* Svetovye i tenevye kartiny i «iskusstvo proekcii» v Rossii konca XIX — nachala XX vv. // Kinovedcheskie zapiski, No. 99. М., 2011/2012.

7. *Садюль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 1. М., 1958.  
*Sadoul G.* The universal history of cinema. Vol.1. Moscow, 1958.  
*Sadul' Zh.* Vseobshhaja istorija kino. T. 1. M., 1958.

8. Волшебный фонарь. (Проекционный аппарат). Туманные картины и научная проекция. Практическое руководство Г. Фуртье. СПб., 1897.

The magical lantern (Projection equipment). Misty pictures and the scientific projection. Practical guidebook of G. Fourtier. Saint Petersburg, 1897.

Volshebnyj fonar'. (Proekcionnyj apparat"). Tumannyja kartiny i nauchnaja proekcija. Prakticheskoe rukovodstvo G. Furt'e. SPb., 1897.

9. An Expert. The Art of Projection and Complete Magic Lantern Manual. L.: E.A. Beckett, 1893.

10. *Marcy, L. J.* The Sciopticon Manual, Explaining Lantern Projections in General and the Sciopticon Apparatus in Particular, 6th ed. Phil.: James A. Moore, 1877.

**Данные об авторе:**

*Филиппов Сергей Александрович* — научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. E-mail: s\_a\_filippov@mail.ru

**About the author:**

*Filippov Sergey* — research associate, Lomonosov Moscow State University. E-mail: s\_a\_filippov@mail.ru