

УДК 93/94

**АРХЕОЛОГИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ:
ПУБЛИЧНЫЕ НАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ С «ВОЛШЕБНЫМ ФОНАРЕМ»
В РОССИИ В 1872–1915 гг.**

Анна Анатольевна Котомина

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник фонда изобразительных материалов отдела хранения и изучения музейного собрания Политехнического музея (Москва, Россия)

e-mail: akotomina@yandex.ru



Аннотация. В статье исследуется процесс освоения технологии статической проекции в России, начиная с 1850-х гг., когда тысячи образованных людей учились устраивать публичные народные чтения с «волшебными фонарями» и изготавливать картины для них. При проведении чтений сменяющиеся на экране изображения воспринимались одновременно с текстом, который зачитывал устроитель чтения или актер. В статье проведен анализ впечатлений слушателей чтений, собранных устроителями чтений в 1899-1900 гг. Изучение впечатлений помогало устроителям в поиске приемов все более полного и органичного соединения отдельных медийных составляющих чтений. Возможно, публичные чтения с проекционными фонарями впервые в истории выдвинули требования выработки у публики навыков интермедиаии.

Ключевые слова: проекционные фонари, теневые картины, публичные народные чтения, интермедиаальность, аппетит к визуальному, техники наблюдения.

Понятие «интермедиальность» происходит от понятия «интертекстуальность» и оправдывает себя как инструмент для анализа и критики текстов, представление о которых расширилось в ситуации быстрого развития технологий хранения и распространения информации.

В данной статье я хотела бы наполнить данное понятие историческим содержанием, показав «интермедиальность» в действии. Для этого я предполагаю более пристально рассмотреть, как начиная с 1850-х гг. в России постепенно происходило освоение возможностей технологии статической проекции, как люди учились устраивать публичные народные чтения с «волшебными фонарями» и изготавливать картины для них.

Волшебный фонарь – это простейшее проекционное устройство. «Волшебным фонарем или проекционным аппаратом называется такой прибор, с помощью которого небольшой рисунок (речь идет о картинах преимущественно на прозрачных веществах – стекле, желатине, целлулоиде) может быть получен на экране в значительно увеличенном размере», – пишет в брошюре «Волшебный фонарь» Н.Р. Дубницкий, председатель группы по экспертизе волшебных фонарей Комиссии по составлению коллекций те-

невых картин при Политехническом музее в Москве¹. Комиссия была создана либерально настроенными педагогами при поддержке сочувствующих горожан в 1897 г. и существовала на общественных началах при музее, активно помогая всем заинтересованным в устройстве публичных чтений с проекционными фонарями.

Приемы проекции были известны людям практически всегда. В любом учебнике по истории кино можно прочесть, что «волшебные фонари» были впервые описаны Афанасием Кирхером в трактате «Искусство света и тени». Оптические мастерские в Англии, Франции и Германии собирали и продавали «волшебные фонари», начиная с конца XVII в. Источником света в первых фонарях служили масляные лампы, изображения для проекции рисовали на стекле витражными красками. Такие фонари увеличивали исходные изображения в 2-3 раза.

В начале XIX в. происходит «позитивная реорганизация восприятия и его объектов», «разделение и специализация чувств», что, как считает Дж. Крери, приводит к становлению «современной культуры визуального» и появлению «современных техник наблюдателя», что, в частности, привело к изобретению фотографии². С 1850-х гг. для закре-

¹ Будаевский Н.Н., Дубницкий Н.Р., Николаев И.Н. Волшебный фонарь. Его устройство, уход за ним, различные виды источников света, применимых к нему; производство при его помощи физических опытов. М., 1905. С. 7.

² Крери Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность. М., 2014. С. 119-125.

пления изображения в камере-обскуре стали использовать стеклянные пластины со светочувствительным слоем, получая стеклянные негативы. Со стеклянных негативов можно было получать отпечатки точные в деталях и передаче тонов. Началось время всеобщего признания и технического расцвета фотографии. Расцвет фотографии повлиял и на технологии распространения изображений, включая проекцию. С 1850-х гг. фонари начали оснащать мощными источниками света и более совершенными оптическими системами, опробованными в фотокамерах.

В 1874 г. русский педагог и ученый-зоолог Николай Животовский в брошюре «Волшебный фонарь, его описание и употребление» называл «волшебный фонарь» «всем известным прибором», который служит «для забавы детей» и «с которыми таскаются по дворам» савояры¹. На момент, когда Н.И. Животовский написал эти строки, крупнейшие европейские оптические фирмы, «Newton & Co», «Carpenter & Westly», «Dubosqu» и «Kruss», уже предлагали своим покупателям проекционные фонари «следующего поколения». «Всякий проекционный аппарат есть настолько усовершенствованный и настолько сильный волшебный фонарь, что он является

совершенно другим инструментом», – пишет русский инженер-оптик А.Д. Мин в 1897 году². С 1860-ых гг. в качестве источников света в проекционных фонарях использовали керосиновые лампы, водородно-кислородные горелки («друммондов свет»). С 1900-х гг. для проекции изредка использовали ацетиленовые лампы и электрические лампы накаливания или вольтовые дуги. Оптические системы «проекционных аппаратов» состояли из двух выпукло-плоских линз конденсатора, которые собирали лучи света лампы для равномерного освещения «картины» и четырех выпукло-вогнутых линз объектива, собирающих лучи света, уже прошедшие через картину на выходе из фонаря. «Кривизна линз и их расстояние определяются в местах производства линз вычислением и опытом»³. Объективы из четырех стекол были изобретены для портретных фотокамер в 1840 г. венгерским физиком Йозефом Петцвалем, с 1850-х гг. нашли применение в проекционных фонарях. Составные системы линз и яркие лампы дали возможность без потери резкости, искривления прямых линий, радужного окрашивания краев увеличивать изображения не в 2-3 раза, а в 30-35 раз.

«Картины» для проекции в усовершен-

¹ Животовский Н.И. Волшебный фонарь, его описание и употребление. СПб., 1874. С. 15.

² Мин А.Д. Предисловие к Фуртье Г. Волшебный фонарь. (Проекционный аппарат). Туманные картины и научная проекция. Практическое руководство. Пер с французского А.Д. Мина и Н.Н. Топальского. СПб, 1897. С. 5.

³ Будаевский Н.Н. Дубницкий Н.Р., Николаев И.Н. Ук. Соч. С. 24.

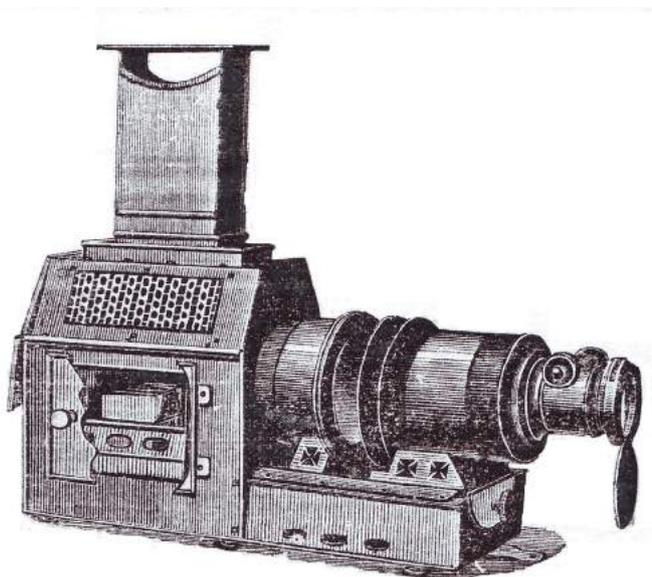


Рис. 1-2. Волшебный фонарь с железным корпусом и керосиновой лампой. Рисунок из журнала «Волшебный фонарь» (январь 1901, с. 28) и фотография фонаря из коллекции Государственного центрального музея кино.

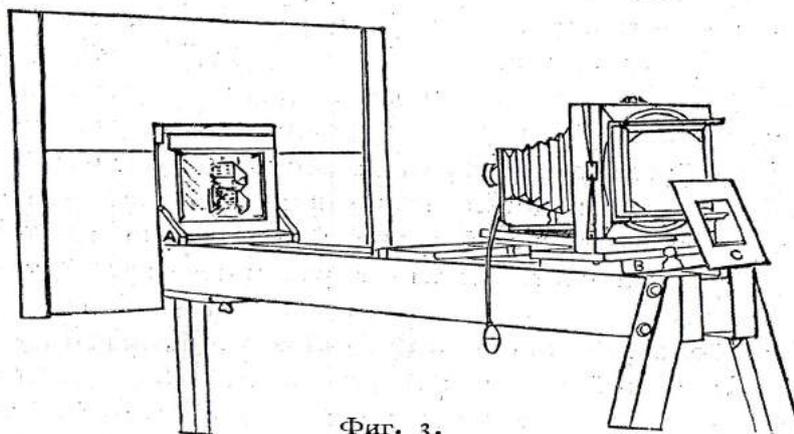


Рис. 3. Изготовление «тенева картин». Рисунок из книги Г. Шнаусс «Изготовление диапозитивов» (СПб., 1902, с. 11).

ствованных аппаратах стали получать, печатая позитивный отпечаток со стеклянного негатива. А.В. Гартвиг, председатель уже упомянутой Комиссии по составлению коллекций теневых картин при Политехническом музее, в 1898 г. составил брошюру в помощь тем, кто задумал бы самостоятельно изготавливать «картины» для проекции. Из его «руководства» мы узнаем о том, как «приготавливали картины»¹. Исходное изображение снимали на бромсеребряную стеклянную пластину, получая негатив. Прозрачное позитивное изображение (диапозитив) на стеклянной пластине, покрытой бромсеребряной или хлорсеребряной эмульсией, получали, равномерно освещая, негатив. Диапозитив принято было раскрашивать вручную. Потом его накрывали вторым стеклом для защиты слоя с эмульсией, обклеивали бумажным кантом, вставляли в раму, получая «теньевую картину», которую и использовали для проекции.

Такой способ получения «картин», освоенный к 1890-м гг. не только специальными мастерскими, но и любителями, дал возможность использовать в качестве исходного любое изображение: рисунок художника, гравюру, фотоотпечаток, карту, чертеж, карикатуру из газеты, иллюстрацию из книги, журнала, учебника. Технология статической

проекции стала ремедиатором всех видов визуальных медиа, изобретенных на тот момент. Благодаря усовершенствованиям под воздействием успехов фотографии, проекционные технологии стали в последней трети XIX в. таким же универсальным каналом доставки и дистрибуции визуального контента, каким сейчас являются цифровые экранные медиа. Эмансипация изображений от ситуации их создания, начатая технологией фотографии, перешла на новый уровень. Происходит детерриторизация изображений, качественное изменение опыта воспринимающего их субъекта. Этот сдвиг достигается ценой коллективных усилий по включению полученных в одном месте и в одной ситуации изображения в новые контексты. Например, в 1911 г. сотрудники Комиссии теневых картин Политехнического музея в Москве, пригласили через газету «Ведомости» провинциальных фотографов-любителей присылать им пейзажные фотографии-зарисовки для иллюстрирования чтений о разнообразии географических зон Российской Империи². Фотографии, сделанные для выражения лирических чувств и личной точки зрения фотографа на милые его сердцу родные просторы, становились в сериях «теневых картин» для иллюстрирования чтений по географии

¹ Краткое руководство изготовлению теневых картин. Составлено комиссией по изготовлению теневых картин при учебном отделе Московского музея прикладных знаний под редакцией А. Гартвича. М., 1898.

² Общество содействия внешкольному образованию. Отчет. Политехнический музей. М., 1911. С. 15.

России, фотодокументальным свидетельством особенностей ландшафта.

С конца XVIII в. «волшебные фонари» использовались для устройства эффектных оптических шоу. «Фантасмагория» (1789) и «Привидение Пеппера» (1862) оставили след в истории индустрии развлечений. Из нескольких десятков мастеров проекционного искусства больше всех прославились Филидор в Берлине и Вене (1789-1793), Э.Г. Робер в Париже (1798-1801), Х.Л. Чайлд и Дж.Х. Пеппер и «Общество Royal Polytechnic» в Лондоне (1841-1878). Идея о том, что «волшебный фонарь» может не только развлекать, но и обучать, была впервые высказана в трактате Ионна Занна в 1685 г. До того, как было освоено использование фотопроцесса для изготовления «картин», научно-популярные лекции с проекцией проводились редко и были адресованы истеблишменту. В 1850-м г. каталог фирмы «Carpenter & Westly» пишет о том, что проекционный фонарь «теперь занял место среди необходимых инструментов в лекционных аудиториях и школьных классах»¹. Распространение фотографии как медиума шло параллельно с движением за снятие сословных ограничений в образовании. «Картины» для проекционного фонаря, полученные с ис-

пользованием фотопроцесса, отличались от «картин», нарисованных красками на стекле, своей «фактичностью». Это свойство делало их привлекательными для взрослых зрителей и открыло возможность использования проекции в устройстве публичных образовательных и воспитательных чтений для полуграмотных и неграмотных горожан, крестьян и солдат. В Лондоне уже упомянутое «Общество Royal Polytechnic» устраивало такие чтения с 1840-х гг. К 1855 г. британское общество трезвости «Band of Hope Union» проводило более 10 000 еженедельных «чтений» с проекционным фонарем по всей стране². Общество «Mechanics Institutes» имело отделения в Англии, США, Австралии и специализировалось на обучении рабочих-механиков. С середины 1850-х гг. общество регулярно организовывало для них публичные чтения. В 1866 г. педагог и писатель Ж. Массе основал во Франции «Французскую Лигу Образования». К 1900 г. «Лига» обеспечивала лекторами, фонарями и проекционным материалом 300 локальных центров, объединявших аудитории и школы по всей стране³. В 1871 г. А.Ф. Муаньо, католический священник и популяризатор науки, добился от Министерства образования Франции разрешение на открытие «Дворца Прогресса» в Париже, где начали

¹ Encyclopaedia of the Magic Lantern. / Ed. D. Robinson, S. Herbert, R. Crangle. L., 2001. P. 99.

² Op. cit. P. 27.

³ Отчет о деятельности Комиссии по составлению коллекций теневых картин за 1903 г. М., 1904. С. 62.



Рис. 4. Пример «теневого картины» «Лебедь рак и щука» к «Басням Крылова» из коллекции ГЦМК.

регулярно проводиться публичные народные чтения¹. В 1874 г. американский изобретатель и филантроп Л. Миллер с методистским проповедником Джоном Хейли Винсеном основали «Общество Чаутокве», которое готовило лекторов, которые выступали с лекциями в сопровождении проекционных фонарей по всем восточным и центральным штатам².

Образованные и активные подданные русского царя чутко следили за технологическими новинками, в том числе и в области фотографии и оптики. Уже «в 1855 году Главное Управление Военно-учебных заведений выписало из заграницы аппарат Карпентера («Carpenter & Westly») и небольшую коллекцию картин», «два ящика диапозитивов английского производства и волшебный фонарь», – уточняет Макшеев. «В середине 1860-х появляется мысль наладить производство картин у нас»³. Эта мысль появляется примерно тогда, когда (1864 г.) в продаже появляются готовые сухие пластинки для негативов. Сухие пластинки упростили подготовку к съемке, что ускорило освоение, в том числе и репродукционных, фотографий русскими энтузиастами⁴.

Как и Министерство образования Фран-

ции, которое почти 10 лет не давало ходу инициативе А.Ф. Муаньо, в России Министерство образования проявило опасливое и ретроградное отношение к использованию проекции для устройства публичных народных чтений. Инициативу взяли на себя директор Главного управления учебных заведений и директор Педагогического музея при ГУ ВУЗ П. Каховский. Они не только опробовали проведения чтений на солдатах полков, расквартированных в столице, но и убедили Петербургского обер-полицмейстера Ф. Трепова исходатайствовать разрешение на проведение публичных чтений для простого народа. Для этого пришлось составить докладную записку о чтениях Александру II. После обсуждений и всевозможных перипетий в 1871 г. было получено Высочайшее разрешение на проведение чтений для народа с «теньвыми картинками». В начале проведения чтений проходило под контролем трех инстанций – учебных инспекторов Министерства образования, жандармов из Министерства внутренних дел и церковных властей. Постепенно к 1900 г. чтения становились распространенной и привычной практикой и контроль ослабевал. К 1890-м гг.

¹ Encyclopaedia of the Magic Lantern / Ed. D. Robinson, S. Herbert, R. Crangle. L., 2001. P. 196.

² Ibid., 74.

³ Макшеев З.А. Пятидесятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. СПб, 1914. С. 5.

⁴ До этого усовершенствования фотограф должен был покрывать стекло светочувствительной эмульсией самостоятельно непосредственно перед началом съемки. (Новая история фотографии / под ред. М. Фризо. М., 2008. С. 98).



Рис. 5. Пример «теневой картины» № 4 «Беда за бедой» к чтению «Две доли» Д.Г. Булгаковского (1911)..

в России и других странах усилиями появившихся специализированных фирм, занимавшихся розничной торговлей проекционными фонарями и «картинами» технология постепенно стала доступнее. Все больше любителей приобрели фотокамеры и начали осваивать производство диапозитивов. Появились в преискурантах «школьные фонари» с керосиновыми лампами – относительно качественные, недорогие и простые в употреблении, доступные для земских школ и бедных приходов в нестоличных городах и селах.

Для получения разрешения от властей на проведение чтения, необходимо было выбрать место, время и тему чтения, указать лицо, которое будет его проводить. Тексты читались по утвержденным Министерством просвещения «специально составленным» брошюрам. Утверждение списков брошюр и обсуждения их тематики и содержания вызывало немало споров у педагогов и активистов движения. Постепенно круг разрешенных к чтению брошюр расширялся. Брошюры печатали составлявшие их Комиссии или частные издатели, среди которых И.Д. Сытин, К.Н. Тихомиров, Н. Альмединген, Н.В. Тулупов и др. Объем брошюр мог колебаться от 15–20 до 60–80 страниц.

Главной заботой организаторов чтений была возможность раздобыть фонарь и картины к нему. Богатые аудитории имели собственные фонари и картины, бедные могли покупать один фонарь на несколько школ

или заимствовать у соседей. Первое время тематика чтения, выбранного для данной аудитории, определялась возможностью «достать картины». Картин было мало и иногда при чтении достаточно пространственных текстов демонстрировали всего 4–5 картин, используя их как введение к очередной главе. По мере роста спроса на картины появлялись мастерские, которые изготавливали на заказ серии в 15–20 картин к наиболее популярным среди устроителей чтений текстам. Постепенно выходом для желающих устроить «чтения с картинами» стало создание тематических коллекций картин для общественного пользования. Этим в 1890-х – 1910 гг. занимались земства. Картины для бедных школьных или сельских аудиторий можно было взять на абонемент в «педагогических музеях», например, в Педагогическом музее Военно-учебных заведений в Соляном городке в Петербурге или в Политехническом музее в Москве. В общественных коллекциях плата за пользование «абонементом» картин не взималась. Мастерские, производившие картины для чтений, в те же годы одалживали их за небольшую абонентскую плату.

Чтение было устроено так. В аудитории, признанной властями пригодной для проведения чтений, затемняли окна, натягивали кусок белого полотна, смазанного глицерином, устанавливали фонарь. До начала чтения необходимо было сфокусировать и отладить проекцию, так чтобы получить яр-



Рис. 6 Пример «теневої картини» № 9 «Алкоголики» чтенія № 303 (мастерская А.Д.Мин).

кое, четкое изображение на экране-полотне. Отдельной заботой было устранение копоти в керосиновых фонарях, «выработка» кислорода для «друммондова света». В больших аудиториях «управлением» фонарем занимался техник, рассадкой публики ведал распорядитель, чтец занимал свое место у фонаря перед началом «чтения». В сельских и уездных городских школах все эти хлопотные дела ложились на плечи священника или учителя, который «устраивал» чтение. В известных городских аудиториях, таких как Большая аудитория Политехнического музея или зал Исторического музея в Москве, аудитория в Соляном городке в Петербурге, тексты могли читать сами авторы, такие чтения называли «образцовыми». В Политехнический музей по выходным и праздничным дням приглашали «артистов Императорской сцены», гг. М.А. Ермолову, А.А. Федотову, С.А. Булдина. Артисты читали отрывки из классических произведений русской (реже – иностранной) литературы. Способ и манера озвучивания текстов брошюр были также важной медийной составляющей «чтений». По мере чтения картины вдвигались в светящийся фонарь, на экране появлялось изображение, связанное со звучащим текстом. В домашней обстановке небольших аудиторий чтецы могли прерываться для объяснения непонятной аудитории картины или места

в тексте. Чтецы, которые подходили к своим обязанностям формально, читали монотонно, невнятно, теряли свою публику – зрители расходились по домам раньше времени или выражали неудовольствие. Довольно часто случались всякого рода накладки в соединении картин и текста. Картины, вставленные не той стороной или появившиеся не в том порядке, вызывали смех или гнев у аудитории. Проекционные фонари выжигали воздух в аудитории, постепенно становилось жарко и нечем дышать.

Устроители чтений преодолевали все эти многочисленные трудности – от получения разрешений от властей, налаживания работы проекционных фонарей и добывания «картин» и текстов, – так как верили в важность чтений как способа передачи ценностей и знаний своим неграмотным или малограмотным согражданам. Устройство чтений было одной из тех идей, которым, по наблюдению Н. Бердяева, русская интеллигенция «отдавалась беззаветно», одновременно «проявляя идейный фанатизм» и «социальную мечтательность»¹. Заинтересованные в том, чтобы посетители (особенно в селах и маленьких городах) приходили на чтения снова и снова, устроители старались изучать и принимать в расчет впечатления своих слушателей от чтений. Сохранилось некоторое количество анкет, которые распространяли

¹ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 18.

держатели общедоступных коллекций картин для чтений. Рассмотрим годовой обзор таких анкет, сделанный сотрудниками Комиссии теневого искусства Политехнического музея в 1900 г. В 1899–1900 гг. абонемент Комиссии теневого искусства выдал 141 школе и аудитории, расположенным в Москве, и 48 – в Московской губернии и 56 – «в остальных губерниях» – 42 тыс. картин к 3230 чтениям. Возвращая картины, абоненты прислали в Комиссию 694 отзыва на 84 чтения.

Энергия организаторов чтений, подогреваемая «социальной мечтательностью», помогла воспитать в широких кругах демократической русской публики способность воспринимать информацию в непривычной для них форме. Информация была подвижной (чтения разворачивались во времени, картины на экране менялись) и поступала одновременно по нескольким каналам. Анкеты организаторов чтений документируют процесс выработки интермедийности, слияния разных типов медиа в воздействии на публику в процессе чтений.

Анкеты выясняли «о пригодности и доступности выбираемых книг, об удачном подборе и выполнении картин, об условиях, в которых производятся чтения»¹. Комиссия выдавала на абонемент картины к Духовно-нравственным чтениям, чтениям по истории, по географии, по естествознанию и по «сло-

весности». Чтения произведений художественной литературы и поэзии пользовались наибольшим спросом и «слушались с живейшим интересом». В разделе «словесность» комментарии удостоились 47, в остальных примерно по 10 чтений. Большая часть комментариев к текстам чтений относится к необходимости их сокращения. Мы узнаем, что сильно сокращались чтения по истории, например, «Император Александр II», составленное Московской Комиссией грамотности специально для народных чтений. Отчет приводит данные о чтениях, которые, напротив, были снабжены импровизированными комментариями, и их продолжительность увеличилась от ½ часа до 3 часов («Капитанская дочка», «Полтава» А.С. Пушкина, «Мцыри» М.Ю. Лермонтова). Сокращая текст, выражавший официальную точку зрения на историю, и удлиняя время чтения близкого и дорогого произведения классики, чтец выражал свою пристрастность. Выработка приемов сокращения или удлинения текста была не столько рациональной практикой, сколько способом расстановки акцентов, отбора информации в соответствии с ценностными ориентирами инициаторов чтений. Автор одной из анкет замечает «стихотворная форма вообще мало доступна, но с пространственными объяснениями достигает некоторых результатов»². Из чтений по гео-

¹ Отчет о деятельности Комиссии по составлению коллекции теневого искусства за 1899 и 1900 г. М. 1901. С. 95.

² Там же. С. 102.

графии вызывают наибольший интерес те, которые дают возможность получить представление об экзотических для русских граждан тех лет странах – Индии, Китае. После чтения о Палестине, говорит одна из анкет, «многие стали собираться в Палестину, или хотя бы в Новый Иерусалим»¹. Вопреки часто отмечаемой (видимо чтецами) «сухости изложения», более «фактичные», несущие буквальный смысл тексты и изображения «по географии», воспринимаются аудиториями легче, чем «поэтические». Сложность восприятия движущейся информации, поступающей по многим каналам, затрудняет публике чтение поэзии, в которой созданный поэтом образ преобладает над прямым значением слов. При этом «произведения описательного характера» и классификации, встречающиеся в чтениях по естественной истории, например, «О делах в царстве животных» Н.А. Рубакина, не встречают отклика у зрителей. Такие «чтения» имеют целью обратить внимание зрителей на то, что они считали не особенно важной частью своей повседневной жизни, в них очень многое зависело от стратегии объяснения, выбранной автором чтений.

Несмотря на то, что воля, симпатии и антипатии устроителей чтений много значили

для успешности возникновения интермедии и успешности «чтения», из отзывов мы видим, что ценности и установки чтецов не всегда разделяются аудиторией. «Мороз-Красный нос» Н.А. Некрасова ожидаемо был тепло принят народной аудиторией, а юмор Н.В. Гоголя в «Сорочинской ярмарке» остался к досаде и удивлению чтеца непонятым, «хотя среди слушателей было много из мало-российских губерний». «Чтение произвело нежелательное впечатление, слышалось хихиканье, скабрезные замечания... [говорили, что] картины интереснее, чем чтение»². Последнее замечание показывает, что широкая публика понимала важность интермедальности в чтениях, то есть равномерности распределения смысла между изображением и текстом. Отсутствие равномерности распределения смысла было поводом для критики чтения целиком.

Очень многие критические замечания в отношении визуальной части чтений связаны с нехваткой «картин»: «требование дополнительных картин, хотя удачное размещение их признается почти во всех отзывах, весьма значительно»³. Отзывы указывают на то, что можно назвать «визуальным аппетитом» аудитории, который относится к «становлению современной культуры наблюдателя», о ко-

¹ Там же. С. 105.

² Там же. С. 108.

³ Там же. С. 118.

торой пишет Дж. Крэри. Жадность к изображениям подготовила публику к стремительному и повсеместному распространению кинематографа. «Требование дополнительных картин» связано также и с потребностью в возможно более близком соответствии между текстом и изображением, которое устроители чтений объясняют «наивностью» своих зрителей: «даже незначительные уклонения и неполнота изображения обращают внимание слушателей и вызывают как бы недоумение. По-видимому и дети и слушатели из народа, вследствие малого навыка к отвлеченному мышлению, относятся к читаемому как к действительно происходившему, и хотят видеть на картине совершенно точное изображение того, что происходило... И эта непосредственность заставит их обратить внимание на самые мелкие детали картины и отметить те недостатки, которые ускользнут от взора более развитого человека»¹.

Р. Арнхейм, психолог, занимавшийся исследованием визуального восприятия во второй половине XX в., убедительно доказал, что человек (и ребенок и взрослый, и образованный и не образованный) прежде всего воспринимает и изображении «гештальт», схему изображения, а потом уже «читает» детали².

Таким образом, внимание к деталям картин – следствие не столько наивного восприятия, сколько непосредственности поведения, когда «сбои» в создаваемом единстве текста и изображения становятся объектом внимания и обсуждения. «Наивные» комментарии зрителей к визуальной составляющей чтений показывают на точки, где происходило соединение, позволяя выдвинуть предположение о механизме интермедиации в практике чтений для народа с «волшебным фонарем». Наиболее значительное количество комментариев относится к изображению «персонажа» чтения. Часть из них касается несоответствий в деталях изображения возраста, позы или общего облика персонажа, описанного в тексте чтения. «К картине № 1 чтения “Лиса и волк” – “Лиса” по тексту свернулась калачиком, а на картине лежит вытянувшись». «К картине и № 3 к чтению “Стихотворения “Кольцова”» – “Косарь” не выглядит добрым молодцем, а скорее пожилым»³. «К картине № 9 чтения “Финляндия” – “Корел”, по книге, красивый, с вьющимися волосами русого цвета, а на картине – волосы довольно прямые, желтые и лицо совсем серьезное, хотя сказано, что это народ веселый сравнительно с финнами»⁴. Другая часть комментариев по-

¹ Там же.

² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 89.

³ Отчет... М., 1901. С. 129.

⁴ Там же. С. 123.

казывает, что зрители обращают пристальное внимание на единство в изображении персонажа от «картины» к «картине» на протяжении чтения: «К чтению “Иоанн IV”» – «Не на всех картинах выдержан портрет Иоанна IV, например, “С боярином Морозовым” он – старик, на картине “Казнь Морозова” – он молодой». «К картине № 6 чтения “Русалка” – “Князь с русалочкой” не похож вообще на князя, а в частности, на того, который изображен на предыдущих картинах»¹. Иногда зрители формируют суждение о картине, опираясь все же не на текст чтения, а на свой опыт, или ссылаются на существующие у них в памяти схематические общеупотребимые образы-«гештальты»: «К картине № 1 чтения “Сказка о рыбаке и рыбке” второе – “Старик на берегу” похож на еврея, рыбка величиной с дельфина. «К картине № 4 чтения “О делах в царстве животных” – “Вороны и заяц”, заяц окрашен в темно-серый цвет, между тем дело происходит зимой, и он должен быть белый». «К картине № 3 чтения “Мороз-Карсный нос” – «“Изба Прокла” – нет свечи у дьячка, корытца у лучины». «К картине № 1 чтения “Чем люди живы” – «Желательно скрыть наготу человека около часовни. Голая фигура, напоминающая женщину, производит соблазн в народе»².

Комментарии публики к картинам показывают, что «аппетит к визуальному» у зрителей чтений стимулировал обостренное внимание в восприятии как текстов чтений, так и изображений и цепкое удержание параллельных повествований, переданных средствами разных медиа. Единство восприятия поддерживалось созданием облика персонажа путем накопления данных, почерпнутых из текста чтения и из последовательности изображений. Нарушения единства этого облика воспринималось болезненно. Одновременно зрители проводили сопоставление, совмещение образов на «картинах» и имеющимися у них в памяти визуальными распространенными «схемами». Внимание зрителей к деталям на «картинах» показывает, что они «читали» их буквально, как карту или атлас, то есть как индексальные изображения. «Картина № 10, чтения 3 “Великие и грозные явления природы” – “Трещины” на картине 1 человек только; а сказано про людей, бывших там»³. В то время как люди, в частности члены Комиссии по составлению коллекции теневых картин Политехнического музея, считали эти изображения иконическими и понимали, что воспринимать их надо «отвлеченно», а не «буквально», как отображение «действительно происходившего».

¹ Там же. С. 122, 126.

² Там же. С. 125, 127, 128.

³ Там же. С. 124.

Для «отвлеченного» восприятия «картин», то есть восприятия на уровне «гештальта», зрителям необходима была «визуальная эрудиция». Именно «насмотренность», размер имеющегося в памяти «банка образов» отличал образованных зрителей от «наивных». По мере все более широкого распространения изображений, в частности благодаря кинематографу, конфликты восприятия отдельных изображений публикой стали возникать реже, эффекты интермедиации стали более глубокими и полными. При создании диафильмов для детей в СССР в 1960-е гг. и классических комиксов в США, начиная с 1920-х гг., персонажей наделяли узнаваемыми атрибутами-детальками, которые повторялись из кадра в кадр. Детали-атрибуты (шапки, большие уши) помогали даже самым «наивным» зрителям выстроить единый образ персонажа. Необходимость усваивать содержание картины вместе со смыслом текста в потоке меняющейся во времени информации требовала чтения отдельных картин, как целого знака, а не как группы отдельных знаков-деталей. Усилия по разрушению привычек восприятия можно расценивать как «интермедиацию в действии».

Подробный анализ впечатлений слушателей чтений, приведенный в «Отчете о деятельности Комиссии по составлению коллекции теневых картин», позволяет составить представление о том, как постепенно по мере распространения практики устройства чте-

ний вырабатывались приемы все более полного и органичного соединения отдельных медийных составляющих чтений – письменного (печатного) текста, серии изображений, и «перформативной» части – голос, интонации чтеца. Мы видим, какую роль играли устроители и чтецы, как менялось восприятие аудиторий. Возможно, публичные чтения с проекционными фонарями впервые в истории выдвинули требования выработки у публики навыков интермедиации. Эти навыки были развиты и закрепились «индустриальными» медиа XX века, в первую очередь, кинематографом. Опыт изучения «ранних медиа» ценен и нуждается в дальнейшем анализе и изучении.

Литература

- Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Бердяев, Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
- Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность. М., 2014.
- Crangle, R. Herbert, S. & Robinson, D. (2001). *Encyclopaedia of the magic lantern*. London: The Magic Lantern Society.

Источники

- Будаевский, Н.Н. Дубницкий, Н.Р., Николаев, И.Н. Волшебный фонарь. Его устройство, уход за ним, различные виды источников света, применимых к нему; производство при

его помощи физических опытов. М., 1905.

Животовский, Н.П. Волшебный фонарь, его описание и употребление. СПб., 1874.

Краткое руководство изготовлению теневых картин. Составлено комиссией по изготовлению теневых картин при учебном отделе Московского музея прикладных знаний под редакцией А. Гартвича. М., 1898.

Макшеев, З.А. Пятидесятилетие Педагогического музея военно-учебных заведений. СПб, 1914.

Мин, А.Д. Предисловие к Фуртье Г. Волшебный фонарь. (Проекционный аппарат). Туманные картины и научная проекция. Практическое руководство. Пер с французского А.Д. Мина и Н.Н. Топальского. СПб, 1897.

Общество содействия внешкольному образованию. Отчет. Политехнический музей. М., 1911.

Отчет о деятельности Комиссии по составлению коллекций теневых картин за 1899–1900 г. М., 1901.

Отчет о деятельности Комиссии по составлению коллекций теневых картин за 1903 г. М., 1904.

References

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception* (V. L. Samokhin, Trans.). Moscow: Progress.

Berdyayev, N.A. (1990). *Istoki i smysl russkogo kommunizma* [The origin of Russian communism]. Moscow: Nauka.

Budayevskiy, N.N., Dubnitskiy N.R., & Nikolayev I.N. (1905). *Volshebnyy fonar'. Ego ustroystvo, ukhod za nim, razlichnyye vidy istochnikov sveta, primenimyykh k nemu; proizvodstvo pri ego pomoshchi fizicheskikh opytov* [Magic lantern. Its mechanism, maintenance, different types of its light sources, carrying out physical experiments with the help of a magic lantern]. Moscow.

Crangle, R. Herbert, S. & Robinson, D. (2001). *Encyclopaedia of the magic lantern*. London: The Magic Lantern Society.

Gartvich, A. (1898). *Kratkoye rukovodstvo izgotovleniyu tenevykh kartin* [Brief guide to making shadow pictures]. Moscow.

Maksheyev, Z.A. (1914). *Pyatidesyatiletie Pedagogicheskogo muzeya voyenno-uchebnykh zavedeniy* [50-th anniversary of the Pedagogical museum of military schools]. Saint Petersburg.

Min, A.D. (1897). Predisloviye [Foreword]. In G. Furt'ye, *Volshebnyy fonar' (Prooyektsionnyy apparat). Tumannye kartiny i nauchnaya proyeksiya* [Magic lantern (Projector). Foggy views and research projection] (A.D. Min & N.N. Topal'skiy, Trans.). Saint Petersburg.

Obshchestvo sodeystviya vneshkol'nomu obrazovaniyu. Otchet [Report of the Society for assistance in out-of-school education]. (1911). Polytechnic museum. Moscow.

Otchet o deyatel'nosti Komissii po ststavleniyu kollektiy tenevykh kartin za 1899–1900 g. [Report on the work of the Commission on making shadow pictures collections in 1899–

1900]. (1901). Moscow.

Otchet o deyatel'nosti Komissii po ststavleniyu kollektiy tenevykh kartin za 1903 g. [Report on the work of the Commission on making shadow

pictures collections in 1903]. (1904). Moscow.

Zhivotovskiy, N.P. (1874). *Volshebnyy fonar', ego opisaniye i upotrebleniye* [Magic lantern. Its description and use]. Saint Petersburg.

**ARCHEOLOGY OF INTERMEDIALITY: PUBLIC READINGS WITH A «MAGIC LANTERN»
IN RUSSIA 1872-1915**

Anna A. Kotomina, PhD, Senior Research Scientist, Polytechnic Museum, Moscow;
e-mail: akotomina@yandex.ru.

Abstract. The article examines mastering the technology of static projection in Russia since the 1850s, when thousands of educated people learned how to arrange public readings with «magic lanterns» and to make pictures for them. During such readings, the images that were changing on the screen were observed simultaneously with the text read by the host or an actor. The article gives an analysis of the impressions of participants collected by the organizers of such events from 1899-1900. The analysis of the impressions helped the organizers in their search for techniques that would enable a more complete and organic connection of the separate media components of the readings. Public readings with projection lanterns may have been the first in history to put forward the requirements of developing public skills in intermediation.

Key words: projection lanterns, shadow pictures, public readings, intermediality, appetite for the visual, observance techniques.

