

*Болеслав МАТУШЕВСКИЙ*

## **ЖИВАЯ ФОТОГРАФИЯ: ЧЕМ ОНА ЯВЛЯЕТСЯ И ЧЕМ ДОЛЖНА СТАТЬ**

Имя Болеслава Матушевского (1856–1944(?))—автора одной из первых книг о кинематографе—в нашей стране до сих пор почти никому не известно. Деятельность этого польского фотографа и хроникера становилась предметом изучения историков-архивистов и некоторых киноведов (достаточно назвать имена С.С.Гинзбурга и Я.К.Маркулан). Но только в статье Владимира Магидова «Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России» («Киноведческие записки», № 43 (1999), сс. 268–280) была предпринята попытка систематизировать всю на данный момент имеющуюся о нем информацию. Первая публикация текстов Болеслава Матушевского на русском языке и, соответственно, введение его работ в широкий киноведческий оборот—это заполнение существенной лакуны в истории киномысли.

Матушевский вошел в историю кино как «предтеча» (по его собственным словам<sup>1</sup>) организации синематек и фильмохранилищ. В 1898 году он опубликовал в Париже брошюры «Новый источник истории. О создании хранилища исторических документов» (*Une nouvelle source de l'Histoire. Creation de cinematographie historique*) и «Живая фотография» (*La Photographie Animée, ce guelle est ce guelle doit etre*)<sup>2</sup>, в которых высказал принципиально важную мысль о кинематографе как историческом источнике и новом средстве научного исследования. Там же он первым в мире выдвинул и аргументировал идею о необходимости создания архива киносъемок.

Помимо этого тексты Болеслава Матушевского можно уверенно назвать первой детальной рефлексией о феномене кинематографа, являющейся од-

ним из немногих примеров *киномысли XIX века*. Несмотря на то, что работы Матушевского не являются теоретическими и, в первую очередь, носят «прикладной» характер, это, возможно, первое размышление и о природе кино. Высказанные автором представления о будущем кинематографа, его предназначении и онтологической функции развитие киномысли и сама история кино на разных этапах повторили, подтвердили или опровергли.

В архиве оператора и режиссера документального кино, сценариста, киноведа, педагога, общественного деятеля, историка Григория Моисеевича Болтянского хранится перевод текстов Матушевского, сделанный в конце 1940-х годов (РГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55). Как отметил переводчик, современники автора «наивно или лицемерно, сочувственно или притворно, либерально или легкомысленно принимали объективность кинематографа, как историка и свидетеля, за чистую монету» (л. 257об.)—отношение к кинематографу по прошествии нескольких десятков лет изменилось от безоговорочной веры в подлинность всего, что снято на пленку, до осознания того, что объектив далеко не объективен. Но последнее является очевидным для нас—в конце XIX века думали иначе.

«Я старался как можно точнее и ближе к оригиналу и ко времени изложить текст и мысли Матушевского»,—писал Болтянский. Факт заинтересованности отечественного киноисторика идеями польского кинематографиста, безусловно, не случаен. Начиная с 1920-х годов Болтянский активно разрабатывал проект музея кино, кинохранилища и, думается, нашел в Матушевском единомышленника. Но дело еще и в том, что в 1943 году Григорий Моисеевич стал на ЦСДФ научным руководителем кинолетописи Великой Отечественной войны, а также занимался подготовкой своеобразной летописи советского документального кино. Очевидно, именно для написания этой работы Григорий Моисеевич переводил Матушевского<sup>3</sup>. Это рабочий перевод, и он публикуется практически без изменений.

Машинопись перевода «Нового источника истории» также хранится в фонде Болтянского (РГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, лл. 1–10). Текстуально эта работа Матушевского во многом совпадает с «Живой фотографией», поэтому в публикацию не включается.

Комментируя работы польского кинематографиста и критику его статей, Болтянский отметил, что «Новый источник истории» вызвал немалый резонанс и стал «большим событием в научных кругах» (л. 257). Поэтому Григория Моисеевича волновало, «почему при отзывах прессы, расшаркива[ниях] и пр[очем] идея Матушевского не была осуществле[на]» (л. 262), он пытался найти тому причины.

«Есть и сейчас еще немало людей, и даже у нас, которые еще не дошли до мыслей и понимания... Матушевского, высказанных им 50 лет тому назад на заре появления кинематографа, когда нуж[а] был[а] большая прозорливость, чтобы понять перспективы и возможности значения для будущего живого запечатления событий»,—сокрушался Болтянский (л. 267). И продолжал: «Никакой вид письм[енной] документ[ации] (мемуары, протоколы, документы, декреты—история в обобщенном осмысленном письменном виде), ни живопись, ни фото—ничто, ни памятники, [ни] здания, [ни] архитектура, не заменят живой фотограф[ии], подлинного восстановления в живом виде всей борьбы, событий, движения (все в движении), как это было тогда. Кинем[атограф] может вернуть ушедшее прошлое время» (л. 269). Думается, что эта, в общем, нехитрая мысль актуальна и сегодня, накануне столетнего юбилея отечественного кинематографа, когда отношение к истории кино в нашей стране не слишком уважительно.

В публикации курсивом выделены слова, подчеркнутые в обеих машинописных копиях перевода и в автографе оригинального французского текста. Правка, внесенная переводчиком в машинопись-оригинал, не отмечается. В квадратных скобках дается стилистическая правка в соответствии с нормами современного русского языка. Исправления орфографии и пунктуации не оговариваются. Транскрипция фамилий и названий, в том числе французских и английских, приведена в соответствие с современными нормами.

Комментарии Б. Матушевского к тексту даются постранично. Комментарии Г. Болтянского приводятся вместе с затекстовыми комментариями публикаторов. (Все комментарии и пометки Болтянского в машинописи сделаны от руки на полях—если это специально не оговаривается.)

1. Заметим, что, как сможет убедиться читатель, во многих высказываниях Матушевского сквозит известная польская лихость и безоглядность. Думается, что именно неким авантюризмом, присущим Матушевскому, можно объяснить и то, что о нем самом сохранилось мало информации, а известные факты порой противоречат друг другу.

2. Эти тексты были переизданы почти через сто лет на польском языке: Bolesław Matuszewski. Nowe źródło historii. Ożywiona fotografia: czym jest, czym być powinna. Filmoteka Narodowa. Warszawa, 1995.

Отметим, что наследие Матушевского не ограничивается двумя этими работами.

3. Однако идеи Матушевского еще и навели переводчика на множество размышлений о кино. Этому, в частности, посвящены его «Черновые материалы», хранящиеся в том же фонде (оп. 1, ед. хр. 55, лл. 257об.–284). К примеру, Болтянский указывает, что «брошюра Матуш[евского] подняла и вопрос об истор[ических] костюм[ных] постановках в кинематографе *впервые* (толчок дала)» (л. 279), и это, действительно, одна из самых интересных мыслей польского фотографа.

### **Реальное предназначение живой фотографии или хронофотографической проекции**

Первые опыты, [из] которых должен был родиться кинематограф через 20 лет робких попыток и движения вперед, были произведены для преуспевания науки. Когда Марей, профессор естественной истории Коллеж-де-Франс, выделил из любопытных опытов, придуманных Мэйбриджем, практическую идею вращательно-моментальной фотографии, он имел в виду, главным образом, усовершенствовать свои средства научного исследования. Известно, чего он искал тогда, и что он добился разложения на свои составные элементы таких сложных движений, которые составляют полет птицы, галоп четвероногого животного и т.д.

Открытый им остроумный прием был развит Эдисоном, который на этой основе создал *кинетоскоп*. Своего истинного совершенствования кинематограф достиг уже в те дни, когда Марей заменил диск с многочисленными стеклянными пластинками на пленочную светочувствительную ленту. Этому ученому принадлежит также идея проецировать на экране на просвет серию многочисленных [снимков, из] которых состоит одна сцена. Господа Люмьеры дали этому способу прекрасное практическое осуществ-

вление и достигли успеха, применив хронофотографию для публичного развлечения\*.

Но все это имело серьезные последствия, к которым хронофотография и была первоначально предназначена. Кинематограф\*\*, в сущности, вовсе не является предметом для удовольствия, для забавы великовозрастных детей. Вслед за службой развлечению, которое имело ту заслугу, что сделало кинематограф всемирно известным, кинематограф должен вернуться вновь на службу науке и прогрессу.

Будучи абсолютно точным воспроизведением движений, происходящих во внешнем мире, кинематограф реализует наиболее поразительное завоевание, которое человек, наконец, сделал, чтобы преодолеть забывчивость: он сохраняет и восстанавливает то, что не [могут] оживить простая человеческая память и ее вспомогательные средства—записанная страница, рисунок, фотография. И это новое добавление к сокровищнице общественной памяти, это воскрешение всего того, что кажется наиболее значительным в том прошедшем, которое от нас ускользает,—может и должно служить человечеству так же, как ему [служат] письменность, печать, гравюра, фотография\*\*\*. Как и они, кинематограф не будет допускать забвения таких *вещей (явлений) вчерашнего дня, которые полезны для прогресса завтрашнего дня*. Среди них он не будет забывать и таких *вещей в движении*, о которых еще несколько лет назад не только не думали, что можно будет закрепить неуловимое изображение движения, но не было даже уверенности в сохранении, хотя бы в малейшей степени, самых драгоценных из этих движений.

Новое изобретение не только воспроизводит движение, но—что с научной точки зрения более важно—позволяет ускорить движение, если оно слишком медленно, и замедлить его, если оно слишком быстрое, остановить его на одной из фаз движения, когда речь идет о том, чтобы рассмотреть часть его. Достаточно поворачивать быстрее или медленнее ручку проектора или останавливать ее при съемке, и мы получим на экране раскрытие бутона цветка в две минуты, замедление или ускорение галопа лошади, скальпеля хирурга, пальцев и смычка скрипача. Хронофотографическая проекция позволяет последовательно заметить явления, которые без

---

\* Полное описание процесса не может найти место в этом белом историческом очерке. Схематически он изложен в приложении, стр.<sup>1</sup>

Чтобы быть в курсе деталей и разнообразной аппаратуры следует прибегнуть к периодической печати (см. стр.<sup>2</sup>), к техническим статьям или к промышленной рекламе.

\*\* Его название, собственно говоря, должно быть: «хронофотографическая проекция». Чтобы не нарушать привычек, я употребляю термин, распространившийся всюду с тех пор, как г. Люмьер дал своему аппарату название «кинематограф». Однако это название—как и такие, как «биограф», «мутограф», «кинетоскоп»—суть коммерческие обозначения, необходимые для получения патента. Но все эти аппараты суть частные применения общего (генерального) метода анализа движения, которому Интернациональный конгресс фотографии присвоил в 1889 г. имя хронофотографии, предложенное Мареем. Оно включает: 1) фотографию на пластинке, фиксирующую одно движение (разложенное обтюратором); 2) фотографию на движущейся полоске; и 3) проекцию изображений, собранных на указанной полосе.

\*\*\* Так же, как этому будет служить и фонография (запись звука), когда это замечательное и любопытное изобретение даст более совершенные и удовлетворительные результаты.

нее вовсе не знали, она дает желательное терпение, чтобы облегчить ученику или ремесленнику изучение комплекса действий, которые ему нужно воспроизвести. Она заключает в себе искусную и легкую форму внимания, которая является добавочной к человеческому вниманию<sup>3</sup>.

Итак, хронофотографическая проекция имеет тенденцию стать в различных областях знания вспомогательным инструментом исследования, средством воздействия на человеческие души.

Вот почему на последующих страницах я стремлюсь показать по нескольким, взятым мною для примера, областям не только ее возможную полезность, но и полезность осуществимую, по моему мнению, *в самое ближайшее время*.

## **I. Промышленная и научная кинематография**

Возьмем прежде всего для примера индустрию. Это область, в которой простая фотография не [достигает] очень ощутимых результатов. Живая фотография может принести выдающуюся пользу в этой области—прежде всего, как средство пропаганды; далее также и для контраста—как констатация того или иного технического прогресса; наконец, как исключительное свидетельство для охраны прав изобретателя, чтобы защитить его интересы, когда это понадобится; наконец, как средство обучения и изучения.

Предположим, мы хотим ознакомиться с мощностью и способом пользования той или иной машиной, например, станком. В таком случае нельзя будет постоянно демонстрировать его в действии и производить на нем эффективную работу превращения сырья в продукт фабричного производства вне завода, поскольку для этого нужно, чтобы станок приводился в действие определенной двигательной силой. Придется иметь для этого [высокооплачиваемого] служащего, а также доставлять сырье для работы, т.е. нести расходы, которые в состоянии производить только очень большие выставки, привлекающие в свои дворцы машин целые потоки заинтересованных<sup>4</sup> посетителей. Между тем простая проекция киноленты, снятой во время реальной работы данной машины в условиях действительного производства на заводе, [покажет] интересующимся ее функции, способ ее пользования и роль рабочих, которые ею управляют.

Демонстрация картин подобного рода значительно увеличит эффективность преподавания на индустриальных курсах, в школах искусств и ремесел и в Центральной школе. Совершенно необходимо прикрепить к этим курсам склад промышленных кинолент.

А какое это превосходное средство для публикации<sup>5</sup>! Крайне необходимо, полагаю я, познакомить страны, для которых это является новинкой, с образцами новой совершенной печатной машины—ротационной или с автоматической педалью. Проекция на экране, каковую можно повторить сколько угодно раз, может показать движение ротационной машины, развертывание бумаги, быстрый поворот цилиндров, автоматический обрез листов, которые падают в руки сборщика. Или можно показать, как вторая машина легко и удобно управляется одним-единственным человеком. Или вот, например, инженер, который изобрел электрическую установку, позволяющую почти

без всякого участия человеческой силы поднимать самые тяжелые материалы, нужные для постройки [здания высотой с самую высокую ель]. Речь идет о том, что он должен показать, как при помощи двух рабочих и применения его системы, можно произвести работу за шестерых. Он снимает на пленку момент, когда электрический мотор приводит в движение лебедку. В то время как лебедка будет поворачиваться перед хозяевами в поисках удобного и экономного положения, можно будет увидеть на пленке, как после подготовки операции и доставки на место груза один-единственный рабочий,—ребенок даже, если угодно,—вращая реостат двумя пальцами, достигает того, что тяжелый камень равномерно подымается сам вверх, причем ничья рука не тратит усилий на верчение какой-нибудь рукоятки.

### *Гарантия промышленной собственности*

Предположим, что нужно дать наставление надсмотрщику и рабочим по поводу какого-нибудь технического приема, который не применяется повседневно,—например, при изготовлении какой-нибудь необычной вещи. Человеческая память несовершенна. С другой стороны, люди, которые были приглашены для высококачественного выполнения этой работы, ушли с этого производства. Но процесс этой работы был заснят в свое время, и поэтому простая демонстрация снятого ставит новоприбывших рабочих в курс дела по приемам, которые применяли их предшественники. Владельцу предприятия, чтобы сохранить память о каких-нибудь введенных им особых [способах ручной работы] или о выполнении редкого и трудного заказа,—следует понять также, что он должен иметь целую коллекцию кинодокументов подобного рода, которые будут свидетельствовать о солидности его фирмы, когда он продает или передает эти фильмы вместе с своим предприятием в другие руки.

Именно из этой кинематографической коллекции владелец предприятия почерпнет доказательство, что в такой-то день начал применяться такой-то промышленный процесс в его мастерских, и тем самым [будут засвидетельствованы] его приоритет и заслуга. Захотел ли он распространить и показать эти процессы или, наоборот, удерживать у себя и сохранить как свою интеллектуальную собственность способы работы в больших и малых мастерских—во всех этих случаях можно убедиться, что живая фотография подходит для создания промышленных архивов—как общественных, так и частных.

Земледельческие машины, большие и маленькие моторы, [ткацкие и прядильные] станки, для производства сахара или для бумажного производства, для литейной или для кузницы, для механического лесопильного завода или для проката металла и проч.—вот сколько видов индустриальной деятельности требуют, чтобы они были воспроизведены кинематографом!

### *Услуги, оказываемые мелким ремесленникам*

Не менее благотворным окажется изобретение, если мы возьмем самое скромное из всех его применений.

Даже в Европе есть обширные страны или районы, где применение новых совершенных орудий производства неизвестно ремесленникам. Рутинная и бедность [подчиняют] их себе и мешают им приобрести орудия, с помощью которых они могли бы выполнить свою работу быстрее и лучше. Может быть, они и видели модель такого орудия, но они не обратили на него внимания так, как в том случае, если бы им удалось побывать за границей и воочию увидеть своих иностранных соотечественников, лучше оборудованных и работающих с меньшей затратой труда и с большими результатами, чем они. Для тех из мастеровых, кто пожелал бы освободиться от старых привычек или предрассудков, живая фотография явилась бы наилучшим средством воздействия. Она представила бы им в конкретной и действенной форме операции рабочих, снабженных хорошо сделанными инструментами, и тем самым убедила бы их в превосходстве новых орудий лучше, чем любые устные объяснения.

#### *Пропаганда лучших методов сельскохозяйственного труда*

Так же, как в мелкой индустрии, живая фотография принесет несомненную пользу и в рыболовстве, и в мелкочесном земледелии. На обширных пространствах земель большей части России и даже в Сибири почва превосходна, однако земледельцы, трудясь с утра до ночи на богатой самой по себе почве, извлекают из нее меньше пользы, чем ее получают с меньшей затратой труда, но с лучшими орудиями на землях, менее благоприятных по составу почвы.

Если бы благотворительная администрация [показала этим] бедным людям в действии устройство хорошего [дренажа] почвы, образцовую вспашку, хорошее боронование, быструю молотьбу; если бы им также дали возможность увидеть орудия, которыми можно успешно работать на равнинных местах, и другие орудия, которые лучше подходят для гористой местности,—то можно было бы добиться [того], чтобы землевладелец сменил плохие орудия, изготовленные им самим, и на которых он губит свои силы,—на фабричные земледельческие орудия, приспособленные для [нужд труда]. И они возродили бы лицо своей земли!

Во Франции каждый департамент вот уже несколько лет имеет своего официального специалиста по агрокультуре, который знакомит землевладельцев с лучшими приемами и наиболее полезными методами обработки земли.

Институты подобного рода существуют или будут существовать во всех странах, в центрах которых [есть] активные очаги цивилизации. Чем менее совершенные орудия имеет данная страна, тем более необходимо, чтобы инициатор распространения новых орудий имел бы в своем распоряжении такое средство, как кинематограф.

#### *Лекции и живая фотография*

Мимоходом заметим, что *собеседования* или популярные лекции являются почти единственным средством, которым располагает общество для

просвещения и улучшения нравов низовых слоев народа. Но подобные беседы сами по себе слишком похожи на проповеди. Даже если они сопровождаются демонстрацией неподвижных (туманных) картин, они наводят скуку и в том случае, если продолжались недолго.

Хронофотография является естественным добавлением к задушевной беседе. К магии слова она присоединяет волшебство своей собственной притягательной силы, иллюзию биения подлинной жизни. Хронофотография предохраняет аудиторию и самого оратора от усталости. Серьезное собеседование никогда не потеряет силы своего воздействия (как это часто бывает), если оно будет оживлено хронофотографической проекцией. В подкрепление этого аргумента я вспоминаю, что несколько лет тому назад находился дважды, в день одного и того же праздника, в одном и том же маленьком русском городе. В первый раз я наблюдал грубые удовольствия, разврат, пьянство, драки и бесчинство. В другой раз местная власть организовала в послеобеденное время бесплатный сеанс хронофотографической проекции с устными объяснениями. Простые горожане были восхищены: оживленно и в то же время чинно они рассказывали друг другу то, что видели и слышали.

Сочетание сенок *живой* фотографии с беседами является более верным и в особенности более длительно действующим способом, при помощи которого можно привить народу это здоровое и полезное развлечение. Выбирая в качестве сюжетов для демонстрации образцы промышленных усовершенствований, гигиенические и сельскохозяйственные сюжеты, одновременно желательные и возможные, мы произведем плодотворное воздействие на умы простых людей.

Таким путем можно добиться, чтобы благосостояние сменило нищету на огромных пространствах. Наконец, кроме этой практической пользы, которая должна стоять на первом месте, какой интерес для любознательных, какое поле для размышлений наблюдателя, писателя, историка, философа, если при помощи хронофотографического процесса они будут иметь возможность воскресить точную, если не полную, картину жизни крестьян и рабочих в определенную эпоху и сравнить таким образом (наши потомки будут иметь это преимущество) несколько эпох—в смысле прогресса одних перед другими.

Хронофотография родилась из недр науки и для науки<sup>6</sup>. Ее роль в науке заключается в том, что она дает явление в движении, визуально наблюдаемое. Между тем как другим путем восстановить по желанию реальную обстановку данного явления с тем, чтобы представить и повторно наблюдать по меньшей мере внешний вид явления,—невозможно. В естественных науках наблюдается много интересных случаев, когда можно применить кинематограф и продемонстрировать таким путем эти неповторимые случаи перед глазами учащихся. Книга Марья *о движении*<sup>7</sup> была предшественницей нынешнего развития кинематографии, тем не менее она—эта книга—была и весьма побудительной причиной этого развития.

Но в области медицинских наук живая фотография занимает особо заметное место.

### *Воспроизведение хирургических операций*

Хирургия и особенно родовспомогательная хирургия могут прежде всего дать многое, если запечатлеть на киноленте какую-то часть операции, удачно сделанной мастером-профессором. Это принесет большую пользу молодым практикам. Доставка трупов для [учебных] операций студентов производится редко. Прежде чем приступить к работе над трупом, учащийся-хирург должен научиться умелому пользованию инструментами, которыми он будет действовать, что достигается тем, что студент видит эти инструменты в действии на экране в руках совершенного мастера операции, работу которого запечатлел кинематограф. С другой стороны, новый кинематографический метод, быть может, избавит физиологов от повторения *вивисекций*, которые представляют собой отвратительное зрелище, когда они имеют целью не исследование, а простую демонстрацию опыта; исполняемые перед огромной аудиторией, такие вивисекции не имеют даже достаточного инструктивного значения, чтобы оправдать подобное непристойное и морально тяжелое зрелище.

### *Кинематографирование нервных болезней*

Можно, наконец, применить с пользой новое изобретение для подбора и изучения походки и движений наблюдаемых [пациентов] при некоторых умственных расстройствах (в том числе при алкоголизме).

Но особенно большую пользу сослужит кинематограф для [диагностики различных *нервных болезней*].

Кинематограф как будто специально приспособлен для этого. Уже почти полностью исправлен большой недостаток кинематографа, обнаружившийся при лечении лихорадки: лихорадочная дрожь у больных смешивалась с естественным дрожанием самого киноаппарата при съемке. Это приводило к весьма досадной путанице в определении характера болезней, о которых идет речь. Никакие движения, зафиксированные на демонстрируемой пленке, не дают больше возможности спутывать разные болезни лиц, [проецируемых] на экране<sup>8</sup>. Походка припадочных или лиц, у которых половина тела парализована, произвольные действия, периодические движения головы и тела, расстройство движений при пляске св. Вита, конвульсии и различные сокращения мышц дают возможность убедительной репродукции их путем кино съемки. Можно даже запечатлеть на киноленту (хотя возникают при этом некоторые затруднения материального порядка) различные кризисные виды истерии и эпилепсии.

Это позволяет с известной уверенностью сравнить новый случай, который произошел, со схожим случаем, о котором сохранилась память, но который исчез из практики госпиталя. В особенности очень полезно сохранить при помощи кинематографа *точный тип* кризисов редкой и исключительной формы. Таким образом, никакое описание, хотя бы оно исходило из-под пера наиболее искусного и опытного автора, не может с этой точки зрения представить явления нервных болезней со столь строгой точностью, как живая фотография.

Во всяком случае кинематограф представляет в этом деле ценное пособие—как [в целях простой демонстрации], так и для преподавания. Кинематографическая проекция является естественным дополнением к курсу по нервным болезням.

Следовало бы собрать воедино кинонаблюдения (*des observations cinématographiques*), присланные со всех пунктов земного шара, где изучаются одни и те же болезненные явления. Я хотел бы увидеть образование центрального архива (под чьим-либо высоким покровительством), в котором были бы классифицированы и каталогизированы все документы подобного рода; это была бы в некотором роде хронофотографическая библиотека нервных болезней.

Я сделал все, что мог, чтобы положить начало такому фонду. Начиная с мая 1897 года я произвел кино съемку двигательных явлений при нервных расстройствах в госпиталях Санкт-Петербурга и Варшавы<sup>9</sup>. Но аппарат, которым я располагал тогда, имел недостатки, на которые я указывал выше, недостатки, всегда затруднявшие работу, но в особенности досадные, когда речь идет о медицинских съемках. Я не хотел публично предлагать эти несовершенные съемки, и я их сохранил для себя. Кроме того я хотел при помощи проекции этих съемок найти наилучший способ продвижения пленки в аппарате и благодаря этому достигнуть—если можно так выразиться—*постоянства в изображении движения*.

Как только я получил это средство показа действия, я написал разным французским ученым, чтобы узнать их мнение по поводу возможного применения хронофотографического процесса. Многие оказали мне честь тем, что вошли в связь со мной, как например: доктора Баллэ<sup>10</sup>, Бриссо<sup>11</sup>, Бабинский<sup>12</sup> из госпиталя святого Антуана и де Питие<sup>13</sup>. С их помощью и под их высоким руководством я заснял и представил им большое число интересных случаев. Это происходило в апреле и мае 1898 года. Я отмечаю точную дату, ибо она имеет свое значение в истории рождения медицинской кинематографии<sup>14</sup>. По меньшей мере это имело значение для моих познаний о том, где и когда дух реально властвует над телом,—вопрос, поиски ответа на который обошли весь свет.

А. Лонде, со своей стороны, сделал интересные опыты в Сальпетриере<sup>15</sup> под руководством профессора Реймонда. Доктора Бодуин и Боннэ, начиная с июня 1898 года, активно занялись этим вопросом, и последний из них вместе с доктором Лабордом<sup>16</sup> зарегистрировал любопытнейшие физиологические опыты (выпадение языка в случае удушения). Наконец, мы только что видели, что доктор Дуайен<sup>17</sup>, с его огромным авторитетом практика, решительно приступил к применению хронофотографии в области хирургии.

Все это показывает, что вопрос назрел. Благодаря страстной преданности своему искусству тех лиц, которых я назвал, я считаю [уже почти] созданным *хранилище медицинской хронофотографии*.

Однако в отношении обучения хирургии при помощи кинематографии мнения разделились. Большинство думает, что кинематография в настоящее время неспособна дать совершенную демонстрацию операций. Мне кажется, что та кинематография, которую мы практикуем сейчас, не пере-

дает достаточно ясно работу хирургического ножа в тканях тела. Характер разных тканей смешивается. [Кровь] при операции образует пятна, которые делают [обманчивыми] вид и размер поверхности оперируемого участка тела. А кинопроекция показывает движение руки хирурга, но не собственно хирургическую работу, между тем как последняя является конечной целью кинематографической демонстрации.

Однако возможен прогресс в этом виде съемок; ряд идей в этом плане нужно проверить на практике. Следовало бы прежде всего направлять весьма интенсивный источник света на участок тела, где действует хирург. В особенности же следовало бы иметь высокочувствительную пленку, как существуют уже ортохроматические фотографические пластинки. Далее, для производства хирургических операций нужна исключительная ловкость, при отсутствии которой вряд ли стоит вообще кинематографировать хирургическую операцию. Но все условия для этого необходимого прогресса настолько близки к осуществлению, что кажется, они уже осуществляются.

Как бы там ни было, доктор Дуайен сделал несколько киносъемок хирургических операций и среди них одну операцию при краниотомии (craniotomie) и другую, брюшную, при гистеротомии (hystérotomie), проекцию которых на экране он представил сначала в Эдинбурге, в Британской медицинской ассоциации (29 июля 1898 г.), затем в Париже, во Дворце ученых обществ перед аудиторией, в которой находились члены хирургического конгресса (21 октября 1898 года). В обоих случаях он изложил с большим успехом свой метод обучения. «*Медицинская неделя*» в статье от 17 августа того же 1898 года, резюмируя его сообщение в Эдинбурге, заканчивала таким образом:

«Эта живая фотография операций представляет еще тот интерес, что она дает возможность хирургу увидеть самого себя оперирующим и, следовательно, изменить, если понадобится, некоторые детали своей техники».

В общем, это первая научная демонстрация, которую я знаю и которая показала практическую важность кинематографии для изучения техники хирургических операций. Эта демонстрация была настолько ошеломляющей, что на некоторое время она даже встревожила некоторых авторитетных и компетентных лиц. Они боялись прежде всего появления элемента нездорового любопытства у зрителей, по крайней мере у некоторых из них, боялись, чтобы к жажде познания не примешалась у них склонность упадочно-патологического характера.

Эти ученые быстро успокоились насчет имен тех ученых, которые предложили им это нововведение: среди демонстраторов не было лиц, ищущих подобных ощущений. На экране не видно было ни лица пациента, ни лица хирурга, рука которого одна только должна была приковать к себе все взоры.

Это был строгий урок, но отнюдь не спектакль.

## II. Историческая кинематография

Новое изобретение может и должно способствовать не только развитию науки, но и прогрессу морали. Оно, как мы покажем это далее, является, быть может, очень скромным, но весьма ценным и исключительно верным слугой истории.

### *Киноистория полков как моральное руководство для солдат*

Остановимся прежде всего на рассмотрении только одной определенной стороны вопроса, [а] именно на *истории отдельных полков*. Историю полков по праву считают превосходным средством развития у солдата, так сказать, «сословного духа»—другими словами: развития живого патриотизма. Ибо именно благодаря любви к своему полковому знамени, простой солдат делается достойным носителем патриотизма.

Существуют в различных странах *истории отдельных полков*—шедевры в своем роде. Владеющие словом офицеры могут оказать большое содействие развитию патриотизма у солдат, если они будут пользоваться материалом из истории полков в своих кратких беседах. Однако тут же необходимо заметить, что впечатление даже от самого темпераментного и образного слова оказывается слабым для лиц, мало подготовленных. Речи, выдержанные в одном и том же определенном тоне, утомляют и, чем дольше такие речи продолжаются, тем менее они способны произвести впечатление в общем и целом. И наоборот: самые простые и неподготовленные умы прочно удерживают в памяти кинокартины, запоминают передаваемые ими отдельные исторические факты, которые они видят на экране собственными глазами. Я убедился в правильности этой мысли, когда мне было разрешено показать солдатам во многих русских и французских казармах кинематографические снимки, произведенные мной во время пребывания в Петергофе и Санкт-Петербурге Президента Французской республики<sup>18</sup>. И я убежден, что этот новый способ документации будет применяться впредь с великой пользой в области истории полков.

Работать в этом направлении—значит работать для будущего. Спустя много лет, когда простые солдаты—новобранцы—увидят перед собой дефилирующих на экране солдат своего полка прежних времен с тем же номером, с тем же знаменем, с той же экипировкой, то к естественному любопытству этих простых зрителей присоединится и известное ощущение истории. Прежде всего они начнут отмечать изменения, происшедшие в обмундировании и оружии, затем они станут осведомляться о личностях офицеров, из которых иные достигли уже, быть может, высоких степеней и известности. И уж во всяком случае они со вниманием посмотрят на солдат—своих предшественников, людей одинакового с ними возраста и сходных жизненных условий, людей, которые выполняли на военной службе то же, что выполняют и они сами, иначе говоря, людей, которые были, так сказать, ими самими, только в другой телесной оболочке. Тогда живое представление о полку, батальоне или эскадроне, к которому они сами имеют честь принадлежать, запечатлется у них не только в мозгу, но и в сердце.

Таким образом, с силой, какой трудно добиться при помощи даже самых замечательных речей,—у них создается чувство неразрывного единства между армией прошлой эпохи и армией современной. Эти чувства будут еще сильнее, если эта неумирающая полковая семья имела возможность проявить себя в больших боевых делах. Любопытно тогда проследить за наиболее выразительными лицами из числа этих людей, за воздействием воинской дисциплины. Они, [смотря кинокартину], испытывают ощущение, как будто они сами принимали участие в живописуемых перед ними делах славы, самой неоспоримой, какая вообще существует на свете.

В Москве совсем недавно царь Николай II при открытии памятника Александру II собрал по роте из каждого полка своих армий, чтобы почтить деда. Царь сам стал во главе соединенных корпусов, этого прообраза в миниатюре всей нации, как бы квинтэссенции и символа всей российской армии. Он вел сам эти роты, дефилируя перед памятником своего славного деда...<sup>19</sup>

Можно привести и другой пример: в торжественные дни военных смотров, когда генерал, принимающий парад, объезжает строй и уполномоченные им полковники вызывают из рядов отличившихся офицеров, то на глазах у политических руководителей страны меж сомкнутыми рядами солдат и толпами собравшихся на торжественное зрелище жителей столицы этих офицеров награждают орденами, причем генерал обменивается с ними крепким дружеским объятьем. Воспроизведение подобных сцен на экране наилучшим образом служит возбуждению национальных чувств—как в армии, так и в самой нации. Поэтому еще до того, как эти военные кинофильмы сделаются достоянием истории, они должны пропутешествовать от одного армейского корпуса к другому, чтобы все армии ознакомились с их содержанием. Таким образом, не дожидаясь столь редких объединенных смотров и больших маневров, легкая кавалерия, например, могла бы увидеть рядом с собой кирасиров и драгун, а линейная пехота—во Франции, например,—могла бы научиться движению сквозными, разрозненными пехотными рядами или движению треугольником у живой пехоты (широкой стороной вперед). А все виды войск, вместе взятые, ознакомились бы с артиллерией, которая их поддерживает в минуты решающих военных действий.

И с другой стороны, в любой стране все могли бы найти в этих киноизображениях наилучшее средство ознакомления с внешним видом и обмундированием старых армий.

Так, например, я сам дал возможность русским и французским войскам взаимно познакомиться при помощи хронофотографических снимков<sup>20</sup>.

### *Торетическое и практическое обучение солдата*

Воспроизведением на экране торжественных процессий и крупных смотров, кроме больших моральных результатов, достигается еще одна полезная цель: солдаты обязаны знать не только иерархическую номенклатуру высшего командования, но знать свое начальство лично—как непосредственно, так и по его служебному положению. Они видят, конечно, свое

начальство, но редко и издали. При помощи же этого весьма простого способа, указываемого мною, перед солдатами можно демонстрировать на экране многократно и самого бригадного генерала, и дивизионного генерала, и командира армейского корпуса, генерал-инспектора, начальника главного штаба и генералиссимуса. Таким образом, эти высокие лица, сделавшиеся известными и близкими своим солдатам,—быстрее овладеют их вниманием и симпатией, а, стало быть, и их доверием. Доверие же является наилучшим средством, чтобы огромная масса людей—в данном случае действующая армия—имела бы, так сказать, единое тело и единый дух, чтобы сердца у них у всех бились в унисон.

Добавим еще, что эти движущиеся изображения (кинематографические снимки) дают возможность войскам замечать особенности чисто военного характера—как у современных им солдат и армий, так и у своих предшественников: военную выправку, манеру держаться в строю, твердость и уверенность в движениях, точность маршировки, безупречность перестройки рядов и маневрирования по команде. И разве что-либо мешает показать новобранцам, еще скованным и неуклюжим в своих движениях, но снедаемых страстным желанием делать все хорошо,—картину блестящих маневров солдат, как например, во Франции [это делает] батальон Сен-Сир, а у других наций—батальоны их высших Военных школ.

Быстро и без лишней усталости солдат мог бы, например, изучить военную службу в походах,—если хронофотографическая проекция будет демонстрировать перед его восхищенным взором продвижение авангардных эшелонов, работу саперов, действия патрулей, обшаривающих дома, деревни, леса; или разнообразные случаи и происшествия при дежурстве на сторожевых постах, при атаках или защите каких-нибудь позиций и т.д. Само собой разумеется, что во всех этих военных съемках, которые могут иметь место довольно редко, должны быть показаны также и посадка войск на суда и в железнодорожные поезда, десанты, работа летучих походных госпиталей и т.д.

Этим рекомендуемым мной способом [будет достигнуто] более легкое обучение кавалериста и стрелка, благодаря показу им на экране ошибочных движений, которых следует избегать: кавалеристу—плохой посадки на коне, стрелку—*ушиба пальцев* при спуске курка или *ушиба плеча* вследствие отдачи при выстреле из ружья—т.е. ошибок, которых он должен избегать прежде всего.

Ежегодно в каждом войсковом соединении, таким образом, собиралось бы известное количество образцов военных учений, запечатленных на *кинопленках*. По одобрении их начальником данной части эти пленки в *негативе* могли бы посылаться Военному министерству, где они содержались бы в отдельных коробках, классифицировались, заносились в каталоги и хранились бы в архивах. Через некоторое время, когда накопится достаточное количество этих съемок и момент будет признан подходящим, следует отпечатать *позитивы* этих съемок и разослать их по адресам соответственного военного начальства. В дни национальных празднеств и особенно в отдаленных колониях, где люди часто тоскуют от кажущегося им бесцельно растрачиваем[ым] времени, чтобы развеять скуку у солдат, особенно у новобранцев, я предлагаю показывать вновь прибывшим дополнениям де-

яния их предшественников. Этот род развлечения, который я предлагаю, больше чем какой-нибудь другой, будет нравиться солдатам и подействует оздоравливающе и укрепляюще на их умы и сердца.

В интересах следующих поколений нынешней армии, следовало бы, по моему мнению, начать как можно раньше—пожалуй, теперь же—составление коллекций военных снимков, которые будут бесценными для будущих армий. Заботы о таком коллекционировании, естественно, должны быть всецело возложены на офицерство. Следует поручать офицерам и даже поощрять их в деле производства в их полках таких кинематографических съемок. Достаточно будет для этого, чтобы каждый полк обладал одним киноаппаратом, ныне вполне доступным, благодаря стоимости его [в какие-нибудь] несколько сот франков.

### *Специфический характер исторических кинодокументов*

Выделяя в новом изобретении прежде всего его практическую сторону и отчасти его моральное воздействие, я должен был с самого начала поставить это изобретение в рамки его значения для истории, значения узко ограниченного таким образом, но в то же время и весьма интересного. В кратком очерке\*, вышедшем недавно из печати и благосклонно встреченном серьезной прессой\*\* и научным миром, я показал, что кинематография в общем плане занимает особое место среди изобразительных документов, приходящих на помощь истории.

Да будет мне позволено выразиться моими собственными словами, поскольку они не встретили возражений с чьей-либо стороны и поскольку смысл их получил всеобщее признание. Я указывал, что характерная особенность исторического документа заключается в том, что он исключает всякое искажение истины, что он является абсолютно неопровержимым. (Конечно, эта неизменная точность должна была бы иметь место во всех видах документов, применяемых в качестве исторических.)

«Обыкновенная фотография,—писал я,—допускает *“ретушь”*, которая может привести к полному нарушению подлинности. Но попытайтесь отретушировать подобным образом каждую физиономию этих тысяча или тысяча двести почти микроскопических отпечатков (кино-кадриков)<sup>22</sup> ... И поэтому можно сказать, что живая фотография носит характер неопровержимой достоверности и точности, какие свойственны только ей одной. Она является непревзойденным правдивым и неоспоримым очевидцем. Она может даже быть способом проверки словесных показаний. И если словесные показания свидетелей начнут противоречить друг другу относительно одного и того же факта, то живая фотография приведет эти факты к полному согласованию, заткнув рот тому, кого она обличит во лжи<sup>23</sup>. Предположим, что произошел спор по поводу каких-нибудь военных или морских манев-

---

\* «Новый источник истории. О создании хранилища исторического кинематографа». Париж, март 1898 г.

\*\* Газеты и журналы: «Деба», «Фигаро», «Матен», «Пти Журналь», «Пти Монитор», «Пресс» и т.д.—см. в приложении даты и выдержки из статей<sup>21</sup>.

ров, фазы которых были запечатлены кинематографом. Естественно, что кинематографический показ сразу прекратит всякую дискуссию<sup>24</sup>.

Наконец, кинематограф дает с математической точностью величину расстояния между одним и другим пунктами фиксируемых им сцен. Очень часто кинематограф передает с предельной точностью—при помощи четких признаков—часы дня, время года, климатические условия, при которых происходило снятое событие. Даже то, что, быстро промелькнув, исчезает перед глазами—малейшее незаметное изменение предметов, находящихся в движении,—объектив кинематографа схватывает и запечатлевает, начиная с появления данного предмета в отдаленнейшей точке горизонта и кончая его подходом к самому переднему плану экрана. В конечном итоге было бы желательно, чтобы все прочие исторические документы обладали той же степенью достоверности передачи, как кинематограф.

### *Место живой фотографии среди источников истории*<sup>25</sup>

Итак, я показал, что впоследствии живая фотография силой вещи делается приятным способом для изучения прошлого, и т.к. она дает непосредственное зрительное восстановление событий, то она даже упразднит в некоторых важных случаях необходимость научного изучения и исследования фактов<sup>26</sup>.

С другой стороны,—добавлял я в своей брошюре,—живая фотография могла бы сделаться необычайно действенным способом преподавания. Сколько строк смутных описаний, заключенных в книгах, предназначенных для юношества, оживут когда-нибудь перед классом в виде точной и полной движения кинокартины, изображающей в более или менее живой передаче какое-нибудь совещание, встречу глав государств для подписания международного договора, приход войск или отъезд эскадры или хотя бы в виде непрерывно меняющейся картины движения на улицах какого-нибудь города. Но должно пройти немало времени, пока удастся провести в жизнь это вспомогательное наглядное пособие для преподавания истории<sup>27</sup>. И прежде всего необходимо снять внешние изобразительные моменты исторических фактов, накопить достаточный картинный исторический материал, чтобы позднее раскрыть его перед глазами тех, кто не принимал участия в этих исторических событиях.

Одно только возражение, единственное притом, было представлено мне неким лицом выдающегося ума и истинным знатоком исторических вопросов<sup>28</sup>:

«Существует,—сказал он мне,—одна трудность, а именно то, что исторические факты не всегда происходят там, где их ожидают. В большинстве случаев недостаточно, чтобы история состояла только из торжеств или празднеств, организуемых по программе так, что они заранее готовы предстать перед объективом. Но бывают такие действия и события, такие движения в зачаточном виде, такие неожиданные факты, о которых нередко даже нет никакой информации в печати и, стало быть, они не попадут в поле зрения киноаппарата»<sup>29</sup>.

«Вне всякого сомнения,—возразил я ему,—исторические действия легче схватывать, чем вызывающие их причины. Но эти вещи—т.е. причины и их следствия—познаются одна через другую. Поэтому исторические действия

или факты, отброшенные ярким светом кинематографа на экран, смогут также рассеять царящую в умах неясность по поводу причин, породивших эти действия. А снять то, что поддается уловлению,—есть уже превосходный результат для того или иного вида информации—научной или исторической. Но ведь и устное повествование, и письменные документы не сообщают нам всю сумму относящихся к ним фактов, и тем не менее история, правдивая в своих основных линиях, существует, хотя в деталях она часто бывает ложной.

И, наконец, кинофотограф (кинооператор) нескромен по самой своей профессии. Сторожа всякий удобный случай, он очень часто инстинктивно угадывает, где произойдут события, которые станут пружинами, движущими историю. Пожалуй, скорее придется сдерживать его—кинооператора—излишнее усердие, чем сожалеть о его робости. Отчасти прирожденная пытливость человеческого ума, отчасти интересы заработка, а иногда и то и другое, вместе взятые, делают его предприимчивым и ловким. Получив разрешение на съемку каких-нибудь торжеств, он не постесняется пробраться без разрешения для съемки других происшествий, и зачастую он сумеет найти сегодня и повод, и место тех событий, которые обнаружатся в истории завтра.

Массовое народное движение, начинающийся бунт не страшат его. Даже на полях битв можно очень легко представить себе его, нацеливающим свой объектив на те же неприятельские укрепления, по которым стреляют сильнейшие орудия, и охватывающим таким образом своей съемкой по крайней мере известную часть сражения. Всюду, где только светит солнечный луч, кинооператор уже тут как тут...

Если бы во времена первой империи или Французской революции мы могли бы иметь съемку сцен, которым живая фотография может так легко давать жизнь вновь и вновь, то какое море чернил было бы сохранено, благодаря репродукции снятых событий, может быть, и второстепенных, но тем не менее интересных и волнующих многие умы».

В заключение я сказал: «Кинематографическая съемка, в которой тысяча крохотных отпечатков составляет одну лишь сценку и которая, будучи помещена между источником света и белой простыней, заставляет подняться и маршировать мертвых и отсутствующих—эта простая, но впечатляющая целлулоидная лента представляет из себя не только исторический документ, но крупницу самой истории, притом истории, которая не исчезает и не нуждается в гении, чтобы каждый раз вновь воскреснуть. Ибо она здесь, в целлулоидной ленте, эта крупница истории, только как бы уснувшая. И как это бывает у простейших организмов, которые живут скрытой жизнью и спустя ряд лет оживают под влиянием известного количества теплоты и влаги, так и она, наша крупница истории, снятая киноаппаратом, для того, чтобы встрепенуться и зажечь вновь жизнью прошлого, нуждается только в маленьком пучке света, проникающем в окружающую его темноту через крохотное оконце»<sup>30</sup>.

И я начал искать, при каком бы научном учреждении, при каком официальном неприкосновенном архиве могли бы скорее всего предоставить одну из музейных секций или один из отделов библиотеки для кинематографических съемок, имеющих чисто исторический характер<sup>31</sup>.

Опубликование мною этой книги, которую я вкратце излагаю здесь, доставило мне большую радость, дав почувствовать, что меня поняли сразу.

Все те, кто ответил мне письмами или через газеты и журналы, согласны со мной в том, что для кинематографа настало время перейти от развлекательных съемок к съемкам из жизни общественной и национальной.

Мне кроме того хорошо известно, что среди различных нужд истории есть одна, которая повелительно призывает к себе кинематографию. Это именно то свойство кинематографии, что она навсегда сохраняет явления, факты и события, спасая их от забвения благодаря тому, что запечатлевает *видимую образную сторону вещей*, оставляя нам, так сказать, материализацию внешней стороны видимых фактов.

Иначе говоря, кинематография запечатлевает все то, что действительно нуждается в работе живописцев истории<sup>32</sup>.

### *Сохранение местных обычаев, костюмов и проч[ее]*

Легкость международных связей в последнее время, благодаря новым путям сообщения, приводит к исчезновению во многих странах местных нравов и обычаев. Кинематограф приходит вовремя, чтобы собрать эти обычаи, спасти от забвения отдельные их остатки. Религиозные или светские собрания, процессии, семейные или сословные празднества, сочетание национальных и традиционных костюмов—все эти драгоценные памятки о прошедших днях не могут иметь другого, более достойного, способа их воспроизведения, чем живая фотография.

Что представляет собой даже самый богатый, самый редкий и наиболее изящный костюм, будучи изображенным только при помощи неподвижной фотографии? Нечто окаменелое, искусственное, совершенно непригодное для практических нужд в жизни. Чтобы артист при взгляде на костюм мог радоваться, понимать его красоту—необходимо, чтобы костюм сочетался с движениями тела, которое он облакает, гармонически сливаясь с жестами и движениями лица, которое носит его.

На коронации Николая II<sup>33</sup> можно было видеть мужчин и женщин, прибывших со всех концов огромной Русской империи. Разнообразием своего национального типа и характерностью своих одежд они давали полную картину всей России в целом<sup>34</sup>.

Существуют старинные танцы, исполняемые в расшитых по валашской моде одеяниях и передниках; в Шварцвальде существуют удивительные костюмы, необычайные старинные прически, которые я видел в Карлсруэ на многих крестьянах в день бракосочетания герцога; на границе Люксембурга и Пруссии, в Эхтернахе, можно ежегодно наблюдать странную процессию. Свыше 800 лет в этой процессии праздника в честь Пресвятой Девы богомольцы следуют за ее изображением, исполняя в продолжение целых четырех часов неистовый танец под ритм бешеной музыки, делая при этом три шага вперед и два назад; существуют диковинные церковные обряды, исполняемые в редких и необыкновенных платьях, которые хранят в своих складах почтенную память очень далеких времен.

Любители старины всегда будут сожалеть об исчезновении этих обычаев, поскольку человечество, каково бы оно ни было и что бы о нем ни говорили, беспрерывно движется, не оглядываясь назад, а вперед свои взо-

ры вперед, в будущее<sup>35</sup>. Но мы должны по крайней мере благоговейно сохранить память об одежде и обычаях прошлого. Этим будут поддержаны вкусы общества, а артистам будет дана возможность, унеся нас в далекое прошлое, утешать и развлекать нас, когда мы чувствуем утомление современной жизнью.

Вот истинная и, безусловно, важная роль кинематографии в области истории.

Однако вовсе не необходимо, чтобы кинематография обращалась только к съемке исчезающего прошлого. Нравы меняются, но их внешнее проявление—образные элементы—не исчезает: они только меняют свою физиономию сообразно требованиям современности; они будут существовать всегда. Всегда будут существовать излюбленные места прогулок, выставки вещей, народные танцы, сельские и городские праздники, свадьбы, похороны, рынки, уличные волнения и другие притягательные места, в которых отражаются красочные черты локального характера. И кинематография обязана все это запечатлеть<sup>36</sup>.

Кинематография никогда не ощутит недостатка в историческом материале.

Тем не менее важно немедленно и всесторонне приняться за эту большую и увлекательную работу. Что касается меня, то я не терял времени. И я отдаю начатую мною серию съемок как первый вклад в будущий архив исторической кинематографии<sup>37</sup>. Простой фотограф, благосклонно принятый императором Российским<sup>38</sup>,—я наблюдал с мая 1897 года<sup>39</sup> до конца осени целый ряд исключительно интересных событий, которые мне было разрешено снять при помощи моего киноаппарата.

Это были визиты австрийского и немецкого императоров, президента Французской республики, великой герцогини Стефании и короля Сиамского, затем отъезд на маневры в Польшу, торжественная встреча в Варшаве, императорские охоты и поездки в Спалу и Беловежскую пущу, наконец, пребывание в Дармштадте, в семье императрицы Российской. В этих условиях мне была предоставлена возможность снимать моим киноаппаратом как торжественные и важные события, так и менее значительные<sup>40</sup> факты. Благодаря доброте моего монарха, я располагаю многими снятыми мною сценами, которые составляют скорее достояние истории, нежели являются эпизодами частно-семейной жизни.

Я могу предложить и вещи другого рода для внесения в общую сокровищницу. Ибо с тех пор я выбираю для моих съемок по всей Европе редчайшие события, поразительные по своему характеру, непредвиденные и значительные, короче говоря,—факты исторического значения<sup>41</sup>.

Пусть мой пример вызовет последователей, и да будут поддержаны и поощрены эти мои последователи. Ибо кинематографическая съемка будет служить легчайшим способом для передачи исторического колорита каждой эпохи—то, что во всяком случае будет отсутствовать у писателей, которые захотят воссоздать картину прошедших событий и информировать о них будущие поколения.

### III. Различные применения кинематографии

Кинематографический документ представляется мне абсолютно необходимым для промышленности, науки и истории на том основании, что при степени совершенства, достигнутого изобретением кинематографа, невозможно не применять его к этим трем важным областям. В прочих областях [использование] кинематографа диктуется не так строго—он [применяется постольку], поскольку вносит в человеческую жизнь очарование и интерес.

Кинематография, противостоящая искусству вплоть почти до оппозиции ему, не позволяет оператору личного толкования в передаче объекта. Тем не менее она может сохранить, расширить, сделать тоньше наше эстетическое чувство<sup>42</sup>.

#### *Кинематография и живопись*

Наиболее интересны те [картины], которые передают *движение*, хотя художник в состоянии схватить и зафиксировать только один какой-нибудь момент движения, одно статическое положение из числа тех, которые создают впечатление беспрестанного [движения в пространстве]. Представляет большую трудность для художника найти такую позу объекта и правильное расположение его элементов, которое хотя и оставляет предмет неподвижным по [законам живописи, но] тем не менее создает впечатление величественного и стремительного движения. Идет ли речь об изображении лошадей, влекущих тяжесть, или сражающихся людей, или о какой-нибудь другой сцене, передающей движение, художник, ищущий совершенства и точности передачи, может просмотреть на [экране киносъемки], произведенные с живых объектов, на которых они изображены движущимися<sup>43</sup>. При этом художник может *остановить движение киноленты, если это ему потребуется* для того, чтобы сознательно выбрать из процесса движения, видимого на экране, момент наиболее выгодный для воспроизведения его в картине живописи.

#### *Искусство дирижера*

Перейдем к *симфонической музыке*. Известно, что каждый дирижер имеет свою собственную, отличительную манеру передачи отдельных оттенков и общего развертывания партитуры. Наряду со всеми указаниями композитора у каждого дирижера есть нечто свое, индивидуальное («*quid proprium*»), в чем одновременно проявляется и присущая ему одному манера, и его, более или менее тонкое, понимание произведения, которое ему предстоит толковать перед публикой. Так, Хабенек<sup>44</sup>, чтобы лучше понять Бетховена, изучает всех его предшественников и последующих композиторов. Ламурё<sup>45</sup> дирижирует не так, как Колонн<sup>46</sup>, Мотль<sup>47</sup> не так, как Ламурё.

Сам Ламурё приглашал к своему попиту де Сирка<sup>48</sup>, Мотля и Вейнгартнера<sup>49</sup>, чтобы наблюдать их в течение нескольких дней, конкурирующих друг с другом в искусстве дирижирования [седьмой симфонией] Бетховена.

«До сих пор говорят о настоящем артистическом поединке в исполнении этой симфонии между дирижерами Карлсруэ и Берлина, об экспрессии и силе ритма, какие maestro Берлина вложил в исполнение оркестром финала этого бетховенского произведения. Он создал в финале как бы вихрь, звучащий водоворот, в центре своем спокойный и сдержанный. Между тем Мотль, передавая то же произведение и опираясь на изменения тактов, уничтожая синкопы, сталкивая ритмы, делая акцент на слабых долях—создавал конфликт во всем произведении. И знатоки держатся того мнения, что это бетховенское произведение настолько глубоко и прекрасно, что оно не боится двух различных интерпретаций, хотя и не противоположных друг другу».

«Что касается Рихарда Штрауса<sup>50</sup>, то он следует за композитором в исполнении Бетховена... Когда же Ганс Рихтер<sup>51</sup> дирижирует этой симфонией, то в [скерцо] с хорами получается настоящий фейерверк, распускающийся во все стороны тысячи огней, напоминающих мириады звезд, рассеянных по небу. Это заставляет верить в легенду, согласно которой у Бетховена зародился ритм этой симфонии однажды вечером, когда он увидел зажигающиеся с большой быстротой вечерние огни в домах Вены»\*.

Итак, когда подобные великие артисты, заканчивая симфонию, опускают свою дирижерскую палочку, то у слушателей остается только такое впечатление и понимание характера музыкального произведения, какое хотел придать ему дирижер своим истолкованием. Даже сами музыканты оркестра, выполнявшего заданную дирижером интерпретацию симфонии, не могут отчетливо объяснить, почему это у них получилось так, а не иначе.

Точно так же музыке некоторых старинных танцев свойственен темп, точно определяемый колебаниями метронома, однако это лишь подчиненный момент для прекрасного исполнения.

Что же препятствует заснять кинематографическим аппаратом знаменитых дирижеров—высоких толкователей музыкального искусства—в момент, когда они управляют оркестром при исполнении классических произведений? Какой источник драгоценных познаний для профессионалов представляла бы такая съемка, какой простор для интересных сравнений представляла бы она ценителям искусства!

### *Танец и пантомима*

*Танец*, несомненно, относится к числу низших среди тех видов искусства, которые передают разнообразные человеческие чувства, наименее близкие к чувственности. Однако для тех, кто умеет видеть в танце кроме самой танцовщицы еще кое-что,—для них танец есть культ формы, линий, проявление в нем той степени совершенства, которая именуется *стилем*. И танец, может быть, более, чем всякое другое искусство, живет традициями. Правда, меня уверяют, что традиционный стиль танцев начинает повсюду теряться. Но балетмейстеры С[анкт-]Петербурга, Парижа и Вены—этих трех ведущих школ хореографического искусства, по существу столь близкого французам,—найдут себе для возрождения старинных танцев первоклас-

---

\* См. *Беллек*, журнал «Ревю де Монд (Deux-Mondes)», от 15/VIII 1898 г.

сного помощника в лице кинематографии. При посредстве кинематографии можно сохранить типы и образцы правильных поз, совершенных приемов превосходной пластики. Кинематография имеет возможность спасти от забвения в хореографическом искусстве то, что отличает его от других искусств. Таким путем, через посредство кинематографа, будет устранена тенденция считать танец искусством легкого жанра, благодаря чему искусство танца расценивается ниже, чем оно того заслуживает.

Что касается пантомимы, которая имеет более ограниченный и отнюдь не первостепенный интерес, то она воистину есть та форма искусства, которой кинематография обеспечивает абсолютно полное воспроизведение.

Но возьмем только *мимику как часть актерского искусства*. Предположим, что в совершенстве разыграны сцены из пьес Шекспира или Мольера—Ирвингом<sup>52</sup>, Муне-Сюлли<sup>53</sup>, Сарой Бернар<sup>54</sup>, Кокленом<sup>55</sup>. Впредь до окончательного усовершенствования граммофона приходится отказываться от точной передачи интонаций их голоса. Но зато каким поучением было бы для учеников театральных школ, если бы мы могли представить им, благодаря кинематографу, выражение лиц, проведение сцен, игру физиономий этих великих артистов! О, если бы мы могли сейчас увидеть внешность и пластику движений Тальма<sup>56</sup> в «*Нероне*», Рашели<sup>57</sup> в «*Федре*», Фредерика-Леметра<sup>58</sup> в «*Рюи Блазе*»! Это избавило бы теоретиков искусства от разных гипотез насчет мимических приемов, при помощи которых, якобы, эти актеры приводили в восторг людей своей эпохи и... возможно, эти теоретики перестали бы сожалеть о том, что они не могут также слышать музыкально-выразительные голоса этих великих артистов.

#### *Искусство актера. Мизансцена*

Во всяком случае кинематограф является неоценимым средством для экспорта за границу достижений отечественной драматургии<sup>59</sup>. Предположим, что речь идет о том, чтобы поставить в другом конце Европы драму, оперу или комедию, которая имела шумный успех в Париже. Актеры, назначенные на соответственные роли, не могут вдохновиться примером игры в Париже своих собратьев по искусству. Авторские ремарки в напечатанной пьесе—по поводу сценической игры, проходов, жестикуляции артистов, приемов пользования аксессуарами, игры статистов и т.д.—совершенно недостаточны. Воссоздать же все это наново требует затраты больших средств и времени и совершенно бесполезно, потому что нет никакого смысла вторично делать то, что однажды уже сделано и притом отлично.

А между тем затрата некоторого количества пленки, на которой эта пьеса была бы заснята в том месте, где родился ее успех, и посылка этой пленки по адресу театра, где предстоит поставить ту же пьесу, только на другом языке, упразднило бы многие хлопоты, издержки и затруднения.

Снята ли кинематографом талантливая постановка «*Сирано де Бержерака*»? Если это не сделано до сих пор, то это безусловно большое упущение.

Вот тот путь, о котором можно сказать, что в будущем все импресарио научатся им пользоваться.

### *Кинематография в семье и школе*

Оставим, однако, пленительную область искусства, ее условнос[ть] и перейдем к реальной жизни. Статическая, т.е. обычная, фотография плохо воспроизводит прелесть и грацию детского возраста: в то время, как перед объективом фотоаппарата находится милый и веселый ребенок, жизнерадостный и стремительный в своих движениях, очаровательный по своей наивной и живой улыбке,—неподвижная фотография передает его на портрете маленьким окаменевшим существом, тревожным и угрюмым. Скоро и неизбежно придут к тому, чтобы предпочесть трем-четырем неподвижным фотопортретам ребенка в различных поз[ах] (с целью иметь возможность выбрать из них хоть один более удачный)—один-единственный кинематографический снимок, на котором снимаемое лицо будет ходить, садиться, вставать, сосредоточиваться на каком-нибудь привычном для себя занятии, совершенно не подозревая, что его ловит объектив киноаппарата. Этим способом неизбежно начнут заменять для съемки детей самую моментальную фотографию<sup>60</sup>. *Семейная кинематография*—это дело завтрашнего, если не сегодняшнего дня. Все отцы и матери, если только они будут в состоянии, захотят сохранить на память живые группы своих детей, бегающих и играющих с беззаботностью, свойственной их возрасту. И создадутся таким образом подлинные семейные киноархивы, которые позволят в далеком будущем вновь увидеть с полной жизненной реальностью манеры и черты дорогих существ, которых уже унесла смерть.

Живая фотография особенно распространится тогда, когда киносъемкой овладеют простые любители<sup>61</sup>, или когда легко можно будет найти съемщика, который за доступную плату либо отдаст клиенту [киноплёнку с его изображением], которую тот захочет сохранить, либо будет демонстрировать перед клиентом те съемки, которые кинофотограф сохранил или которые сам клиент передал ему для демонстрации.

Помимо фамильных чувств подобный опыт будет удовлетворять интересы общей любознательности, например, когда один из детей, снятых среди забав своего возраста, станет знаменитым в какой-нибудь области. Может показаться, что это удовольствие несколько ребяческого характера. Но какое громадное удовлетворение составит для нас увидеть когда-нибудь в лице этого ребенка, игравшего в мяч или занимавшегося своими уроками,—министра государства, большого ученого, великого артиста или крупного деятеля промышленности, вообще человека, выдающегося среди других людей... а может быть, кто знает, и большого преступника, если провидению не будет угодно, чтобы—раньше или позже—преступления были вырваны с корнем из жизни бедного человечества.

С этой точки зрения следовало бы применить хронофотографию всюду, где молодежь собрана в большом количестве, начиная от школ грамоты и до высших правительственных учебных заведений. Съемка школьников на дворе, во время пере[мены] захваченных врасплох так, чтобы они не подозревали, что их снимают, и не готовили бы искусственных поз, могла бы служить педагогам материалом для весьма интересных и полезных размышлений. Таким методом можно получить даже кинематографическую

историю целого поколения<sup>62</sup>, если зафиксировать киноаппаратом группу людей, относящихся к данному поколению, в их свободном выявлении, и притом не только в школе, но и в полку, на собраниях, в их практической деятельности по любой профессии.

### *Применение кинематографии к уголовному розыску*

Но не будем увеличивать без конца число случаев применения кинематографии в жизни. Всякий может легко счесть пригодными для кинематографии те интересные зрелища, свидетелем которых ему пришлось быть. Укажем только в заключение еще одну служебную роль кинематографии— роль, которая дает, если преодолеть ее трудности, весьма важные результаты. Я хочу сказать о применении кинематографии к уголовно-полицейским розыскам<sup>63</sup>.

Кинематография дает возможность, если ее однажды применили, находить впоследствии преступника, однажды уже осужденного, гораздо легче, чем простая неподвижная фотография, благодаря тому, что кинематография представит в живом виде снятые ранее подлинную внешность, походку, природные ухватки преступника. Эта система розыска преступника может по праву именоваться системой *кинематографических измерений* наподобие измерений антропометрических. Ибо это будет абсолютное описание примет, а не приблизительное и туманное, какое практикуется в наши дни. Наконец, кинематографическую съемку можно применить при *очных ставках*, чтобы сохранить свидетельство о впечатлении, *произведенном на преступника*.

Само собой разумеется, что кинематография не может ловить преступников на месте их [скрытых] преступлений. Но ей это может удасться в некоторых случаях, где уже была с успехом применена моментальная фотография. Например, когда субъект, подозреваемый в повторной краже, воображает себя далеким от людского взора, в то время как на него направлен объектив, а также в случае уличных волнений<sup>64</sup>. Или, например, если возобновятся сцены свирепой жестокости, наподобие тех, которые разыгрались недавно в различных местах Османской империи, то консулы или другие лица, заинтересованные в том, чтобы выяснить события в их нужном свете, могут получить точное изображение происходящего на улицах путем съемки из окон домов. При помощи кинематографии они с неопровержимой ясностью (что маловозможно при помощи других средств в настоящее время) выявят главных виновников.

Одним словом, среди огромного количества достижений нашей мысли новый вид фотографии (т.е. кинематография), совершенствуя наше познание вещей, расширяет также наши возможности действовать и тем самым пропорционально увеличивает нашу мощь.

Об этом я намерен доложить, в меру своих сил, посетителям Всемирной выставки 1900 года<sup>65</sup>. Мой проект об устройстве на выставке специального помещения, предназначенного для демонстрации живой фотографии, поддержан комиссией по содействию частной инициативе. Однако я собираюсь показать на выставке *коллекцию кинематографических снимков*

*отнюдь не развлекательного типа*<sup>66</sup>, а серию съемок исторического характера: военных, научных, промышленных, а также съемки [объектов искусства], которые я методически подбирал.

#### IV. Заключение

В целом, это отнюдь не будут просто интересные кинематографические виды, собранные там и сям. Изолированные усилия и индивидуальные добрые намерения легко угасают. Поэтому необходимо, чтобы любители и профессионалы живой фотографии почувствовали возможность некоторого объединения, дабы они пристрастились делать полезные произведения. В беглом эскизе будущего кинематографа, который мы собираемся начертить, мы часто должны были приходиться к заключению о необходимости создания кинематографических центров, в каждом из которых были бы собраны съемки, относящиеся к одному и тому же разделу. По этому поводу необходимо дать более точные указания.

#### *Кинематографические депо, их организация, их функция*<sup>67</sup>

Главное, [для чего должны быть предназначены] каждый киномузей или отдельное кинематографическое депо, заключается в том, чтобы распространить свой каталог [и не только покупать] или добиваться дарственных передач, но и предлагать обмен, при помощи которого богатства музея будут увеличиваться. Мы уже отметили, что в отношении индустрии хронофотографическим центром могло бы быть Хранилище музея искусств и ремесел; в отношении медицинских тем—Архив публичных пособий или секретариат Академии медицины; в отношении истории полков—библиотека Военного министерства. Нетрудно будет найти также естественное место для нескольких других специальных депо. То, что относится к школам и к образованию, попадает в Министерство просвещения. Дирекция изящных искусств возьмет все, что имеет художественный характер. Полицейская префектура, естественно, сохранит с ревнивой заботой все, что к ней относится, и т.д.<sup>68</sup> Чтобы не продолжать бесконечно перечисления, прибавим только, что национальная библиотека или соответственный национальный институт безусловно пожелают получить все, что имеет отношение к истории. Я спрашиваю себя, не проще ли будет и не явится ли более эффективным функционирование единственного, уникального депо, то есть большого Центрального хронофотографического музея? Но я думал, что по крайней мере для начала дела—эта идея не может быть успешной. Общность одного и того же предмета изучения, научного или исторического, будет воздействовать на умы любителей и профессионалов лучше, чем несколько смутный интерес к организации всеобщей коллекции хронофотографий. С другой стороны, некоторые из киносъемок, например, военные сюжеты, смогут быть распространены вовне только среди ограниченного круга: власти, которые в них сняты, не захотят, вероятно, выпустить их из рук, по крайней мере в течение некоторого количества лет. Позднее, по истечении некоторого времени, когда всякое опасение нескромности исчезнет

и когда каждый центр специальных хронофотографических аттракционов (киносъемок) приобретет известную силу, целесообразно будет подумать о большом Центральном и официальном депо (музее) национальной хронофотографии для каждой страны.

Сначала нужно найти наилучший способ функционирования сегодняшних уникалов (немногих кинодокументов), которые позднее вольются в [объемный] кинематографический [массив].

Комиссия, [приставленная к каждому депо], должна будет производить главным образом работу по отбору [с исключением всего], что будет чисто развлекательным и не представит хотя бы частичного характера того [дела], которым она занимается. Комиссия должна получать, классифицировать и каталогизировать все серьезные работы (опыты, съемки, эксперименты), которые будут присланы, будь то позитивы или негативы. Но целью является иметь коллекцию негативов, *оригиналов*<sup>69</sup> (*modèles-types*), к которым не должно прикасаться для текущих надобностей и которые должны храниться запечатанными и опечатанными в коробках с этикетками. Негативы же (дубли), которые будут произведены с них, должны служить вообще для печатания образцов позитивов, представляемых по мере надобности в распоряжение клиентуры, то ли за определенную сумму, то ли в обмен [на] другую пленку, признанную годной для коллекции. Каждое депо должно также включать фотографическое ателье. Оно должно также иметь помещение для проекции. И в случае разрешения—удовлетворять клиентуру, проецируя в определенные дни, назначенные для этих сеансов, затребованные [заказчиком] пленки, вместо того, чтобы [выдавать их или] транспортировать.

Изложенное затрагивает вопрос о средствах, на чем мы не будем останавливаться сейчас. Когда наступит момент, мы установим бюджет каждого отдельного кинематографического депо.

*О регулярном допуске уполномоченного хронофотографа на все собрания, торжества и т.д.*

В числе способов образования фондов хронофотографии есть две меры, совершенно необходимые для регулярного увеличения их богатства, происходящего обычно от добровольных даров, имущественных завещаний, обмена и покупок.

Прежде всего во всех случаях, которые можно предусмотреть, при всех публичных актах, сохранение и соответственная полнота и правдивость которых могут служить истории и науке, должен быть приглашаем хронофотографический оператор<sup>70</sup>. Десять человек предложат себя на эту работу, которая должна быть предоставлена одному из них. И единственным затруднением будет выбрать того, которому отдается предпочтение, придавая этому желательную важность в условиях равенства всех и с учетом способности каждого. Можно предположить, что те и другие фотографы в течение известного времени будут поочередно использованы в такой-то стране, в таком-то городе или части большого города для хронофотографических съемок, какие будут иметь место в соответственных обстоятельствах.

Официальный характер этих съемок явится для операторов источником дохода, поскольку (*telle qu'*) они воспримут как покровительство то, что они были призваны выполнить это поручение. Однако нужно поставить условием, что операторы будут защищены от эксцессов усердия со стороны администрации по наблюдению за порядком или против бесцеремонности публики и что место, которое будет предоставлено оператору после проверки и разрешения, должно быть за ним сохранено как его законное право<sup>71</sup>. Необходимо, чтобы в этих обстоятельствах с операторами обходились, по меньшей мере, как с репортерами (журналистами), благосклонно принимаемыми во время путешествия главы государства, или как со стенографами, призванными для официальных актов (протоколов). При таких условиях лучшие операторы с восторгом предложат <нрзб.> свое время и свой талант.

*Обязательство сдачи кинематографических материалов установленному законом хранилищу*

Вторая мера клонится к тому, чтобы извлечь пользу из этой доброй воли (*tirer bon partie de cette bonne volonté*). Всякая хронофотографическая съемка, снятая в этих условиях, должна быть связана обязательством перед установленным законом *соответственным депю* (*dépôt légal*).

В самом деле, ведь на основании закона всякая публикация, исполненная типографским способом или путем гравировки, должна в нескольких экземплярах направляться в Министерство внутренних дел. Необходимо, чтобы аналогичный отдел существовал бы в Министерстве внутренних дел в обязательном порядке и для кинематографистов, которые воспользовались разрешением властей<sup>72</sup>. Начальство этого отдела, которое получит эти съемки, направит их либо в единственный киномузей, либо по различным коллекциям, к которой каждая из съемок естественно относится. Это дело распределения специальный комитет охотно выполнит. Таким образом, будут не только образованы, но и будут регулярно и достаточно быстро обогащаться многие фонды документальных хронофотографий.

Сверх того это двойное мероприятие будет иметь результатом уверенность в ценности и в качестве тех пленок, которые коллекционируются. Ибо обычно операторы стеснены тысячью помех—их аппарат часто заталкивается толпой, и они часто видят свой объектив заслоненным (*éclipsé*). Они теряют, таким образом, в 3 раза больше пленки, а известно, что пленка пока что дорого стоит. Когда известное число операторов будет защищено законом и подчинено установленному законом учреждению, они от этого мало потеряют, и если солнце будет им благоприятствовать, они [сделают] большое число прекрасных хронофотографических съемок.

*Период зарождения*

Таковы будут функции и таковы будут услуги, оказываемые музеем или музеями в случае их создания. Но само их создание есть проблема, которую нелегко разрешить в короткий срок. Сила инертности слишком велика и именно для того, чтобы ее сломить, нужно употребить значительные уси-

лия. Я не питаю иллюзии насчет быстрого [выполнения] моего проекта. Я не воображаю, что академии, музеи, библиотеки, хранилища архивов, министерство или администрация поспешат организоваться, чтобы создать коллекцию документальных хронофотографий. [Проект будет осуществлен], но, как обычно, движение его будет трудным и медленным<sup>73</sup>.

Поэтому я вижу два способа выиграть время по этому вопросу.

*Создание благоприятного общественного мнения при помощи специального журнала*

Прежде всего это будет создание периодического журнала, в котором этот вопрос будет обсуждаться в каждом случае, который представится. Каждая идея внушается путем ее постоянного повторения, будь то самая справедливая и самая простейшая из всех. Поэтому я полагаю правильным создать орган, периодически выходящий, в котором все вопросы, непосредственно или косвенно интересующие кинематографию, будут поручены авторитетным писателям. Я назову этот журнал примерно (учитывая возможную модификацию) *«Хронофотография и ее применения»*.

В скором времени он начнет выходить<sup>74</sup>. В нем будут помещаться описание и разбор новых изобретений в области кинематографии, рисунки, извещения о технических успехах. Ученые будут в нем освещать теоретические вопросы; любознательные читатели найдут в журнале истории успехов и достижений, сделанных при помощи нового метода, начиная с момента его появления. Естественно, что я буду защищать в журнале во всех вопросах интересы тех, кто занимается живой фотографией; в журнале будут исследованы и обсуждены в наиболее благоприятном свете вопросы отношений кинофотографов как с частными лицами, так и с общественными учреждениями. Кроме того я создам для кинофотографов способы взаимного знакомства, а также обмена сведениями и киносъемками. Специальный бюллетень будет осведомлять о всех тех, которые произвели свои съемки в особо интересных обстоятельствах и о которых они мне дадут знать. Справки, новости, даже анекдоты, касающиеся кинематографии, будут приходить в журнал как в свой естественный центр, со всего света. Местопребывание журнала будет в Париже, но редакция его будет *всеевропейская*. В какой бы части Европы (или Америки) ни родилась новая идея, касающаяся кинематографа, или произошло открытие, или поставлен вопрос в области кинематографии—это будет являться темой для статей, которые будут писать специалисты всех наций. *В скобках скажу, что я здесь обращаюсь ко всем тем из моих читателей, которые имеют по данному предмету свое мнение, наблюдения, предложения—с призывом прислать их мне.* Я буду благодарен за всякое интересное замечание, которое будет сделано по поводу моей идеи\*.

Одна из главных услуг, которые окажет периодическое издание, инициатива которого принадлежит мне, будет заключаться в том, что оно создаст

---

\* [Направлять все сообщения по адресу]: улица Буассю-д'Англ[е], 45—где будет помещаться контора журнала<sup>75</sup>.

общественное мнение в пользу учреждения официальных архивов хроно-фотографических документов. Я изучу, в частности, всякое предложение по этому вопросу. Я буду возвращаться к этому вопросу каждый раз, когда его можно будет рассматривать в новом свете. Таким образом я добьюсь того, что реализация моей идеи опередит на несколько месяцев, а может быть, и лет ту дату, когда эта идея была бы осуществлена сама по себе<sup>76</sup>.

Я даже думаю, что лучше действовать, чем заниматься пропагандой. Сколь бы она ни была полезна сама по себе, она не означает еще действие в собственном смысле этого слова. Следовало бы, чтобы частная *инициатива* придала первичную форму проекту, который государство или конституционные учреждения примут в один прекрасный день.

#### *Частная инициатива, объединенная в попечительском комитете*

Я работаю над образованием комитета из лиц, которые разделяют мои идеи и которые соглашались бы сотрудничать в деле, о создании которого идет речь. Этот комитет займется тем, что он будет сам производить кино-съемки и помогать другим производить киносъемки, давать операторам<sup>77</sup> справки о лучших инструментах и лучших методах работы, заботиться о получении нужных им разрешений на съемки, о вознаграждении их усердия. Комитет будет также пропагандировать среди публики идею *полезности* кинематографии путем того, что он будет демонстрировать отнюдь не развлекательные, а документальные фильмы, целые серии картин, относящихся к определенной научной или исторической теме<sup>78</sup>. Комитет будет также отбирать наилучшие съемки [по двум критериям:] со стороны содержания и со стороны выполнения—с тем, чтобы собирать и хранить их в специально приспособленном для этого помещении и чтобы публиковать их в особом списке.

Нужно иметь истинную приверженность к этой работе, в конце концов легкой и приятной, так как она будет вознаграждена сознанием того, что вы сделали новое и полезное дело.

Прибавим, что с точки зрения средств это учреждение, без сомнения, само себя окупит, так как оно изыщет их путем продажи своих киносъемок, затребованных с той или другой стороны, не считая прибыли и авансированных сумм; когда созданное таким образом новое учреждение, применяя различные способы, через несколько лет укрепится и окажется жизнеспособным, то оно будет передано в руки государства или конституционных учреждений, заинтересовавшихся перспективами, которые раскрывает и будет беспрерывно продолжать раскрывать это учреждение.

Итак, это хотя и бескорыстное, но соблазнительное дело.

Я знаю многих лиц, которые полностью и с увлечением отдались бы этому делу, если бы они были объединены вокруг лица с известным именем.

Во главе Центрального бюро и круга лиц, вступивших в него, необходимо поставить председателем такого человека, который пользуется авторитетом, имеет связи и широкие знакомства. Кроме того он должен быть независим и иметь достаточно свободного времени. Если среди читателей этой книги есть лицо, которое этим заинтересуется и которое удовлетво-

ряет полностью или частично указанным мной условиям,—то я со [своей] стороны отдам в его распоряжение вместе с этой моей идеей также и мое активное участие в деле, все съемки и все результаты, полученные мною при помощи кинематографа вплоть до сегодняшнего дня<sup>79</sup>. Счастливым и гордый обстоятельством, что я являюсь предтечей в этой области, я буду созерцать с большим удовольствием, как под руководством авторитетного лица моя скромная и простая, на первый взгляд, идея будет приносить богатые плоды<sup>80</sup>. Однако если рассматривать мою идею по ее будущим результатам, обещающим принести выдающуюся пользу, то следует признать, что она наделяет человечество *новым инструментом прогресса*<sup>81</sup>.

В.М.<sup>82</sup>

*Машинопись с правкой.*

РГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, лл. 21–69.

1. Ни автором, ни переводчиком не указан номер страницы, но скорее всего, имеется в виду приложение №1 «Общий очерк кинематографических процессов» (РГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, лл. 70–72). Оно относится к статье «Новый источник истории», но речь в нем идет как раз о технике съемки и проекции кинофильма, а также об особенностях человеческого зрения, благодаря которым создается впечатление непрерывного движения кадров.

2. В оригинальной рукописи не указаны ни страницы, ни названия изданий.

3. Комментарий Болтянского: «Глубокие замечания, говорящие об интеллекте М[атушевского]».

4. До правки был вариант перевода: «компетентных посетителей».

5. В данном контексте более точным был бы перевод: «для массового показа технологических процессов».

6. Маргиналия Болтянского: «NB».

7. Имеется в виду книга французского физиолога, изобретателя и фотографа, одного из пионеров кинематографа *Этьена Жюля Марея (Marey)* (1830–1904). Фундаментальная работа под названием «Движение» была написана им в 1894 году. См. об этом, например: М о н т е г ю А. Мир фильма. Л.: «Искусство», 1969, с. 257.

8. Этому предшествовали опыты французского врача *Дюшенна де Болонье (Duchenne de Boulogne)* (1806–1875), который изучал при помощи фотоснимков изменения лица в различных душевных состояниях. Фотографии де Болонье еще при его жизни стали классическими и были переданы музею Школы изящных искусств в Париже. См. об этом подробнее: P.S. Значение фотографии для психологии.—«Сине-Фоно», 1912, № 7 (год изд. VII, сс. 8–9).

9. Этому факту нет подтверждения, однако учитывая, что через год Матушевский проводил подобные съемки в Париже, можно предположить, что первые такие опыты были поставлены им в Санкт-Петербурге и Варшаве.

10. Сведений о *Баллэ (Ballet)* найти не удалось.

11. Сведений о *Бриссо (Brissaud)* найти не удалось.

12. *Бабинский (Babinski) Жозеф* (1857–1932)—французский невропатолог, по национальности поляк. Автор трудов по патологическим рефлексам, патологии мозжечка, истерии.

13. Имеется в виду французская больница St. Antoin et de la Pitié. В копии перевода от руки добавлен перевод последнего слова: «жалость».

14. В указанной статье В. Магидова эта дата отсутствует.

15. *Лонде (Londe) Альберт*—французский исследователь, медик. В 1878 г. в больнице Ла Сальпетриер (La Salpêtrière) Лонде использовал способ хронофотографии душевнобольных

для изучения протекания заболевания. Также он применял сконструированный им аппарат для изучения баллистики. Фотографии Лонде воспринимаются теперь и как художественные произведения (подробнее об этом см.: Бу р о в А. Фотофраза.—«Киноведческие записки», № 78 (2006), сс. 123–161). Таким образом, можно без преувеличения сказать, что Б. Матушевский погружает кинематограф (которому на тот момент было только два с лишним года!) в широкий научно-культурный контекст эпохи.

16. Информации о *Реймонде (Reymond)*, *Бодуине (Baudouin)*, *Боннэ (Bonnet)* и *Лаборде (Laborde)* найти не удалось.

17. *Дуайен (Doyen) Эжен Луи* (1859–1916)—французский хирург, один из создателей современной хирургии. Явился прототипом доктора Коттара в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени».

18. Президентом Франции в 1895–1899 гг. был *Феликс Фор (Faure)* (1841–1899).

В «Приложениях» (ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, л. 87) в статье Фабриса Карре («Либертэ», 16.06.1898 (Хроника недели)) конкретизирована дата визита: сентябрь 1897 г. Это отмечено на полях Болтянским: «NB». Здесь же Карре восклицает: «Не будет ли история слишком скучна без легенд?» (л. 89). И это одна из причин уязвимости идей Матушевского, который предполагал, что кинематограф принесет людям абсолютную объективность.

19. Судя по «Черновым материалам» (ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, лл. 257об.–284), Болтянского очень интересовало, снимал ли Матушевский открытие памятника Александру II. Вот предположения и размышления исследователя на эту тему:

«Узнать

1) дату открытия памятник[а] Александру II в Москве (1896 или 1898).

Если в 1898 г., то вряд ли он снимал (хотя он так живописно описывает), т.к.

а) в марте он подписал свою [первую] брошюр[у];

б) рецензии о ней (он собрал) начинают выходить в мае-июне-июле (см. в его книге);

в) он пишет, что получил кроме того ряд писем (очевидно, по адресу Париж). Он мог их получить в июне-июле;

г) возможно, что он книгу начал писать уже тогда (май-июнь-июль-август), а в сентябре он уже в Росс[ии] (выходит) и снимает открытие памятник[а] Ал[ександру] II.

Следов[ательно], потом он возвращ[ается] в Париж, заканчива[ет] книгу и в конце 1898 г. выпускает ее в свет (дата 1898г).

Памятник был открыт в 1898 г. (его автором был Александр Опекушин, монумент не сохранился). Таким образом, факт съемки этого события Матушевским не подтверждается, но также не опровергается. Впрочем, он сам и не пишет, что снимал его.

20. В указанной выше статье Магидова нет подтверждения этого факта, однако Болтянский цитирует в «Черновых замечаниях» имеющуюся также в «Приложениях» статью из журнала «Либертэ» (16.06.1898) о показе съемок Матушевского во Франции: «Он демонстрировал свои прекрасные съемки в нескольких солдатских казармах Парижа. Наши солдаты были не единственными, которые восхищались этими кусками живой жизни [На полях дописано: «60 сеансов в казармах он дал»]; светские люди направлялись толпой на эти представления, они доставляли радость также и школьникам» (л. 281). Возможно, здесь идет речь в том числе и о съемках в российских казармах.

21. Имеются в виду переведенные Болтянским «Приложения» (ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, лл. 70–99), где Матушевский приводит различные отклики на его проект, изложенный в «Новом источнике истории». В виду достаточной однообразности и общего одинаково положительного настроения рецензий мы не приводим их в данной публикации. В некоторых случаях даются выборочные цитаты.

22. Болтянский тут же уточняет: «Матушевский дает цифру в 1000–1200 кинокадриков, т.е. 20–24 метра, потому, что такова была максимальная длин кинолент в первые 2–3 года появления кино».

23. Болтянский отмечает: «В первые годы кино, когда Б. Матушевский писал свою книгу, невозможно было и представить себе, что через ряд лет кино станет звуковым. Смелая мысль Матушевского о значении кинематографа как беспристрастного свидетеля в словесных, в том числе и научных спорах—это примечание существует в «Черновых замечаниях» (л. 277) с пометкой «не закончено».

Данный тезис Матушевского не раз опровергла сама история кино. И это наталкивает Болтянского на размышления о фальсификации кинодокументов: «Узнать содержание (описание) съемок испано-американской войны 1898 г. Ведь кинематограф уже был и съемки этой войны *есть*. Только что?»

В это время *как бы в насмешку* над якобы убедительной идеей, что кинематограф истинно правдивый свидетель и его нельзя исказить, и в доказательство того, что в условиях буржуазно-капиталистического строя и начинающейся эпохи империализма все виды документации (акты, договоры, протоколы), фото, живопись и новое средство—кинематограф (в классовых условиях видоизменяемый)—как правило обращались в виде фальшивок <...>, испано-американская война была снята американцами. И это оказалась первая по времени историческая кинофальшивка о войне» (ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, л. 264).

24. В «Приложениях» в рецензии под названием «Изо дня в день» из газеты «Фигаро» (17.06.1898) написано: «Действительно, Матушевский отмечает с похвальной скромностью, что демонстрация одной из его киносъемок опровергла самым беспорядочным образом ложное утверждение, пришедшее из-за границы и касающееся дипломатической ошибки, якобы допущенной в определенной обстановке. Речь идет—поскольку можно читать между строк—о том, что Президент Французской республики был несправедливо обвинен в том, что он был одет в верхнее платье в момент, когда—как этого требовал протокол—он должен был не морщась принять проливной дождь на грудь своей рубашки» (л. 76). Этот случай описывается в еще нескольких статьях.

25. Маргиналия Болтянского: «NB».

26. Рядом с этим абзацем пометка Болтянского: «Наивно, но не совсем (наша летопись). Здесь есть и глубокая мысль, и прозрение».

Тем не менее в своей апологии кинематографа как источника изучения исторических фактов Матушевский доходит в данном случае до абсурда. Притом, что в «Новом источнике истории» он высказывал почти противоположное соображение по этому поводу: «Вместо простого препровождения времени живая фотография станет тогда приятным способом для изучения прошлого, больше того—так как она дает прямое непосредственное видение прошлого—она натолкнет (по крайней мере по некоторым важным областям) на необходимость исследования и изучения» (ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 55, л. 3).

27. Рядом с этими словами маргиналия Болтянского: «Идея: наглядное пособие для преподавания истории».

28. Речь идет о Жюле Шанселе, авторе фельетона, опубликованного в издании «Пресс» (10.06.1898). См. перевод «Приложений» (л. 85–86).

29. Рядом с этим абзацем комментарий Болтянского: «Уже тогда понимали, что не все, не полностью удастся снять, чтобы исключить другие виды».

30. Абзац выделен на полях вертикальной чертой, рядом Болтянский написал: «Очень выразительно (весь абзац взять)». Имеется в виду «статья о летописи, план которой хранится в «Черновых материалах» (л. 266–266 об.).

31. Эта идея была высказана уже в «Новом источнике истории», в главе «Первые базы проектируемого учреждения»: «Это новое учреждение, которое намечается, будет создано в один прекрасный день в каком-нибудь большом городе. Я хотел бы содействовать этому учреждению тем, что с большой охотой пожертвую то, что я собрал до сих пор. <...> Я предлагаю эту первую, несколько банальную, серию кинематографических снимков в качестве базы для создания нового музея. Я счастлив, что могу [отдать мои съемки] столь важным персон; при их поддержке я, быть может, скоро увижу основанным в Париже новый вид этих архивов.

<...> Я ставлю себе задачей собрать по всей Европе и присылать в будущем в кинохранилище воспроизведение таких сцен, которые покажутся мне представляющими исторический интерес.

Мой пример станет образцом для подражания, если Вы захотите поддержать эту идею, хотя и простую, однако новую, захотите внушить ее другим, которые ее дополнят, и в особенности предоставить этой идее широкую гласность, которая ей необходима, чтобы она была живуча и плодотворна».

Идея, напоминающая проект Матушевского, была реализована в Дании, где при Королевской библиотеке учредили «архив фильм и пластинок с записанными голосами». Однако,

несмотря на очевидную преемственность, автор статьи «Дания. Живой архив» («Сине-Фоно», 1914, № 9 (год изд. VII), сс. 31–32) писал: «Нигде еще не было попытки систематизировать и сохранить ценные живые картины или создать ряд новейших исторических портретов». Он говорил о заслуге некоей газеты в продвижении этого проекта и—ни слова о том, что все эти идеи были высказаны на 15 лет раньше польским кинематографистом. Причем упор в датском архиве был сделан на съемки политиков, актеров, ученых и т.д., что также проговаривалось Матушевским.

32. Здесь в машинопись вложен отдельный лист с пометкой Болтянского: «Сделать выписки [из пунктов]».

33. В «Новом источнике истории» Матушевский говорит, что он участвовал в съемках коронации Николая II, однако документальных подтверждений тому нет, о чем в указанной статье говорит Магидов. По сохранившимся источникам, это событие снимал люмьеровский оператор Камилл Серфф. (См. об этом подробнее: Летопись российского кино. 1863–1929. М.: Материк, 2004, сс. 14–15.) Однако вполне вероятно, что Матушевский тоже мог снимать коронацию: либо неофициально, либо как оператор братьев Люмьер, о чем говорится в некоторых источниках. Болтянский интересовался этим вопросом, о чем свидетельствует хранящаяся в «Черновых замечаниях» «Справка»:

*«Коронация  
Ник[олая] II  
(и катастрофа на Ходынке)  
18 мая 1898 г.» (л. 273).*

Однако Болтянский ошибается в датировке (Николай II был коронован в 1896 г.), а в качестве доказательств съемки приводит слова самого Матушевского и ссылки на источники, опять же опирающиеся на книгу польского кинематографиста. Таким образом, сомнения остаются.

34. Рядом с последними тремя абзацами комментариев Болтянского: «*Широта его кругозора.* а) Обычаи и костюмы. б) Значение для живописи, музыка, балет, актерск[ая] игра, экспорт отеч[ественного] искусств[а] за границу <...> То же в семье и школе. Возможность обобщен[ий]».

35. Пометка Болтянского: «NB».

36. Болтянский отмечает: «Соврем[енные] нравы, быт».

37. Фраза подчеркнута от руки. Комментарий Болтянского на полях также подчеркнут им: «NB, бескорыстие».

38. Приведенные в указанной статье В. Магидова документы свидетельствуют, что Матушевский никогда не был официальным «фотографом» императора. Однако он обладал большим авторитетом и получал от императорского двора денежные вознаграждения и подарки.

В «Черновых материалах» Болтянского нет комментариев по этому вопросу.

39. Дата подчеркнута от руки—скорее всего, переводчиком.

40. Подчеркнуты от руки (вероятнее всего, переводчиком) слова «менее значительные».

41. Пометка Болтянского: «NB».

42. Комментарий Болтянского: «Ошибк[а] и противоречие».

43. Маргиналия Болтянского: «Значени[е] для живописи».

44. *Хабенек (Habeneck) Франсуа Антуан* (1781–1849)—французский дирижер, скрипач и композитор немецкого происхождения. Директор (1821–1824) и дирижер (1824–1846) «Гранд-Опера». В 1828 г. основал «Общество концертов Парижской консерватории».

45. *Ламурё (Lamoureux) Шарль* (1834–99)—французский дирижер. Основатель (1881) и руководитель общедоступных концертов (позднее «Концерты Ламурё»).

46. *Колонн (Colonne) Эдуар* (1838–1910)—французский дирижер и скрипач. По национальности итальянец. В 1874 основал «Концерты Шатле» (позднее—«Концерты Колонна»). Пропагандировал произведения современных ему французских композиторов.

47. *Мотль (Mottl) Феликс* (1856–1911)—австрийский дирижер и композитор. Дирижировал операми Вагнера в Байрёйте, работал в Карлсруэ, Нью-Йорке, Мюнхене. Гастролировал во многих странах, в том числе в России.

48. Информации о дирижере *de Cirque (de Cirque)* найти не удалось. Увы, практически все дирижерское искусство, существовавшее до появления средств записи звука и изображения, для нас умерло и доходит исключительно в форме подобных воспоминаний современников. Правда, если дирижер был еще и композитором, вероятность найти о нем сведения увеличивается.

49. *Weingartner (Weingartner) Феликс фон* (1863–1942)—немецкий дирижер, композитор. Прославился как интерпретатор произведений Л.Бетховена, Г.Берлиоза, Р.Вагнера, П.И.Чайковского, А.П.Бородина.

50. *Strauss (Strauss) Puxard* (1864–1949)—немецкий композитор и дирижер. Штраус тяготел к экспрессионизму, усложненности языка.

51. *Richter (Richter) Ганс* (1843–1916)—немецкий дирижер. По рекомендации Вагнера в 1867 стал хормейстером, а в 1868—дирижером Мюнхенской оперы. Один из ведущих дирижеров Байрёйтских фестивалей. Выступал в театре “Ковент-Гарден”. Завоевал славу как интерпретатор творчества Вагнера, сохранявший авторскую традицию исполнения.

52. *Irving (Irving) Генри* (псевдоним Джона Генри Бродрибба; Brodribb) (1838–1905)—английский актер и режиссер. На сцене с 1856. Руководил (с Э.Терри) театром «Лицеум» (1878–1898, Лондон). Ставил пьесы У.Шекспира.

53. *Mounet-Sully (Mounet-Sully) Жан* (1841–1916)—французский актер. С 1872 в «Комеди Франсез». Прославился благодаря ролям в трагедиях Софокла, Ж.Расина, У.Шекспира, В.Гюго.

54. *Bernard (Bernhardt) Сара* (1844–1923)—французская актриса. В 1872–1880 в «Комеди Франсез», в 1898–1922 возглавляла «Театр Сары Бернар» (Париж). Играла трагедийные и мелодраматические роли в пьесах Гюго, Дюма-сына, Ростана и других. Единственный сохранившийся фильм с участием Бернар—«Дама с камелиями» (1911, реж. Луи Меркантон).

55. *Coquelin (Coquelin) Бенуа Констан* (1841–1909)—французский актер и теоретик театра. С 1860 (с перерывом) в «Комеди Франсез», с 1897 возглавлял театр «Порт-Сен-Мартен» (Париж). Яркий мастер «искусства представления». Прославился в роли Сирано.

56. *Talma (Talma) Франсуа Жозеф* (1763–1826)—французский актер. С 1787 в «Комеди Франсез»; во время Великой французской революции участвовал в создании «Театра Республики» (1791–1799). Крупный представитель классицизма и реализма.

57. *Rachel (Rachel)* (сценическое имя Элизы Рашели Феликс, Félix) (1821–1858)—французская актриса. С 1838 в «Комеди Франсез». Возродила на сцене классицистскую трагедию.

58. *Frédéric-Lemaître (Frédéric-Lemaître)* (псевдоним Антуана Луи Проспера Леметра) (1800–1876)—французский актер. С 16 лет выступал в парижских демократических «театрах бульваров». В его манере органично сочетались реализм и романтизм.

59. Пометка Болтянского: «NB. Интересная мысль».

60. Подробнее об изменении длительности выдержки при фотографировании см.: Бу р о в А. Указ. соч.

61. Подчеркнуты от руки слова «простые любители», на полях пометка Болтянского: «Мысль».

62. Маргиналия Болтянского: «Мысль».

63. Комментарий Болтянского: «Это уже к соврем[енной] бурж[уазной] госуд[арственной] машине (не столь ценно и прогрессивно)».

64. Подчеркнуты все слова после «а также», на полях помета Болтянского: «NB (!)»

65. «Проверить осуществлени»,—записывает Болтянский на полях. Григорий Моисеевич интересовался этим вопросом. В «Черновых материалах» сохранилась запись:

«5) Был ли он, как предполагал, на всемирной выставке 1900 г. (отдел хотел открыть)» (лл. 275–276).

В.Магидов пишет, что Матушевский, скорее всего, не представил на Всемирной выставке свой грандиозный проект—портреты всех царствующих особ и их представителей на Гаагской конференции. По крайней мере, это издание до сих пор не обнаружено в архивах и библиотеках Европы.

66. Подчеркнуто от руки, на полях пометка Болтянского: «NB».
67. В этой главе Матушевский почти дословно пересказывает главу «Организация хранилища исторического кинематографа» из «Нового источника истории». В данном контексте слово *dépot* как раз и следовало бы перевести как «хранилище» (более того, чуть выше Болтянский дает именно такой перевод этого слова) или «отдел», или «учреждение» (ниже встречаются и такие примеры). Но мы все равно сохраняем здесь этот вариант, тем более что слово «депо», действительно, употреблялось в те годы в значении собрания, коллекции. См., например объявление в газете «Новости дня» от 8 (20) марта 1898 г.—В кн.: *Летопись русского кино. 1863–1929*. С. 26.
68. Комментарии Болтянского: «1) Значит, он считает, что пленок соберется много (разбивка по разделам и учреждениям); 2) Сейчас за границей и у нас [депо] существ[уют, есть] эти центры (медицинские съемки и т.д.)».
69. Маргиналия Болтянского: «NB: понимает значение *негатива*».
70. Болтянский пишет: «Обязат[ь] (как диплом[атический] протокол, стенограмма и т.д.)».
71. Замечание Болтянского: «[Прогрессивен.] Предусматривает все помехи и пр. (зоркость)».
72. Болтянский отмечает: «Интересная идея».
73. Комментарий Болтянского подчеркнут от руки: «О проекте он не имеет иллюзий».
74. Пометки Болтянского: «Начал ли журнал выходить? И если да, то где его найти? Если нет, то почему?»
- Приблизительно то же самое—в «Черновых материалах» (лл. 275–276). Болтянский очень интересовался судьбой журнала. Однако информации о нем найти так и не удается.
75. Маргиналия Болтянского: «NB. Проверить».
76. Замечание Болтянского: «Пессимизм. Почему?»
77. Сноска в тексте с комментарием Болтянского: «Впервые Матушевский употребляет здесь слово оператор». Переводчик явно невнимателен и ошибается: выше в тексте уже встречалось просто слово «оператор» («opérateur»). Хотя чаще, действительно, употребляется «кинооператор», причем в оригинале используются выражения «le photographe cinématographique» и «opérateur chronophotographique». Заметим, что путаница в терминах характерна для времени написания текста Матушевского.
78. Помета Болтянского: «NB».
79. Комментарий Болтянского: «Председателем не себя предлагает, а все свое отдает».
80. Маргиналия Болтянского: «Скромност[ь], но и понимание».
81. После текста заключительный комментарий Болтянского: «Польская наука может гордиться таким своим сыном».
82. Переводчик сохраняет здесь польские инициалы автора: Bolesław Matuszewski.

Публикация, предисловие и комментарии  
Светланы Ишевской и Дениса Вирена