

Георгий АВЕНАРИУС

КУРС ФИЛЬМОГРАФИИ

«Фильмография является подсобной областью киноведения. В ее задачу входят описание и формулирование темы фильма, краткое изложение его содержания и сжатая идейно-художественная оценка. К области фильмографии мы относим и систематизацию данных о деятельности отдельных производственных организаций и всей кинематографии в целом, а также систематизацию фильмов по темам и жанрам. Без полной и документально выверенной фильмографии нельзя создать научную историю кино*». Несмотря на то, что составление фильмографических баз данных—и по сей день одна из основных профессиональных задач киноведения, единственной теоретической работой по грамотному составлению фильмографического описания является статья Вениамина Вишневого, написанная в 1947 году**.



Публикуемый ниже фрагмент курса фильмографии для студентов киноведческого факультета ВГИКа, сохранившийся в архиве историка кино Георгия Александровича АВЕНАРИУСА (1903–1958), датирован 1948-м годом—годом начала его работы в Столбах. В октябре Авенариус был назначен старшим научным сотрудником отдела обработки заграничного фильмофонда, перейдя в Госфильмофонд с должности старшего консультанта отдела информации и рекламы Всесоюзного кинообъединения «Совэкспортфильм», а вскоре стал начальником этого отдела.

Биография Авенариуса не очень похожа на наполненную рутинной архивной работой жизнь киноведа. Окончив в 1926 году Одесскую актерскую студию ОДСК, затем, в 1929 году, операторский факультет Одесского кинотехникума, в 1930-е годы он начал преподавательскую деятельность в Киевском киноинституте, с 1936 года читал курс истории зарубежного кино во ВГИКе.

Во второй половине 1950-х Георгий Александрович был автором и ведущим популярной телевизионной программы об истории кино. Сохранившиеся в архиве Георгия Александровича сценарии свидетельствуют, что, пожалуй, в истории отечественного телевидения этот опыт может быть образцом—сегодняшней, не всегда столь же качественной, работы отечественных киноведов и историков кино на телевидении.

Подготовка русскоязычного издания книги Жоржа Садуля (фильмографическая редакция и комментарии) стала последней работой Авенариуса. Рецензией на первую редакцию текста мы завершаем подборку материалов из архива историка кино.

* Парфенов Л. Отечественный фонд Госфильмофонда.—В сб.: Из истории кино. Вып. 1. М., Издательство АН СССР, 1958, с. 122.

** Вишневский В. О задачах советской кинематографии.— «Киноведческие записки», № 48 (2000), с. 348–369.

Раздел III. ФИЛЬМОКОПИЯ И ФИЛЬМ. Предмет фильмографического описания—кинофильм. Два вида фильмографического описания—описание фильмотечного фонда и описание кинематографии. Фильм в его диалектике. Фильм (общее) и фильмокопия (частное). Типичные случаи различения фильмокопий одного и того же фильма. Различение по полноте. Проблема дефектности. Различение по метражу (времени проекции). Различие по языку надписей (напр[имер], русские и украинские). Различие по производственному признаку (фильмокопия, подготовленная для дубляжа, фильмокопия, подготовленная к вклейке титров). Оригинал, позитив, негатив, контрагип. Различение по целевому назначению—копия для массовой печати, копия для размножения (лаванда). Различие по обработке: раскрашено от руки, вирировано, окрашено, озвучено, черно-белая копия цветного фильма.

Раздел VIII. НАЗВАНИЕ. Понятие о названии оригинальном и прокатном. Название и подзаголовок. Перевод оригинального названия. Указание оригинального названия на языке подлинника. Заполнение карточек на фильмы, имеющие только оригинальное название. Заполнение карточек на фильмы, имеющие оригинальное и прокатное названия. Заполнение карточек на фильмы, имеющие только прокатные названия. Ссылочные карточки на прокатные названия и варианты переводов оригинального названия. Определение названий на фильмах, поставленные параллельно на двух языках в порядке совместной постановки двумя фирмами различной национальной принадлежности. Определение названий по фильмам, поставленным в нескольких вариантах и на нескольких языках. Заполнение карточек на фильмы, поставленные в одном варианте, причем не на государственном языке страны. Заполнение карточек на серийные и сериальные фильмы. Диалектика названия фильма.

При заполнении фильмографических карточек фильмограф должен стремиться к тому, чтобы заносимые в карточку сведения помогали научному работнику ориентироваться в материале. Фильмографическое описание должно вносить ясность, объяснять процесс, а не сбивать с толку.

Учитывая огромный предыдущий опыт работы с фильмографическими таблицами, каталогами и справочниками, накопленный как во ВГИК, так и за рубежом,—следует признать, что первичная и окончательная систематизация фильмографического материала в СССР должна проводиться с использованием РУССКОГО, а не латинского алфавита.

Карточки на режиссеров и на фильмы должны располагаться в карточках в порядке русского алфавита и, следовательно, в левом верхнем углу должно быть отпечатано название фильма на русском языке.

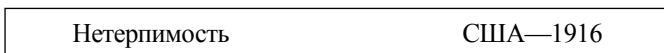


Рис. 28. Образец расположения названия фильма на русском языке на фильмографической карточке.

При фильмографическом описании зарубежного кинофильма особое значение имеет правильное установление названия.

Применительно к зарубежному фильму нужно различать **п о д л и н н о е** («оригинальное») название (со всеми подзаголовками) от прокатных названий, под которыми данный фильм прокатывался в других странах.

Отдельные зарубежные фильмы, бывшие в прокате во многих странах,— имеют кроме оригинального названия соответственно несколько (иногда свыше десятка) различных прокатных названий. Описание такого рода фильмов представляет дополнительные трудности, поскольку каждое прокатное название дается на языке той страны, в которой фильм прокатывался.

При фильмографическом описании такого фильма следует указывать в виде аннотации все известные фильмографу прокатные названия данного фильма, напр.:

а) «ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК» («Der letzte Mann»)

в СССР—«Человек и ливрея», в США—«Последний смех» («The last laugh»).

б) «ВЕЛИКИЙ ВАЛЬС» («The Great Waltz»)

в СССР—«Большой вальс».

в) «ПОЧТОВАЯ КАРЕТА» («The Stagecoach»)

во Франции—«Фантастическая кавалькада» («La Chevauchée Fantastique»).

При составлении фильмографических карточек рекомендуется в левом верхнем углу писать точный перевод оригинального названия, после чего в скобках указывать оригинальное (на языке оригинала) название:

а) «КАСАБЛАНКА». («Casablanca»).

б) «КОЛЕСО». («La Roue»).

в) «КАБИНЕТ ВОСКОВЫХ ФИГУР». («Das Wachsfigurenkabnett»).

г) «ВОЗНИЦА». («Körkarlen»).

При этом указываемое в скобках оригинальное название необходимо тщательно выверить по справочникам и фильмографическим таблицам, ибо это оригинальное название должно служить ориентиром для дальнейших фильмографических изысканий.

«Ариец». («The Aryan»)

Производство «Трайэнгл» («Triangle») 1916 г.

Продюсер Томас Г. Инс. Режиссер Реджинальд Баркер.

В гл. ролях: Луиза Глаум, Уильям Харт и Бесси Лов.

В Германии: «ПЛЕННИЦА БАНДИТОВ». («Die Gefangene der Banditen»).

Во Франции: «ДЛЯ СПАСЕНИЯ СВОЕЙ НАЦИИ». («Pour sauver sa race».)

В Англии: «ЖЕНЩИНА, КОТОРАЯ СОЛГАЛА». («The Woman who lied»).

«Слепые мужья». («The Blind Husbands»)
Производство «Юниверсал Фильм Корпорейшн» 1919.
Режиссер Эрик фон Штрогейм.

В гл. ролях: Эрик фон Штрогейм, Джибсон Коулэнд и Ева Новак.

В Германии: «НЕ ПОЖЕЛАЙ ЖЕНЫ БЛИЖНЕГО СВОЕГО» («Du sollst nicht begehren»).

Во Франции: «СЛЕПЫЕ МУЖЬЯ» («Les maris aveugles»).

Рис. 29-30. Образцы нанесения на фильмографическую карточку данных по фильму, имеющему оригинальное и прокатные названия.

Фильмографическое описание, составленное без учета наличия у фильма оригинального и прокатных названий—*неправильно*, причем не только потому, что оно не соответствует определенным техническим нормам, но и потому, что оно дезориентирует пользующегося им. Если на карточке указано только оригинальное название—научный работник, пользующийся картотекой,—лишен возможности использовать обширный материал, касающийся проката данного фильма на экранах различных стран. Если указано *только* прокатное название (без оригинального), научный работник, пользующийся картотекой, лишается возможности проверить выходные данные фильма, может ошибочно отнести фильм не к той стране, которая его выпустила, и сделать ряд других грубых ошибок.

В тех случаях, когда подлинное (оригинальное) название к моменту заполнения карточки установить невозможно,—необходимо об этом сделать отметку на карточке.

Напр.:

«Ее жизнь» (советское прокатное название)*.

Режиссер Жан Эпштейн 1923 г.

В гл. роли Бланш Монтель.

* подлинное французское название не установлено.

Рис. 31. Образец карточки, заполненной на фильм, подлинное название которого к моменту заполнения карточки не установлено фильмографом.

«Огненная земля» («Terra di Fuoco»)

Совместная итало-французская постановка.

Режиссер—Марсель Л'Эрбье.

Итальянский оригинал (на итальянск. языке)

Французский оригинал—см. «La Terre de Feu».

Рис. 32. Образец карточки на фильм, поставленный в порядке совместной постановки двух фирм различной национальной принадлежности, в двух параллельных вариантах на двух языках.

При обозначении на фильмографической карточке подлинного названия кинофильма—могут встретиться особые случаи. Рассмотрим некоторые из них.

В тех случаях, когда постановка кинофильма осуществляется в порядке «совместной постановки» двумя фирмами различной национальной принадлежности,—необходимо выписывать на такой фильм две параллельные карточки—на каждый оригинал особо, причем в данном случае обе карточки будут основными, а не ссылочными (см. рис. 32), поскольку оба варианта фильма являются равноценными, равноправными и ни один из них не может быть сочтен вариантом.

Фильмографическое описание должно эту закономерность сохранить, т.е. подчеркнуть самостоятельность и равноправность обоих оригиналов.

На обеих карточках необходимо указывать совместность постановки: «итало/франц.» или «англо/немецкая» и т.д. Наименования стран рекомендуется при этом указывать в алфавитном порядке.

В отдельных случаях (особенно часто это бывало в первые годы звукового кино)—кинопромышленники некоторых стран, озабоченные сохранением за собою рынков или проникновением на новые рынки,—выпускали кроме основного варианта оригинала (на языке своей страны) еще несколько (от одного до шести) вариантов того же фильма на других языках с другим составом актеров.

При фильмографическом описании такого фильма следует считать оригиналом вариант, поставленный на государственном языке производящей страны. Так, для германских кинофильмов, выпускаемых в нескольких вариантах—оригиналом следует считать немецкий вариант. Все же остальные (французский, польский, испанский и пр.) следует рассматривать как варианты указанного основного оригинала.

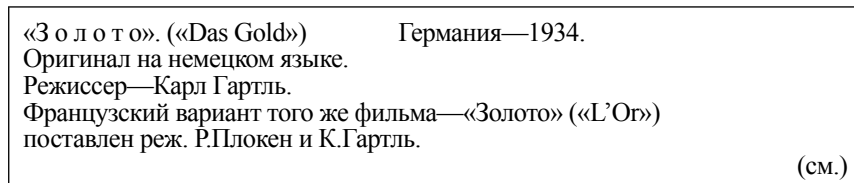


Рис. 33. Образец карточки, заполненной на оригинал фильма, имеющего кроме того варианты на других языках.

Во всех случаях, подобных вышеуказанным,—фильмы, вне зависимости от того, на каком языке говорят актеры,—считаются фильмами производства той страны, к которой относится фирма, выпустившая оригинал и варианты.

РЕЦЕНЗИЯ

Жорж Садуля, «Всеобщая история кино», тт. I—III

Книга Садуля «Всеобщая история кино»—безусловно, лучшее из существующих за рубежом исследований. Основное положительное качество книги—прогрессивная позиция, которую занимает автор в рассмотрении основных вопросов истории кино. Нельзя не отметить так же, что Садуль впервые охватил в своем труде историю кино *во всех* странах, а не только в странах Европы и США. Кое-что в книге Садуля—явится открытием и даже откровением для изучающих историю кино—например, подробная информация о т.н. «брайтонской» школе. Книга Садуля—единственный труд, в которой история технического изобретения киноаппарата не превращена в описание аппаратуры (как у Хопвуда) и не ограничивается разбором патентных склок (как у Куассака). Помимо подробного изложения истории технических изобретений и открытий Садуль посвящает особый большой раздел подлинной предыстории киноискусства—посвященный анализу репертуара театра китайских теней, кабаре «Ша-Нуар», сеансов туманных картин, оптического театра Рейно, кинетоскопа Эдисона, электротатископа Аншютца и др. Благодаря этому в книге воссоздается, в целом и в деталях, объективная и правильная картина сложного процесса создания кинематографа. Дальнейшие разделы книги (несмотря на ряд недостатков, о которых будет сказано ниже) посвящены всестороннему (что крайне важно) анализу развития кинотехники, кинопромышленности, кинопроката и киноискусства. Значительный интерес представляют главы, посвященные первым шагам кинематографа, а также история фирмы Патэ. На примере фирмы Патэ Садуль дает яркую характеристику капиталистического кинопредприятия...

Книга Садуля безусловно достойна того, чтобы ее издать в русском переводе. Она, несомненно, вызовет интерес и принесет большую пользу.

Однако при издании перевода книги Садуля необходимо принять во внимание следующее:

1. Эта книга будет в течение ряда лет *единственным на языке* источником сведений по истории зарубежного кино, в частности по раннему его периоду. Ранее выпущенные книги: «История кино» т. 1 Шипулинского (1933) и «История кино» т. 1 Арнольди (1940)—давно уже стали библиографической редкостью, широким кругам читателей недоступны, к тому же устарели и содержат множество ошибочных и неверных сведений. Это обстоятельство налагает на издательство «Искусство», подготавливающее к изданию книгу Садуля, обязанность освободить текст книги от содержащихся в нем неточностей.

Речь может идти, разумеется, лишь об исправлении хронологических и фактологических неточностей.

Что же касается содержащихся в книге зачастую весьма субъективных и дискуссионных оценок отдельных фактов, то их придется оставить на совести автора, оговорив в отдельных случаях «особое мнение» редакции.

Кстати, в первых трех томах таких оговорок будет очень мало.

2. Характерной особенностью книги Садуля является ее, я бы сказал,

принципиальная «антифильмографичность», т.е. принципиальная неточность описания произведений киноискусства. Эта «антифильмографичность» проявляется по-разному:

а) Нет единого принципа описания кинофильмов. Иногда фильмы описываются под оригинальным названием (без перевода), иногда дается точный перевод оригинального названия, в третьем случае—прокатное французское название.

б) Количество сведений, сообщаемых по фильму, варьируется от простого упоминания названия до развернутого перечисления участников съемочной группы. При этом чем больше сведений, тем больше ошибок.

в) Фамилии писателей, режиссеров и актеров (не говоря уже о именах и фамилиях действующих лиц) искажаются до неузнаваемости. Карл Фрелих (режиссер) спутан с Густавом Фрелихом (актером), произведения Зудермана приписываются Гуго фон Гофмансталу, фильмы Фридриха Фейера—Стеллану Рийе.

г) При описании творчества отдельных мастеров систематически пропускаются очень важные фильмы; так, пропущено «Чудо» Рейнгардта (по «Сестре Беатрисе» Метерлинка).

д) Названия фирм (особенно не французских) искажаются, причем искажаются по-разному. Название фирм пишется то в разрядку, то курсивом, то сокращенно. Сокращенные названия расшифровываются неправильно. Полные—сокращаются произвольно и неправильно и—что хуже всего—по-разному.

е) Даты выпуска фильмов не уточнены—иногда они сдвинуты на несколько лет.

ж) Немецкие, итальянские, датские и др. названия фильмов иногда даны без перевода, но в искаженном виде, и перевести их можно, только разыскав их в том источнике, откуда они заимствованы. (Например, «Наполеон после битвы при Седане отдает шпагу Бисмарку».)

При редактировании необходимо будет восстановить фильмографическую точность в описании фильмов: все названия дать в виде точного перевода с оригинального названия.

Кроме того, необходимо уточнить и унифицировать названия фирм, исправить даты и все замеченные опечатки, неточности и ошибки.

Привожу несколько примеров «неточностей», содержащихся в книге Садуля:

Написано у Садуля	В действительности
I. «...Под влиянием Рейнгардта были созданы очень оригинальные декорации в ультрамодернистском стиле для фильма “Дом без окон и дверей” (1914). Руководил съемками Стеллан Рийе, по-видимому, в сотрудничестве с Паулем Вегенером...» (стр. 298)	Фильм «Дом без окон и дверей» поставлен в 1921, а не в 1914 году, Фридрихом Фейером, а не Стелланом Рийе, под влиянием «Кабинета доктора Калигари», а вовсе не под влиянием Рейнгардта.

II. «Странствующий скрипач» по Гамелену (стр. 298).	«Крысолов из Гаммельна» (название известной сказки Гауффа).
III. «...последний (Краусс) играл в картине “Пагода”, поставленной режиссером Джое Май».	Джое Май никогда не ставил фильма «Пагода», его ставил Рихард Гуттер, причем не в 1914, а в 1916 году.
IV. Густав Фрелих ставит «Тихую мельницу» по сценарию Ганса Эверса (стр. 299).	«История тихой мельницы» поставлена Рихардом Освальдом по сценарию Германа Зудермана, а не Ганса Эверса.
V. В фильме «Пражский студент» снимался в роли д-ра Карпеса Вернер Краусс (стр. 297).	В фильме «Пражский студент» роль доктора Скапинелли (а не Карпеса) играл Джон Готтов. Краусс играл Скапинелли <i>тринадцатью годами позже</i> в «Пражском студенте» Генрика Галеена.
VI. «Фиаг» с капиталом в 7.000.000 марок, руководимая Шаком (стр. 290).	«Фиаг» с капиталом в 5.000.000 марок, руководимая д-ром Германом Пааше (см. заметку В.И.Ленина в XXII Ленинском сборнике).
VII. Карл Фрелих поставил «Летучего Голландца», в котором применил различные трюки (стр. 293).	В фильме «Рихард Вагнер» Карл Фрелих применил различные трюки при съемке эпизода с Летучим Голландцем.
VIII. Знаменитый Гуго фон Гофмансталь дал согласие на инсценировку его романа «Кошачья тропа» (стр. 293).	Не Гуго фон Гофмансталь, а Герман Зудерман.
IX. Фриц Массари из «Нового Театра» (стр. 292).	Фрицци Массари, опереточная актриса.
X. Среди других фильмов Стеллана Рийе отметим «Эрминтруде» (стр. 298).	Не «Эрминтруде», а «Эвинтруде. История одного авантюриста».
XI. Декорации в студии были выполнены Гансом Пельцигом (стр. 297).	Не Гансом Пёльцигом, а Робертом Дитрихом. Пёльциг оформлял другой фильм Вегенера—«Как Голем пришел в мир».
XII. Режиссером был Рудольф Бибрах, его помощником Карл Фрелих (стр. 293).	Режиссером был Карл Фрелих, главную роль исполнял Рудольф Бибрах.
XIII. В постановке фильма «Невидимка» участвовал Эрнст Любич (стр. 296).	Фильм назывался «Нирвана». Эрнст Любич в нем не участвовал. Работал Любич до 1921 года в фирме «Уньон», к фирме «Декле» он никакого отношения не имел.

XIV. Рейнгардт, по-видимому, решил отказаться от дальнейшего выполнения договора с фирмой «Уньон».	Рейнгардт не только не отказался, но поставил в 1914 году «Венецианскую ночь».
XV. Макс Мак ставил для «Ауторенфильм» легкие комедии.	Макс Мак ставил не для «Ауторенфильм», а для фирмы «Витаскоп». Фирмы «Ауторен фильм» вообще не существовало.
XVI. Постановка «Пражского студента» принесла Стеллану Рийе первый успех.	«Пражского студента» ставил Пауль Вегенер, а не Стеллан Рийе.

Все перечисленные примеры заимствованы из одной только главы III-го тома Садуля. В большинстве случаев исправление неточностей сведется к замене неправильной фамилии или даты. Однако сплошь и рядом неточность, допущенная в тексте,—вводит в заблуждение самого автора, который начинает давать оценку несуществующему фильму, хвалить или порицать кинодеятеля за творческие поступки, которых тот никогда не совершал. В таких случаях потребуются более активное редакторское вмешательство. Впрочем, Садуль, насколько мне известно, против этого не возражает.

3. Жорж Садуль излагает историю кино, если можно так выразиться,—неравномерно—отдельным событиям он уделяет неоправданно большое внимание, тогда как о других лишь бегло упоминает. О Мэйбридже и Рейно рассказано чрезвычайно подробно, Ухациус и Аншютц лишь упомянуты. Причины указанной «неравномерности» кроются в компилятивном характере книги и компиляторском методе работы автора; подробные сведения о Мэйбридже заимствованы из Терри Ремси («Миллион и одна ночь в кино»), сведения о Рейно—из книги Мориса Новерра («Эмиль Рейно, его жизнь и его труды»). Книг на французском языке (автор другими языками не владеет) об Аншютце—нет, поэтому о нем дано так мало сведений. При переводе книга Садуля сокращена, но сокращение произведено чисто механически—путем вычеркивания отдельных абзацев и страниц. При этом «выпали» краткие упоминания о Колемане Селлерсе, Хейле (первый платный публичный сеанс проекции движущихся изображений на экран) и о «диссольвере» (аппарате для демонстрации т.н. «туманных картин», о которых упоминал Карл Маркс). Мне казалось бы целесообразным отдельные купюры при окончательной редакции—восстановить.

С другой стороны, при переводе почему-то сохранены отдельные фразы и детали, не поддающиеся расшифровке, не понятые переводчиком, непонятные редакторам и, естественно, ненужные для массового читателя. К таким деталям относятся упоминания о деталях механизма музыкальной шкатулки и др. Полагаю, что при окончательном редактировании эти непонятные детали нужно удалить из текста.

В результате механического характера произведенных сокращений в тексте появились неувязки. Сохранились фразы вроде «как мы уже говорили», «с чем мы познакомились раньше», «о чем мы расскажем позже», «как нам уже известно»—относящиеся как раз к изъятым фразам и страницам.

На стр. 76 перевода фраза «после возвращения из Европы» относится не к Эдисону, вернувшемуся из Парижа, а к экспедиции, вернувшейся после длительных поисков наиболее подходящего материала для нити угольной лампочки.

4. Книга Садуля (особенно ее первый том) иллюстрирована недостаточно. Читателю будет трудно—без иллюстраций и схематических чертежей—разобраться в истории изобретения кинематографа, что значительно снизит познавательное значение книги. Мне кажется целесообразным ввести в книгу иллюстрации по основным, этапным, так сказать, изобретениям. В частности необходимо воспроизвести аппараты Ухациуса, Аншютца, Рейно, Марэ, Янсена, Эдисона, Демени и Складановского.

5. Наконец—последнее замечание.

Перевод, подготовленный редакцией «Теории и истории кино», выполнен переводчиком, не имеющим ни малейшего представления ни о фотографии, ни о кинематографии. «Моментальные» снимки переводчик систематически называет «мгновенными», «ленту»—«пленкой» и наоборот. Аппарат «наставляют» на объект, снимают модель «на фоне черной внутренности». В тексте попадаются такие выражения, как «сверхскоростной обтюратор» (стр. 34), «перманентно открывающийся объектив» (стр. 49), «одновременный прием четырех телеграмм на одну ленту» (стр. 72), «Пирожник» назван «пироженщиком» (стр. 106), «съемка с движения»—«комбинированной съемкой» (стр. 50), «камера обскура»—«темной комнатой» (стр. 45), «затвор»—«спуском объектива» (стр. 36), кадры не печатают, а «наклеивают» на пленку (стр. 59) и т.д. и т.п.

Автор книги—журналист и критик, в вопросах техники съемки и тем более в конструкции аппаратов разбирается слабо. Сведения, содержащиеся в его книге относительно истории изобретения кинематографа, честно выписаны им из различных источников, иногда не очень точно, иногда просто с ошибками. В тексте книги поэтому немало «приблизительных» формулировок и невразумительных описаний. Плохой, неквалифицированный перевод лишний раз подчеркнул это обстоятельство.

Помимо специальной терминологической редакции необходима, разумеется, и обычная литературная редакция. Нельзя оставлять в тексте выражений типа «пловцы спускались задом с трамплина» (стр. 174). «Показ задом наперед» вместо «обратная съемка» (стр. 174), «ощущение безобразия поз лошади» (стр. 38) и др.

(Авенариус)

г. Москва, Можайское шоссе, 5/11, кв. 84

23 октября 1956 года