

САЛЬНИКОВА Е.В.

Город на экране. К предыстории общих и дальних планов в раннем кинематографе

Ключевые слова: кинематограф, панорамы, диорамы, Эйдофузикон, Лутербур, фотография, Надар, воздушный шар, Мельес, Фантомас, Луи Фейад.

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

В статье рассматриваются явления культуры конца XVIII–XIX века, связанные со стремлением к пересмотру взаимоотношений наблюдателя и визуальной образности: театр декораций «Эйдофузикон», панорамы, диорамы, фотографическое творчество из корзины воздушного шара и пр. Автор отмечает тенденцию к выходу за пределы сцены-коробки и живописного полотна в раме, поиск новых принципов жизнеподобия и условности. Городские виды панорам и диорам соотносятся с творчеством наивных художников и современных уличных пейзажистов, стремящихся к созданию «чистых» городских ландшафтов, лишенных обитателей-посредников между зрелищем города и зрителем. Потребность наблюдателя XIX столетия в панорамности интерпретируется как стремление к созданию умозрительного диалога с пространством и переживания позиции индивидуальной власти над городом. Показателен визуальный мотив гиганта в городе, представленный в разных искусствах. Рассматриваются варианты использования общих и дальних планов в раннем авантюрно-фантастическом кино.

Key words: cinema, panoramas, dioramas, Eidophusikon, Lauterbur, photography, Nadar, balloon, Melies, Fantomas, Louis Feuillade.

Salnikova Ekaterina V.

Doctor of Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

SALNIKOVA EKATERINA V.

The City on the Screen. The Prehistory of Long and Full Shots in Early Cinema

The cultural phenomena of the late 18th–19th centuries, associated with the desire to revise the relationship of the observer and the visual imagery are discussed in the article (Eidophusikon Theatre, panoramas, dioramas, photo made in the basket of a balloon, etc.) The author notes the tendency to go beyond the traditional stage and painting in frame, the search for new principles of realism and aesthetic convention. Panoramas and dioramas, “bird’s eye” city views correlate with the work of naive artists and modern street landscape painters, inspired with the wish to watch the “pure” city landscape free of characters-intermediaries between the city landscape and the spectator. The need of the observer of the 19th century in the panorama is interpreted as the desire to create a dialogue with the space and to feel the individual power over the city. The visual motif of the giant in the city presented in different arts is described. Options of use of long and full shots in early adventurous and fantastic cinema are considered.

УДК 791, 792
ББК 71

В период немого кино сформировались традиции визуальной интерпретации города, актуальные и для звукового экранного искусства, а в последнее время, на рубеже XX–XXI веков, проявляющиеся даже с новой силой. О современных образах городской среды мы недавно писали в своей книге [12, с. 139–146]. Здесь же мы рассмотрим некоторые аспекты формирования образа города в западном немого кино авантюрно-фантастических жанров. Такой выбор не случаен. Как нам кажется, в фильмах этой жанровой направленности происходит спонтанное и весьма активное развитие экранной поэтики образа города. Авторы чувствуют себя более раскрепощенными, свободными от необходимости творить в русле «серьезного искусства», развивать реалистическую эстетику или же стремиться к стилистическому единству всех составляющих. В «несерьезном» экранном произведении можно себе позволить абсолютно все, любую странность и нелепость с точки зрения логики и жизнеподобия. И потому в авантюрно-фантастическом кино с особой легкостью разворачивается жизнь условных образов, ситуаций, мотивов, активизирующих символические смыслы, связанные с бессознательными мечтами человека рубежа XIX–XX столетий.

В исследовательской традиции принято либо встраивать размышления о городе в немого кино в культурологические изыскания на тему феномена города [23] и искусствоведческие исследования образа города в искусстве [4], либо сосредоточиваться на палитре городских картин в шедеврах немецкого кино 1920-х годов, полного сумрачной экспрессии, будь то город в «Кабинете доктора Калигари» Роберта Вине или город в «Метрополисе» Фрица Ланга

[11]. На периферии внимания остается вопрос о том, с чего же начиналась история образов города в кино и что ей предшествовало в доэкранных зрелищных формах.

В данной статье мы обратимся к предыстории символических смыслов общих и дальних планов города в авантюрно-фантастическом кино. Эта предыстория связана с некоторыми популярными зрелищными формами конца XVIII–XIX века, в частности, театром декораций «Эйдофузикон», панорамами и диорамами. Интерес к подобным формам носил весьма локальный характер в позднесоветской науке, но сам по себе являл желание исследователей выйти за пределы проторенных путей и обратить внимание на неакадемические формы визуальной культуры. Одним из первых статью об этом в «Искусствознании» написал Михаил Ямпольский [17], уделяла внимание «Эйдофузикону» и Е.Г. Хайченко [15]⁽¹⁾.

Сегодня мы переживаем новый всплеск интереса к панорамам и диорамам, причисляемым к археологии современных экранных форм и одновременно обладающим самоценностью оригинального эстетического явления. За рубежом и в России появляются интересные подробные исследования, в том числе книга Э. Хухтамо [22] или диссертация Дружинина [6] и др. Подобные работы с высокой степенью подробности описывают разнообразие форм и технику устройства данных видов зрелищ, отмечают их принадлежность к массовому искусству с его мощным воздействием на аудиторию, предвосхищение экранных форм. Так или иначе, современные исследователи трактуют феномен панорам и диорам в духе Вальтера Беньямина, то есть как определенный промежуточный этап в движении к кино.

Наша задача, не дублируя «панорамо-диорамоведения», более внимательно проанализировать суть самого феномена, его содержательно-психологическую сторону, соответствие новым потребностям аудитории, обретающим высокую значимость в XIX

(1) В диссертации автора данной статьи тоже рассматривался «Эйдофузикон», и довольно развернуто. Однако работа стала доступной в интернете много позже года защиты. Сальникова Е.В. Основные этапы становления романтизма в сценическом искусстве Англии. Диссертация... кандидата искусствоведения. М., 1995. С. 35–42.



Илл. 1. Панорама Сан-Франциско. Фотограф Мартин Беманкс. Ок. 1852

столетии и вступающим в новую стадию реализации уже в киноискусстве.

Итак, одним из типичных элементов нового искусства постепенно становятся дальние и общие планы, как бы приглашающие зрителей любоваться эффектно разворачивающимися видами города. Для этого необходимы особые позиции оператора и особые средства запечатления, позволяющие «схватить» и уместить целостную «картинку» всего города – словно его торжественно пронесут перед наблюдателем, как пронесли бы на огромных блюдах яства в начале многолюдного пира.

Феномен панорамного видения в целом интерпретируется некоторыми исследователями как втягивание зрителя в *переживание пространственной целостности* [25]. Добавим от себя, эту пространственную целостность человеческий глаз далеко не всегда может воспринять в непосредственной жизненной действительности. И в XIX веке, и сейчас она была и остается недостижима для тех, кто просто идет по улице или выглядывает из окна. Панорама города как такового будет в этих случаях закрыта близлежащими предметами, будь то здания, киоски, деревья, проезжающий транспорт, тумбы с афишами и пр. Возвыситься надо всем этим позволяет взгляд с высоких этажей или с крыш домов, а также с естественных возвышенностей, если город расположен на холмистой или гористой местности. Однако в данном случае речь идет не о повседневном, обыденном оглядывании окрестностей, но о выстраивании особых взаимоотношений наблюдателя и наблюдаемого пространства. Трудно сказать, что развивается более интенсивно, культурные

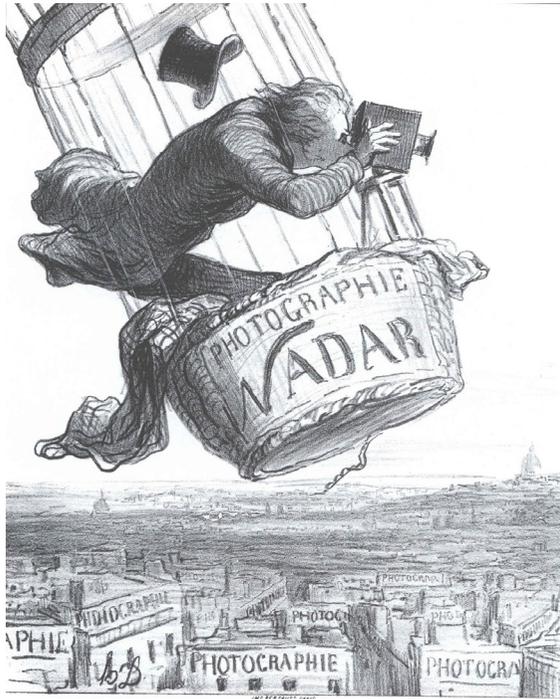
модели нового видения или поиски новых точек обзора в городской и, шире, цивилизационной среде⁽²⁾.

Полеты на воздушном шаре превращаются в своего рода визитную карточку эпохи. В 1850-х годах Надар уже практикует фотосъемку с воздушного шара, что даже становится предметом известной карикатуры Оноре Домье «Надар поднимает фотографию до высоты искусства» Оноре (1862, Eastman Kodak Company). Надаровский снимок Парижа с воздушного шара (1868) являет собой панораму, состоящую из четырех сегментов светописи. Париж запечатлен простирающимся в бесконечность, как будто кроме него нет больше ничего на свете⁽³⁾. Косвенно этот снимок, как и многие зрелища вроде панорам и диорам, создают образ города-гиганта, города-планеты.

Не менее показательна тональность описания полета, сделанная Надаром: «Человек свободен и спокоен, его вдохновляет молчаливая необъятность пространства, исполненного благожелательного дружелюбия, где он недостижим для любой силы зла. Кажется, он только начал жить, радуясь неведомой ему дотоле полноте совершенного счастья, душевного и телесного здоровья... Ничто больше не связывает его с человечеством. Оно исчезло из вида, вместе со своими делами,

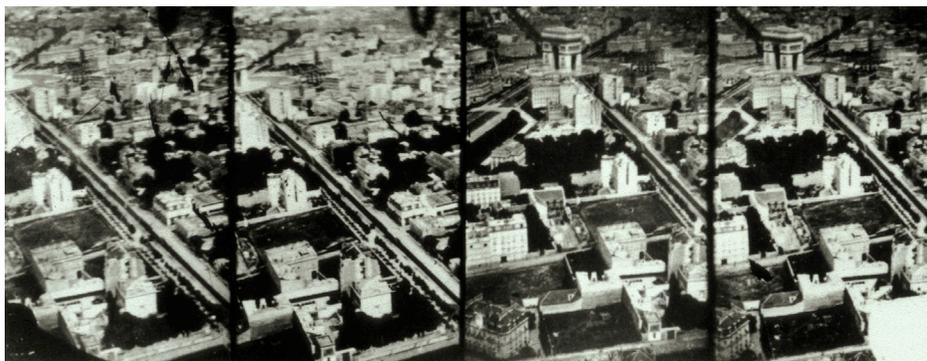
(2) Видимо, первенство, как и во многих прочих случаях, остается за художественной литературой, свободно моделирующей ракурсы взгляда на окружающий мир. Мы опускаем здесь рассуждения о кинематографичности панорамного видения в романах «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары (1641) и Лесажа (1707) ввиду того, что они уже стали общим местом.

(3) В сущности, перед нами актуальный для XIX века вариант полисегментной композиции, о специфике которых недавно писала В.Д. Эвалльё [15].



Илл. 2. Надар поднимает фотографию до высоты искусства. Оноре Домье, 1862 г. Eastman Kodak Company

NADAR. élevant la Photographie à la hauteur de l'Art



Илл. 3. Надар. Вид на Париж с воздушного шара. 1868. Brown University

большими и малыми, подвигами исполинов и возней муравьев, вместе со смертельной борьбой и бессмысленной ненавистью, непрестанно раздирающими его» [8, с. 53–54]. Очевидна романтизация позиции «из корзины воздушного шара» и сообщение ей целого комплекса смыслов, выходящих далеко за пределы праздного любопытства.

Начавшееся увлечение панорамами и диорамами продолжает увлечение воздушными шарами. И то и другое предшествует эпохе начала строительства небоскребов (с 1885 года), которую исследователи тоже связывают отнюдь не только с прагматическими устремлениями нации и социальной необходимостью, но и с романтическими мечтами американцев [21, с. 4–5]. В Париже между тем возводится Эйфелева башня (1889), повсеместно в цивилизации западного типа идет поиск все новых и новых технических возможностей воздухоплавания.

Человек XIX века мог не искать выгодные ракурсы восприятия городского массива в реальном пространстве, а мечтать о них, читать статьи или книжки о полетах на шаре или похождениях по ночным крышам. Буквальное физическое видение не могло заменить или понизить ценность умозрительного. На протяжении XIX века идет наращивание не только видов непосредственного панорамного смотрения, все более общедоступных и превращающихся в массовую моду. Также рефлексия о них и своего рода мифологизация панорамности развивается в литературных формах, будь то журналистика [24, с. 30–33] или авантюрно-фантастические романы Жюль Верна «Таинственный остров» (1874) и «Вокруг света за 80 дней» (1872).

Популярная культура явно ощущала тесноту и недостаточность «чисто человеческого» видения мира в художественных формах, когда искусство воспроизводит именно модель фрагментарного восприятия мироздания, соответствующую ограниченностям человеческого глаза, «телесных очей» [13, с. 14]. В зрелищах появляются варианты расширения возможностей физического зрения человека. Их, в свою очередь, уместно трактовать как символические формы потребности овладения миром. Город же – один из наиболее актуальных символов большого мира.

Сегодняшние технологии даруют пользователю любые «готовые» панорамные виды во всевозможных экранных устройствах. В XIX столетии для получения панорамного обзора в формах эстетической

материи требовалось больше усилий, но, что показательно, эти усилия неустанно предпринимались, и успешно.

Конечно, существует немало городов, раскинувшихся на холмистой местности. И можно возразить, что для панорамного обзора вполне достаточно просто подняться на холм и окинуть взором окрестности. Но, во-первых, как правило, ракурс взгляда с одного холма позволяет увидеть жизнь в низине и частично – на других близлежащих холмах. Однако это будет не целостный обзор всего города (если это не совсем маленький городок), а все равно некоторая фрагментация⁽⁴⁾. Взгляд же, к которому стремятся в панорамных и диорамных формах в XIX столетии, – это своего рода «композитный ракурс» со всех холмов и башен сразу, когда создается иллюзия органичной и даже достоверной, правдивой картины всеохватного, непрерывного и целостного обзора огромного городского пространства.

Во-вторых, дело не только в поиске ракурса, далеко не всегда и не полностью достижимого в реальности. Горожанин начинает испытывать потребность в искусственных картинах городского пространства, отделенных от самого этого пространства и способных предоставить в его распоряжение не только родной город, но и множество других, которых этот горожанин в непосредственно данной реальности, возможно, никогда не увидит. А если и увидит, то уж точно не все сразу, не в один день, и не в мгновенной комбинации с видами природы (возможно, совершенно иных широт) и катастроф – что нередко практиковали различные зрелища.

Рождаются новые модели визуальной подачи городской целостности и свободные, игнорирующие нарратив композиции из подобных образов. Сначала, с конца XVIII века в Лондоне реализуется идея наблюдения живописных видов, в том числе городских, которые развернуты перед зорами – пока в качестве сложного пиротехнического действия позади прозрачных стеклянных пластин. Жан Филипп де Лутербур открывает нечто весьма оригинальное – театр «Эйдофузикон» (1781–1800), главными и единственными

(4) Весьма показательна в XIX веке сама практика предоставления платной возможности посетителям церквей подниматься на крышу или на верхние площадки интерьера и осматривать окрестности почти «с птичьего полета». В частности, в самой высокой церкви Нью-Йорка Trinity Church это удовольствие стоило один шиллинг [20, с. 7].

действующими лицами в котором становятся декорации. Вот одна из ранних программ «Эйдофузикона»:

- Рассвет с видом из Гринвич Парка.
- Полдень, порт в Танжере, с видом на Гибралтарскую скалу.
- Закат, вид окрестностей Неаполя.
- Лунная ночь, вид луны, всходящей над Средиземным морем.
- Морская буря и кораблекрушение. [19, с. 121]

Создаваемые с помощью множества технических ухищрений, сменяющие друг друга под музыку или в сопровождении реалистических шумов, визуальные картины «Эйдофузикона» потрясали публику своим жизнеподобием и красотой.

«Эйдофузикон» располагался дома у Лутербура, на Лисл-стрит. Как свидетельствуют первые зрители, 26 февраля 1781 года после сбора в прихожей, украшенной несколькими полотнами кисти самого хозяина, публика, прошеествовав по лестнице, попала в зал, походивший на элегантную гостиную. В ней стояли музыкальные инструменты, поблескивала позолота. Сидения для зрителей были обиты темно-малиновой тканью. Зрелище происходило на маленькой сцене: десять футов в ширину, шесть в высоту, восемь в глубину



Илл. 4. Театр «Эйдофузикон» в Лондоне. Конец XVIII века

[там же]. Приглашенные на премьеру «Эйдофизикона» сто тридцать человек могли чувствовать себя элитарными гостями Лутербурга. Тем не менее сеанс не был бесплатным, возможность приобщиться к небывалому доселе зрелищу обошлась каждому в пять шиллингов [там же, с. 121–122]. Это не совсем театр, уже не живопись, в каком-то смысле приключение – новый тип синтетического зрелища, которое можно считать как частью театральной культуры, так и важной вехой предистории экранных искусств (в особенности учитывая то, что на время представления зал погружался в темноту).

Итак, в неакадемических видах зрелищ идет моделирование общих и дальних планов, если говорить языком кино. Культура конца XVIII–XIX веков наделяет картину общих городских видов функцией аттракциона, сопровождения досуга. Поначалу это представление для немногих избранных (в отличие от традиционного спектакля в зале, к примеру, на 3 тысячи мест, как в Дрюри Лейн, где тот же Лутербург выстраивал сложные визуальные партитуры спектаклей). Но в дальнейшем идея города, природы, а также битв и морских бурь на общих планах модифицируется в популярное развлечение, выходя за пределы приватного особняка и занимая существенное место в публичном пространстве досуга. Миниатюрное зрелище сменяется гигантским.

Панорама, изобретенная в конце XVIII века Робертом Баркером, в XIX столетии распространяется повсеместно в больших городах Европы, Англии, Америки, Австралии, Новой Зеландии, России. В панорамах, статичных и динамичных, зрители могли узреть, как правило, виды знаменитых городов – Константинополя, Иерусалима, Флоренции, Венеции, Лондона, Парижа и пр. В ряде случаев демонстрация панорамы сопровождалась пояснениями лектора и игрой пианиста, а то и небольшого оркестра [20], что позже трансформируется в принцип титров и музыкального сопровождения киносеанса.

В случае «Эйдофизикона» происходило некое «заколдовывание» зрелища с помощью сложных ухищрений механики, пиротехники и света. В результате невозможно было ответить на вопрос, где же оно происходит. Лишь формально – на сцене. Но по сути – в воздушной среде, на дистанции перед сидящими зрителями, обязанными соблюдать определенную статику ради сохранения визуальной иллюзии [19, с. 122]. В случае же панорамы очевидно стремление

выйти за «разумные пределы» ограниченной плоскости, превысить общепринятые размеры живописного полотна, а то и вырваться в трехмерное пространство или создать хотя бы эффект такого прорыва посредством динамики света.

Художники начинают заново испытывать способности смоделированной искусственной материи спорить с безусловной реальностью за право казаться «самой настоящей». Как писал Беньямин, «стремление превратить панорамы в совершенную имитацию природы с помощью ухищрений художественной техники было неутомимо... Создавая имитации природных процессов, панорамы предвосхищают то, что последовало за фотографией – кино и звуковое кино» [1, с. 40–41].

Отметим, что концепт «высокого» ракурса и умозрительного простора будет реализован в раннем игровом кино Жоржа Мельеса. Один из первых панорамных видов – вид городских крыш в его фильме «Рождественский сон» (1900).

В «Рождественском ангеле» (1904) героиня будет замерзать на парижском мосту с видом на Дворец правосудия, едва виднеющийся вдали сквозь густой снегопад. В «Завоевании полюса» (1912) снова промелькнет вид городских двухскатных крыш, над которыми пролетит чудо техники с головой грифа. В том же фильме именно на фоне панорамы средневекового городка происходит падение из воздушного шара лидера суфражисток. Само воздухоплавание в различном транспорте, в том числе на воздушных шарах, образует лейтмотив кинематографа Мельеса, связывая кино XX века со зрелищно-игровыми практиками предшествующего столетия.

Культура XIX века испытывает потребность в выходе за пределы привычной условной визуальности, какую являет живописное изображение в раме. Новые типы символического и условного должны обновить переживание художественного высказывания и создать ситуацию рассматривания как бы реального мира, в том числе – через зрелище всего города.

Для зрителя панорамы не просто важен, но самодостаточен процесс созерцания города как некоей визуальной целостности – огромной, призванной потрясать и восхищать пространственными масштабами. Гигантизм разрастающихся городов эпохи промыш-

ленной революции трансформируется в гигантское изображение панорамы конкретного города, прежде всего на плоскости (хотя развиваются и пространственные панорамы, и диорамы, более близкие доэкранному искусству, нежели экранному). Рассматривать панораму можно иногда в театре, иногда – в особых павильонах для развлечений, со специальной галереи, своего рода балкона, прохаживаясь по нему и, вероятно, обсуждая с партнерами по досугу достоинства открывающейся картины и свои ощущения.

Город превращается в созерцаемое произведение, оно много больше, чем картина в раме, это как бы «настоящий» город. (Размеры панорамы могли варьироваться – 6000 футов или, к примеру, 1 миля.) Более настоящий, хотя и менее художественный, нежели произведение искусства в традиционной, привычной форме станковой живописи или театрального спектакля. Начинается очередная эпоха расшатывания границ традиционных искусств и выхода из закрытой формы.

Скрыта ли в панорамировании символизация какого-либо рода? На наш взгляд, символизация связана с созданием идеального ракурса для всеохватного созерцания города как визуального монолита. Этот ракурс превращает созерцающего индивида, горожанина, в идеального зрителя, наблюдателя города-картины, города-полотнища. Тут и город уже не город, а символ городского массива, его непрерывности и целостности, которые, в свою очередь, символизируют цивилизацию вообще⁽⁵⁾. И горожанин уже не просто горожанин и не просто потребитель аттракционных развлечений, но идеальное лицо, обозреватель, осматривающий некие владения, вопрос обладания которыми остается всегда открытым. Фланеру, описанному Вальтером Беньямином в качестве архетипа обитателя большого города конца XIX – начала XX века [1], предшествует обозреватель середины XIX столетия.

Панорамные ракурсы устраняют из картины мира множество обыденных мелочей, бытовых и социальных подробностей, «шумы»

(5) Во второй половине XIX века начинается новая волна актуализации символического, хотя это и не следует всегда называть течением символизма. О взаимосвязях авангарда и символизма, в частности, недавно писала Н.В. Геташвили [3]. Возможно также рассмотрение неакадемических зрелищных форм и архитектуры XIX века в контексте символического начала.

повседневности (в терминологии Ю.М. Лотмана [7]). Городские запахи и звуки, неровности мостовых и фактура стен, движение в толпе и в городском безлюдье – все это отступает прочь и как бы улетучивается в никуда. Зритель общается с идеальной моделью городской целостности, даже с визуальным символом города, свободным от проявлений физиологии города как тела, если учитывать концепцию Ле Гоффа [5].

Значительную роль играет то, что все эти городские виды (как и природные виды) в большинстве случаев пустынные. Если только аудитории в рамках гигантского зрелища не предложен какой-нибудь экзотический живой объект, который просто не может не вызвать интереса (к примеру, караван с верблюдами). Пустота городов, как бы изъятие из поля зрения прохожих, торговцев, извозчиков, вообще городской суеты, – это еще одно важное правило игровой ситуации панорам и диорам. Городской вид должен быть не заперчен «чужими», «другими», какими-то ненужными, мешающими обзору людьми. В каком-то смысле этот эффект сродни принципу наивного искусства, что анализирует С.С. Ступин, – склонность наивного художника подавать каждый элемент композиции так, чтобы он не перекрывал другие, чтобы все предметы были хорошо видны [14, с. 177].

Панорамы и диорамы, будучи частью стихийно рождающейся неакадемической визуальной культуры, несут в себе некоторые свойства наивного творчества, отвечающего установкам не рафинированного эстетства и искусственности, а спонтанного упрощения картины мира ради ее гармонизации, ясности и монолитности. Город в таком случае не пустой и покинутый, не «мертвый», но чистый и «настоящий», то есть пребывающий во внесуетности абстрактного времени, вне дробной обыденности, в некоей экзистенциальной константности.

К тому же наличие изображений живых объектов сразу указывало бы на то, что перед зрителем искусственная модель города, в котором обитатели – «не настоящие», как и сам город. Визуализация исключительно городского массива, и в реальности тоже состоящего из статичных неживых объектов, нейтрализует ощущение искусственности и условности.

Но главное, что панорамный город чист и нетронут толпами – зритель ценит возможность прямого, никем не опосредованного, в каком-то смысле интимного контакта с открывающимся пано-

рамным или диорамным пространством. Образ города, никого не впустившего в свое пространство, но как бы ждущего воображаемых обитателей, превращается в объект для духовного взаимодействия со зрителем – без живых объектов, то есть «посторонних», «помех», внутри самих композиций.

Этот эффект возвращения невинности, нетронутости городскому виду в чем-то сродни современному популярному творчеству уличных художников. Работая в больших городах или малых городках, в той или иной степени являющихся территорией туристического интереса, они создают довольно много городских пейзажей. И в большинстве случаев это прекрасные площади и улочки, набережные и парки – безлюдные, призванные зачаровывать красотой пространства, куда созерцающий (он же – потенциальный покупатель картины) должен захотеть войти, мысленно увидеть там себя, вообразить какую-то свою траекторию движения, свой режим пребывания и деятельности в этом «визуальном парафразе» реального города, отслоившегося от сложного и всегда неидеального городского тела с множеством обитателей, мусором, суетой и беспорядком.

В крайнем случае уличный художник пойдет на «инкрустацию» локальной иллюзии жизни в этот прекрасный и недостижимый для прозы и обыденности ландшафт. Это может быть одинокая парочка влюбленных где-нибудь на лавочке безлюдного парка, прелестный ребенок или несколько чудесных детей, красивая женщина, смотрящая вдаль на набережной или идущая по улице под зонтиком. Это может быть симпатичный кот или пес, сидящий у какой-нибудь приоткрытой двери или на парапете набережной. С такими немногими персонажами-обитателями идеальной декорации города художник готов смириться и, видимо, надеется на сходные настроения у ценителей своего творчества.

И созерцатель подобных картин, и наблюдатель в процессе созерцания панорамы или диорамы отрывается от переживания своей несовершенной телесности и вообще от себя как социальной фигуры, как человека обыденности. Он равен прежде всего своему взгляду, выступает как носитель личностного зрения и эмоциональности. Это выигрышная позиция: наблюдатель способен охватить взором весь город, «пролететь» над его крышами и шпилями, сделать обзор всего городского пространства и вынести свое мнение о городе.

Иными словами, высоко значим концепт искусственного моделирования образа городской громады и городской целостности. Его предназначение – в духовном взаимодействии со зрителем, отделяющим свою рефлексию о городе от телесного начала, от повседневных рутинных практик, и мысленно выстраивающим некие параллельные, альтернативные отношения с городом как чисто визуальным опытом.

Кроме того, аттракцион панорамы и диорамы таит в себе символ жажды могущества отдельного человека и его стремления к свободе во взаимоотношениях с городским пространством. Пока это лишь жажда и стремление – сильные и потаенные, о чем и свидетельствует форма абсолютно невинного развлечения, панорамы для досужей забавы. Именно такие формы, как известно, проявляют глубинные душевные потребности людей, в которых они не всегда готовы себе признаться.

Рядовые жители городов сталкиваются в XIX веке с многократными обозначениями собственной слабости, малости и незначительности перед лицом технического прогресса, социального несовершенства, процессов массовизации общества. Весьма сложно избежать участи незаметной социальной единицы, в лучшем случае пользующейся благами культуры и цивилизации, а не прозябающей в нищете, но остающейся безызвестной и всегда рискующей убедиться в слабости и шаткости своей социальной позиции. Душевные потребности широкой аудитории в иных социальных ролях и активном доминировании не находят реализации в действительности, но копятя и трансформируются в образы «второй реальности».

Вместе с тем панорама и диорама не предполагают более прямого проявления потаенных желаний и потребностей, кроме чисто визуального взаимодействия зрителя-обозревателя с новым образом города. Зритель может сколь угодно воображать себя в панорамном городе в той или иной роли, допустим, подставляя себя на место героев авантурных романов, тем более что во второй половине XIX века популярны романы-фельетоны, выходящие в журнальных номерах. Именно с этим типом литературного нарратива исследователи справедливо связывают приближение эры кинематографа, который вскоре приступит к экранизациям романов-фельетонов [2, с. 222]. Зрителю же кино будет дарована более щедрая визуальная



Илл. 5. Литография братьев Менерт.
Реклама начала 1900-х

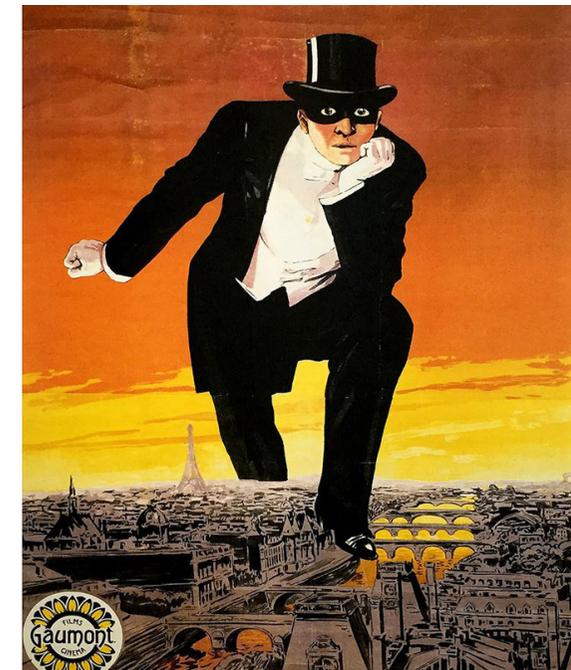
пища – герои и сюжет в бурной городской динамике. Однако пройдет еще немного времени, и заявит о себе следующая степень скрытых амбиций могущества и свободы индивида, уже в виде образов более активного физического взаимодействия человека с городом. Причем эти образы появятся в традиционных изобразительных искусствах, которые словно почувствуют притягательность самого мотива – гигант над городом и в городской среде.

Рекламная индустрия создаст символическую ситуацию перешагивания ребенка-гиганта через весь город – «Мой первый шаг за печеньем „Эйнем“» (1900-е годы). Размер девочки превращает ее в сказочную юную великаншу и в шагающий символ масштабности желания, воли к достижению лакомства. Она как бы перерастает город, знаменует сдвиг всей системы ценностей, новое ощущение

права индивида на незаурядный размер потребностей, желаний, устремлений.

У Кустодиева в его «Большевике» (1920) мы видим шаг великана-большевика опять же через город, с бесконечным развевающимся алым знаменем, подобным небесной реке. Кустодиев романтизирует образ героя, выводит его за пределы обыденной реальности, преобразуя революционную ситуацию в символ всемирной «красной» экспансии. Город, через который движется Большевик-гигант, воплощает сразу и Россию, и весь мир как традиционную цивилизацию с улицами, площадями, церквями. Она вполне узнаваема для тех, кто привык пребывать внутри нее. Но Большевик, идя через город, возвышается над ним. И нет ответа на вопрос о том, в каких взаимоотношениях находится герой с толпами народа, заполонившими улицы. Ведет ли он их за собой или физически давит и эмоционально подавляет?

Художественное сознание рефлексирует о вариантах недистанцированного взаимодействия человека и городского целого – ког-



Илл. 6. Жино Старас. Афиша
фильма «Фантомас – в тени
гильотины». 1913



Илл. 7. Борис Кустодиев. Большевик. 1920

да индивид уже не очередной, рядовой зритель, разглядывающий панораму города, а главный герой, действующий внутри города. Внутри – но в выигрышном положении всевидящего созерцателя, возвышающегося надо всем. Чувствуется особый интерес к положению повелителя города, модератора событий, более великого и могущественного, нежели сама городская стихия в своей противоречивости и жестокости.

«Миф современного города – громадных асфальтовых джунглей, – который начал творить Эжен Сю в „Парижских тайнах“ и „Парижских могилках“, был затем подхвачен не только Полем Февалем и Понсоном дю Террайлем, но также Бальзаком и Бодлером. „А nous deux, Paris!“ („А теперь – кто победит: я или ты!“) – эти слова Растиньяка могут служить формулой отношений между Героем и Городом, их можно поставить как подпись к знаменитой афише, изображающей Фантомаса, попирающего ногой Париж», – писал Божович [2, с. 219]. Данная афиша появляется в середине 1910-х, воплощая миф о сверхчеловеке, движущемся сквозь город и одновременно над городом. Это шагание-

парение всевидящего созерцателя в маске, символический образ грандиозных амбиций героя и его демонической экспансии. Образ повелевания городом, доступного одному-единственному существу, загадочному, опасному, но в то же время притягательному. Фантомас на афише одет во фрак, белоснежную манишку, цилиндр, что делает его похожим на персонажа оперетты, водевиля, мюзик-холльного представления или на участника светского раута – и сообщает всей композиции заведомо театральный оттенок. (В фильмах Фантомас лазает по крышам совсем в другом одеянии, и маска у него выглядит совершенно иначе, абсолютно не опереточно.)

Сам по себе мотив – условно обозначим его как «гигантская фигура в повседневной среде» – далеко не нов и весьма актуален для XVIII–XIX веков, на чем мы не будем здесь останавливаться⁽⁶⁾. Визуальная материя кино то и дело будет варьировать соответствующие мизансцены – гигант в городе и над городом, над миром людской цивилизации. Еще до популярности Фантомаса с аналогичной мизансцены начнется небольшой фильм Жоржа Мельеса по мотивам «Путешествий Гулливера» Джонатана Свифта. Мы увидим Гулливера, перешагивающего через дома лилипутов.

Далеко не везде обозначенный мотив является ключевым. За пределами авантюрного жанра он зачастую используется прежде всего ради зрелищных эффектов. Например, в «Фаусте» (1926) Фри-

(6) Этот мотив уходит корнями в мифологическое сознание, в древние представления о сущности богов. Однако в Новое время мотив трансформируется. В искусстве появляются образы сверхчеловеческих существ и специфических состояний человека. И то и другое разрушает целостность мира, где действует устойчивая, уже привычная для обыденного сознания иерархия масштабов. Сам же гигант среди меньших и меньшего может оказываться кем угодно и воплощать самые разные метафорические смыслы. К примеру, встречу с персонифицированным, «индивидуализированным» потусторонним измерением – в виде статуи командора, или, по Пушкину, Каменного гостя. Утрату гармонии и взаимопонимания с миром, который вдруг весь становится чужим и чуждым для героя – в виде фигуры Гулливера, лилипутов и великанов. Безжалостную мощь государства и его претензии на покорение никогда до конца не покоряемой природы – в виде Медного всадника. Ужас и комизм потери внутреннего тождества и веры в неизменность и ясность своей природы передает образ кэрролловской Алисы. Размышление над прихотливыми вариациями обозначенного мотива требуют отдельного исследования, вне рамок данной статьи.



Илл. 8. Кадр из фильма Жоржа Мельеса «Путешествие Гулливера к лилипутам и великанам». 1902

дриха Мурнау дьявол, хотя и нависает над городским ландшафтом в виде гиганта, однако не он есть самое большое зло. Таковым является человеческое сообщество, обычные горожане. Бездушные и жестокие, именно они приводят к гибели младенца Маргариты, а затем казнят и ее саму.

Для смыслового же поля авантюрно-фантастического кино мотив гиганта в городе высоко актуален, даже если это визуальное решение остается за пределами собственно материи фильма⁽⁷⁾ или же гигантом оказывается не антропоморфное существо. В экранизации романа Конан-Дойля «Затерянный мир» (1925, режиссер Гарри О'Хойт) образ динозавра, привезенного в Лондон, вырвавшегося на свободу и идущего по дну Темзы мимо здания парламента, – это символ великой и непознанной природы, ее нерастрченного потенциала и фатальной инородности по отношению к миру цивилизации.

(7) Ведь никаких гигантов в самих фильмах о Фантомасе, как и в сериалах «Вампиры» и «Жюдекс», не появлялось.

Дальнейшее развитие мотива покажет целую череду символических смыслов. Так, в начале 1930-х образ Кинг-Конга, привезенного в Нью-Йорк в цепях, вырывающегося на свободу и прыгающего с небоскреба на небоскреб, пока его наконец не убивают силами авиации, станет символом природы пугающей и восхищающей одновременно, опасной, но и беззащитно наивной перед лицом изощренного и жестокого мира людей. В каком-то смысле, огромная обезьяна на вершине небоскреба, на фоне панорамы Нью-Йорка – символ человеческого несовершенства и вины человека перед природным началом, символ ностальгии по натуральному, естественному, до-рефлексивному.

Фантомас в виде гиганта в городе и над городом – символическая гарантия неуловимости героя, а также знак масштабности самого замысла и его воплощения в «долгоиграющем» сюжете романов и фильмов. Непобедимость Фантомаса плоть от плоти ремесла сюжетосложения и управления зрительской психологией. Киностудии (как и журналам) необходимо, чтобы серии о неуловимом злодее продолжались. А зритель и читатель остро нуждаются



Илл. 8. Кадр из фильма «Затерянный мир» режиссера Гарри О. Хойта по роману Артура Конан Дойля. 1925

в новых и новых историях о своем любимом нарушителе покоя, отнюдь не в иллюстрации на тему восстановления правопорядка. Потому – город должен оставаться вечным полигоном для активности авантюристов и добродушных сыщиков. Общие и дальние планы города – это символы и бесконечной приключенческой динамики, и заманчивой смоделированной ситуации попираания социальных норм. Последнего рядовые индивиды в большинстве своем никогда себе не позволяют, однако внутренне нуждаются в том, чтобы на экране кто-то отважился на это «за них».

Многие важные события киносериала «Жюдекс» (1916–1917) Луи Фейада будут происходить в гористой местности близ старинных руин, на фоне чудесного городка, виднеющегося на дальнем плане. Панорама города словно невзначай выполнит роль задника для напряженного действия с загадочными перемещениями и исчезновениями некоторых персонажей. Режиссер явно желает, с одной стороны, доставить зрителю удовольствие, дав возможность то и дело любоваться живописным видом, как будто стоя вместе с героями на возвышенности. С другой стороны, «видовые» красоты коварно отвлекают от событийных линий фильма. Испытываются зрительские способности симультанного восприятия чистой визуальности пейзажа и запутанного авантюрного сюжета.

В одной из сцен дальний план города позади мошенников, стоящих на мосту, словно приглашает аудиторию к беспечному созерцанию. Но вместо того чтобы замедлить действие, режиссер готовит сюрприз. По мосту проходит героиня, дочь якобы умершего банкира. Двое мужчин хватают ее и сбрасывают в воду, что застает врасплох не только жертву, но и зрителя.

Итак, помимо символических смыслов, о которых мы уже говорили выше, у общих и дальних планов города в авантюрно-фантастическом немом кино есть практические функции. Либо такие планы дезориентируют зрителя и настраивают на созерцание, в то время как следует ожидать значимых происшествий. Либо общие планы служат повышению живописности картины мира и работают на эстетизацию образа социума, каким бы мрачным он ни был. Либо – создают особую атмосферу предчувствий, предвкушения увлекательных событий, которая, впрочем, тоже может быть дезориентирующей, например, слишком гармоничной и светлой.

Образы городской целостности в панорамах и диорамах XIX века, которые уместно назвать открытыми формами, рассчитаны на активизацию коммуникативных процессов с аудиторией и свидетельствуют о поиске новых взаимоотношений индивида и города. Как справедливо отмечает А.А. Дружинин, «будучи по своей природе массовым, диорамное искусство имеет огромную силу общественного воздействия. И в этом отношении художественную диораму можно отнести к монументальным искусствам с их способностью воздействовать на коллективное сознание» [6, с. 14]. То же самое относится и к искусству панорамы.

Определение панорам и диорам как монументальных искусств, в контексте близящегося рождения кинематографа, подразумевает некий парадокс, драматическую коллизию соотношений монументального и станкового в культурном пространстве. Как определяет разницу этих двух начал В.Н. Прокофьев, монументальное «стремится к большему, к тому, что „больше природы“» [9, с. 254], «стремится приобщить человека к большому миру», тяготеет к имперсональному, надличному, вечному, „родовому“» [там же, с. 255]. И, напротив, «станковое произведение целый мир готово принести человеку, сделать предметом его личного, отдельного, даже сиюминутного переживания. Оно стремится к тому, чтобы мир приобщить к человеческому „я“... Оно идет от универсального к индивидуальному, от большого к малому, чтобы в этом малом открыть свои глубины, чтобы эти глубины могли соперничать с глубинами космоса» [там же]. Если монументальное существует в единстве со своей архитектурной или природной средой, то станковое легко меняет среды, может восприниматься автономно от любой среды, но при этом, по мнению Прокофьева, особо органично себя чувствует в интерьере, и тем более домашнем интерьере, в индивидуальном контакте со своим реципиентом.

В целом, согласно традиционному мнению, в Новое время магистраль культурного развития занимает именно станковое изобразительное искусство. Но если все-таки учитывать явления неакадемической визуальной культуры, лежащие вроде бы вне магистрали и логики развития изобразительных форм, то картина получится более сложной. Еще до появления кинематографа как такового визуальная культура в XIX веке начинает внутренний диалог двух

названных начал, ощущая несамодостаточность и негерметичность каждого из них.

При этом монументальной форме может соответствовать и подходящее, предназначенное для такой формы содержание. Так, городские и природные виды в формате панорамы или диорамы – это случаи совпадения монументальности формы с надличным в содержании. Однако в живописи сплошь и рядом случаются как аналогичные совпадения, так и несовпадения. Например, поиски импрессионистами (как и фотографами XIX века) непривычных панорамных ракурсов, зарисовки уличной толпы с крыши зданий у Моне, как и стремление передать «развеществление» предметов и их слияние с воздушной средой в скоростном движении у Тернера или Дега, – это случаи авторской субъективации предмета изображения, который в потенциале тяготеет к монументальному.

Суть станковой живописи в чем-то подобна сцене-коробке, никак не ограничивающей творческую свободу и тематику собственно зрелища, которое может в ней происходить. Станковая картина имеет все права на «монументальное» содержание, масштабное, эпическое, имперсональное – в своей субъективности, апелляции к единичному человеческому видению, к ценности индивидуального начала. Можно говорить о преломлении монументального в станковом искусстве.

Раннее игровое кино будет тяготеть к «станковости». При всей коллективности восприятия на киносеансах, оно требует как бы «пригашивания» коллективного начала с помощью выключения света в зале, то есть некоей символической нейтрализации внеэкранной реальности. Оно взывает к личностному смотрению и переживанию.

Экраны, как мы видим, склонны превращаться в домашние интерьерные телеэкраны и мобильные компактные экраны, легко отделяемые от любой среды и совместимые с любой средой – что есть признак свойств, аналогичных станковому производству. Однако на это просится возражение о том, что параллельно с историей уменьшения экрана в эпоху электроники разворачивается история увеличения размеров экрана, а на сегодняшний день – еще и история мультимедийных полиэкранных композиций и сращивания экранных поверхностей с внешней поверхностью корпуса зданий, что приводит к такому явлению, как медиаархитектура [10]. Иными словами, экранная культура осуществляет сложные симбиозы тоже

в своем роде «монументального» и «станкового», беря их в разных пропорциях. История экранных искусств – это история свободной игры «монументальным» и «станковым», которые скрещиваются и модифицируются сообразно специфике динамической визуальной материи разных видов и жанров.

Список литературы:

- 1 Беньямин В. Париж, столица девятнадцатого столетия // Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 36–59.
- 2 Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987.
- 3 Геташвили Н.В. Символистские источники авангарда // Художественная культура. 2018, № 4. С. 82–100. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/4f7/khk_2018_04_82_101_getashvili.pdf (дата обращения 08.05.2019).
- 4 Города мира – мир города. М.: НИИ РАХ, 2009.
- 5 Гофф Ле, Ж., Трюон Н. История тела в средние века. М.: Текст, 2008.
- 6 Дружинин А.А. Художественная диорама как вид искусства. Диссертация на соискание... кандидата искусствоведения. М., 2014. С. 14.
- 7 Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998.
- 8 Надар. Когда я был фотографом. СПб.: Клаудберри, 2019.
- 9 Прокофьев В.Н. Монументальное и станковое // Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М.: Советский художник, 1985. С. 252–259.
- 10 Птичникова Г.А. Эстетика медиаархитектуры // Художественная культура. М., 2019, № 1. С. 144–161. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c5f/hk_2019_1_144_161_ptichnikova.pdf (дата обращения 02.05.2019).
- 11 Разлогов К.Э. Образ города в киноискусстве. Между «Метрополисом» и «Матрицей» // Города мира – мир города. М.: НИИ РАХ, 2009. С. 88–93.
- 12 Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
- 13 Свидерская М.И. Караваджо. Первый современный художник. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.
- 14 Ступин С.С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012.
- 15 Хайченко Е.Г. Великие романтические зрелища. Английская мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима. М.: ГИТИС, 1996.
- 16 Эвальд В.Д. Полиэкранный: к проблеме обозначения понятия // Художественная культура. 2018. № 3. С. 233–254. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/70a/hk_2018_03_232_255_evalde.pdf (дата обращения 08.05.2019).
- 17 Ямпольский М.В. Транспарантная живопись: от мифа к театру // Советское искусствознание. 1987. Вып. 21. С. 277–305.
- 18 Barber S. Projected Cities: Cinema and Urban Space. London: Reaktion Books, 2004.
- 19 Altick R. The Shows of London. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- 20 Calligan M. Canvas Documentaries: Panoramic Entertainments in Nineteenth-Century Australia and New Zealand. Melbourne: Melbourne University Press, 2002.
- 21 Douglas G.H. Skyscrapers. A Social History of Very Tall Buildings in America. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2004.
- 22 Huhtamo E. Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles. London, Cambridge: The MIT Press, 2015.
- 23 Mennel B. Cities and Cinema. London, New York: Routledge, 2008.
- 24 Potter J. Discourses of Vision in Nineteenth-century Britain. Seeing, Thinking, Writing. Coventry: Palgrave Macmillan, 2018.

- 25 The Image in Early Cinema: Form and Material. Eds. Curtis S., Gauthier Ph., Gunning T., Yumibe J. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- 26 Verhoeff N. Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

References:

- 1 Benjamin W. Parizh, stolica devjattnadcatogo stoletija [Paris, the capital of nineteenth century]. Ben'jamin V. *Kratkaja istorija fotografii* [The brief history of photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013, pp. 36–59. (In Russ.)
- 2 Bozhovich V.I. *Tradicii i vzaimodejstvie iskusstv. Francija. Konec XIX – nachalo XX veka* [Traditions and interaction of arts. France. The end of 19th – the beginning of 20th centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1987. (In Russ.)
- 3 Getashvili N.V. Simvolistskie istochniki avangarda [Symbolist sources of the Avant-garde]. *Hudozhestvennaja kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 4, pp. 82–100. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/4f7/khk_2018_04_82_101_getashvili.pdf (accessed 08.05.2019). (In Russ.)
- 4 *Goroda mira – mir goroda* [Cities of the world – the world of city]. Moscow, NII RAH Publ., 2009. (In Russ.)
- 5 Goff Le, Zh., Trjuon N. *Istorija tela v srednie veka* [Une histoire du corps au Moyen Âge, Body history in the Middle Ages]. Moscow, Tekst Publ., 2008. (In Russ.)
- 6 Druzhinin A.A. *Hudozhestvennaja diorama kak vid iskusstva* [Diorama as the type of art]. Dissertacija na soiskanie... kandidata iskusstvovedenija. Moscow, 2014. (In Russ.)
- 7 Lotman Ju.M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [The structure of artistic text]. Lotman Ju.M. *Ob iskusstve* [On the art]. St. Petersburg, Iskusstvo-Spb. Publ., 1998. (In Russ.)
- 8 Nadar. *Kogda ja byl fotografom* [Quand j'étais photographe. When I was a photographer]. St. Petersburg, Klaudberri Publ., 2019. (In Russ.)
- 9 Prokof'ev V.N. *Monumental'noe i stankovoe* [Monumental and panel art]. Prokof'ev V.N. *Ob iskusstve i iskusstvovoznanii. Stat'i raznyh let* [On art and art studies. Articles of various years]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1985, pp. 252–259. (In Russ.)
- 10 Ptichnikova G.A. *Jestetika mediaarhitektury* [Aesthetics of media architecture], *Hudozhestvennaja kul'tura* [Art & Culture Studies], Moscow, 2019, no. 1, pp. 144–161. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c5f/hk_2019_1_144_161_ptichnikova.pdf (accessed 02.05.2019). (In Russ.)
- 11 Razlogov K.Je. *Obraz goroda v kinoiskusstve. Mezhdju "Metropolisom" i "Matricej"* [The image of city in the cinema art. Between *Metropolis* and *Matrix*]. *Goroda mira – mir goroda* [Cities of the world – the world of city]. Moscow, NII RAH Publ., 2009, pp. 88–93. (In Russ.)
- 12 Sal'nikova E.V. *Vizual'naja kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie jekskursy* [Visual culture in the media space. Contemporary trends and historical excursions]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2017. (In Russ.)
- 13 Sviderskaja M.I. *Karavadjho. Pervyj sovremennij hudozhnik* [Caravaggio. The first modern artist]. St. Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2001. (In Russ.)
- 14 Stupin S.S. *Fenomen otkrytoj formy v iskusstve XX veka* [Phenomenon of the open form in the art of 20th century]. Moscow, Indrik Publ., 2012. (In Russ.)

- 15 Hajchenko E.G. *Velikie romanticheskie zrelissha. Anglijskaja melodrama, burlesk, jekstravaganca, pantomime* [The great romantic spectacles. English melodrama, burlesk, extravaganza, pantomime]. Moscow, GITIS Publ., 1996. (In Russ.)
- 16 Jevalliyo V.D. Polijekran: k probleme oboznachenija ponjatija [A split screen: to the problem of concept designation]. *Hudozhestvennaja kul'tura*, 2018, no. 3, pp. 232–254. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/70a/hk_2018_03_232_255_evalye.pdf (accessed 08.05.2019). (In Russ.)
- 17 Jampol'skij M.V. *Transparentnaja zhivopis': ot mifa k teatru* [Transparent paintings: From myth to theatre]. *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 1987, no. 21, pp. 277–305. (In Russ.)
- 18 Barber S. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2004.
- 19 Altick R. *The Shows of London*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- 20 Calligan M. *Canvas Documentaries: Panoramic Entertainments in Nineteenth-Century Australia and New Zealand*. Melbourne: Melbourne University Press, 2002.
- 21 Douglas G.H. *Skyscrapers. A Social History of Very Tall Buildings in America*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2004.
- 22 Huhtamo E. *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. London, Cambridge: The MIT Press, 2013.
- 23 Memel B. *Cities and Cinema*. London, New York: Routledge, 2008.
- 24 Potter J. *Discourses of Vision in Nineteenth-century Britain. Seeing, Thinking, Writing*. Coventry: Palgrave Macmillan, 2018.
- 25 *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Eds. Curtis S., Gauthier Ph., Gunning T., Yumibe J. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- 26 Verhoeff N. *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.