Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

На правах рукописи

Семенчук Светлана Александровна

**ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ФИЛЬМОВ Б. В. БАРНЕТА
1941-1965 ГГ.**

Специальность 17.00.03 -
Кино-, теле- и другие экранные искусства

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент П. М. Степанова

Санкт-Петербург - 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. Образная система фильмов Барнета военного периода (1941-1945 гг.)	
1.1. Творчество Барнета в контексте советского кинематографа 1941-1945 годов.....	39
1.2. Новеллы «Боевых киносборников» и фильм «Славный малый».....	43
1.3. «Однажды ночью» и нереализованные замыслы периода Великой Отечественной войны.....	53
Глава 2. Образная система фильмов Барнета в годы «малюкартинья» (1946-1955 гг.)	
2.1. Творчество Барнета в контексте советского кинематографа 1946-1955 годов.....	63
2.2. «Подвиг разведчика».....	65
2.3. «Страницы жизни» и замысел фильма «Рейд на Карпаты».....	70
2.4. Музыкальные фильмы Барнета 1950-1955 годов и нереализованные замыслы этого периода.....	76
ГЛАВА 3. Образная система фильмов Барнета во время «оттепели» (1956-1965 гг.)	
3.1. Творчество Барнета в контексте советского кинематографа 1956-1964 годов.....	96
3.2. «Поэт» и «Борец и клоун».....	100
3.3. Поздние фильмы Барнета («Аннушка», «Аленка», «Полустанок»).....	110
3.4. Нереализованные замыслы Барнета 1963-1965 годов.....	131
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	136
БИБЛИОГРАФИЯ.....	142
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	155

ВВЕДЕНИЕ

Борис Васильевич Барнет – советский кинорежиссер, известный широкому кругу исследователей. Его фильмы 1927-1935 годов являются обязательными для изучения в киноузах и признаются киноведами высшим достижением творчества. Этому этапу творчества посвящено большое количество как отечественных, так и зарубежных исследований.

При этом военный период Барнета, в частности, фильмы «Мужество» (1941), «Бесценная голова» (1942), «Однажды ночью» (1944), практически не изучены киноведением. Фильм «Подвиг разведчика» (1947), претерпевший серьезные изменения в связи с цензурными требованиями, ни разу не был проанализирован с точки зрения авторского замысла. Послевоенный период Барнета, за редким исключением, вообще не упоминается в киноведческих работах. Это связано с тем, что раннее кинематографическое творчество Барнета пришлось на период советского авангарда 1920-х годов и второй волны советского авангарда первой половины 1930-х. Оно несет в себе мощный заряд индивидуальности художника. В то время как период второй половины 1930-х годов – послевоенного «малюкартинья», связан с сопротивлением жестким идеологическим рамкам, на этих этапах авторство режиссера не столь очевидно. При этом анализ фильмов Барнета 1941-1963 годов, а также неосуществленных замыслов режиссера, позволяет увеличить глубину понимания и довоенного периода автора, показать его объем.

В творчестве Барнета заключена единая образная система, обогатившаяся новыми художественными идеями в военный период и достигшая максимального развития во время «оттепели». Анализ фильмов и нереализованных замыслов 1941-1965 годов позволяет пересмотреть творчество режиссера в контексте истории развития советского кино, а также может стать поводом для переосмысления творчества других советских кинематографистов этого периода.

Данное диссертационное исследование посвящено творчеству кинорежиссера Барнета, как одному из выдающихся художников первой половины — середины XX века в отечественном кино. На примере творчества

этого режиссера прослеживается сложная специфика взаимодействия авторского словаря режиссера-постановщика в кино и парадигм смены идеологических систем в государственной модели и обществе.

Усиление государственного контроля, как и любые ограничения, напрямую связано с невозможностью свободы самовыражения, при этом утверждение о полном исчезновении авторской индивидуальности во время жесткого идеологического контроля сегодня представляется ошибочным.

Посредством анализа работ Барнета можно сделать вывод, что авторская индивидуальность режиссера заметна как в фильмах, снятых по линии государственного заказа, так и в тех фильмах, которые Барнет выбирал самостоятельно.

Анализ архивных материалов, а также включение их в биографический, кино- и исторический контексты позволяет сделать определенные выводы и пересмотреть творчество Барнета 1941-1965 годов, доказав, что это не «период спада», а закономерный этап в выражении авторской индивидуальности режиссера. Подход, применяемый в научной работе, также может быть эффективен в исследовании творчества других советских кинематографистов.

Как известно, в киноведении есть разные взгляды на сущность такого явления, как авторское кино. Неоспорим факт, что основополагающий вклад в рассмотрение проблемы авторства в кинематографе в послевоенное время внесли критики французского журнала «Кайе дю синема» (*Les Cahiers du cinéma*), которые с конца 1940-х годов разрабатывали теорию авторского кино. Несмотря на противоречия во взглядах ее апологетов, расплывчатость и неоднозначность терминологии, а также справедливые обвинения в предвзятости критиков «Кайе дю синема», их «авторская теория» заложила основы теоретического знания о кинематографе второй половины XX века. Потому как именно она вскрыла главные проблемы послевоенного искусства, а именно - авторства в кинематографе, осмысление уникальности выразительных средств отдельных режиссеров-постановщиков¹.

¹ Бикертон Э. Краткая история «Кайе дю синема». СПб.: Сеанс, 2019. - 320 с.

В попытках объяснить природу творчества французский критик и режиссер А. Астрюк в статье «Рождение нового авангарда. Камера-перо»² 1948 года, впервые переведенной на русский язык в 2013 году В. Кондрашиной и опубликованной журналом «Киноведческие записки», пришел к выводу, что режиссер посредством кинокамеры выражает свои мысли так, как это делает писатель с помощью авторучки.

С. А. Филиппов называет текст Астрюка ярким и провокационным манифестом, «описывающим каким должен быть кинематограф»³, то есть опережающим свое время. Действительно, авторский кинематограф 1960-х оказывается куда более подходящим для подтверждения тезиса Астрюка, нежели кинематограф второй половины 1940-х годов. При этом именно в манифесте четко выражена миссия авторской теории – вернуть в кинематограф настоящих авторов, и не просто вернуть, а «поднять их»⁴.

Ф. Трюффо, развивая мысль Астрюка о камере автора фильма, подобной перу литератора, на примере фильмов позднего этапа творчества таких режиссеров, как А. Ганс, Ф. Ланг, Э. Любич, доказывал, что индивидуальность - совокупность авторских приемов, по которым можно узнать почерк кинематографиста, остается неизменной на протяжении всего творчества автора⁵. Апологеты теории авторского кино и главным образом Трюффо впервые выступили за цельность творчества того или иного режиссера. И если приверженцы теории Ж.-Л. Годар и Ж. Риветт, оказались едва ли не единственными восторженными критиками и фильмов Барнета первой половины 1930-х и созданных им картин первой половины 1950-х годов⁶, то, значит, они

² Астрюк А. Рождение нового авангарда. Камера-перо // Киноведческие записки. 2013. №104/105. С. 126-130.

³ Филиппов С. А. Заметки об авторах и теории. Вместо послесловия к статье Астрюка // Киноведческие записки. 2013. №104/105. С. 130.

⁴ Там же. С. 141.

⁵ Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Пер. С фр./Вступ. ст. К. Разлогова; коммент. Н. Нусиновой. М.: Радуга, 1987. – 456 с. Статьи Фриц Ланг в Америке С. 55-60.; Непревзойденный Любич С. 64-68.; Франсуа Трюффо (Мастера зарубежного киноискусства) / Сост. И. Беленький. М.: Искусство, 1985. С.53-73.

⁶ Годар Ж.-Л. Кино и его двойник. Статьи 1950-1959 гг. // Киноведческие записки. 2005. №76. С. 4-58; Риветт Ж. Новый лик целомудрия // Киноведческие записки. 2000. №46. С. 310-312.

смогли заметить и зафиксировать эту целостность, признать в Барнете своего героя. Поставить Барнета выше Эйзенштейна значило предложить иной подход в осмыслении советской кинематографии⁷ - внеполитический, сугубо эстетический.

Претерпев значительную эволюцию, «авторская теория» в конечном итоге отразилась во всех направлениях теории кино второй половины XX и начала XXI века⁸.

В диссертационной работе С.А. Тугуши⁹ приводит обширный обзор теоретической мысли, посвященной авторскому кино, и формулирует обобщение, актуальное для современных киноведческих исследований: в процессе творчества у режиссеров формируется уникальный стиль, отражающий индивидуальный взгляд автора на мир. И чем выше барьеры на пути выражения индивидуальности режиссера, тем более ее проявление ценно.

В советском кинематографе первыми авторами в понимании теории авторского кино были названы кинематографисты 1960-х годов¹⁰, поэтому в отечественном киноведении рассмотрение режиссера как автора типично для исследований, посвященных кинематографу второй половины XX века¹¹.

Советским фильмам второй половины 1930-х годов, как и картинам периода послевоенного «малюкартинья», традиция отечественного киноведения отказывала в авторской индивидуальности режиссера. К примеру, Е.Я. Марголит полагает: «"Честь" Евгения Червякова неотличима по языку от "Ночи в сентябре" Бориса Барнета: ни в одной, ни в другой нет ничего от уникальных

⁷ Бикертон, Э. Краткая история «Кайе дю синема». СПб.: Сеанс, 2019. С. 73.

⁸ Андреев А.И. Auteurism, art house и art-cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции // Киноведческие записки. 2013. №104/105. С. 168-194.

⁹ Тугуши С.А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма: на материале киноискусства второй половины XX века: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.03 / Тугуши Сосо Акакиевич. - Москва, 2016. - 320 с.

¹⁰ Андреев А.И. Auteurism, art house и art-cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции // Киноведческие записки. 2013. №104/105. С. 169.

¹¹ См., например: Абдуллаева З.К. К. Муратова: искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.; Туровская М.И. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. – 256 с.; Медведев М.М. Позднесоветский «авторский» кинематограф // Киноведческие записки. 2001. №53. С. 56-84.; Суркова О.Е. Время как судьба в фильмах Абдрашитова М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 392 с.

индивидуальностей их авторов»¹².

Между тем, П.А. Багров – главный исследователь творчества Е.В. Червякова, в портретной статье о режиссере пишет, что «отыскать определенные достоинства» авторского почерка Червякова возможно и в фильмах 1930-х годов таких как «Заключенные» (1936), «Честь» (1938), «Станица дальняя» (1939) и новелле из «Боевого киноборника №2» (1941) - «У старой няни». Среди маркеров режиссерского стиля Багров выделяет чрезмерно длинные крупные планы, отказ от резко контрастных кадров, использование рапида, позволяющего сделать вывод о тщательной работе Червякова с кинематографическим временем¹³.

В диссертационной работе «Основные тенденции ленинградского киноавангарда 1920-х годов: на материале творчества Евгения Червякова»¹⁴ Багров доказывает принципиальную значимость фильмов Червякова и творческого метода автора. В традиции советского киноведения Червяков не считался ведущим режиссером советского авангарда, из-за чего его творчество было обделено вниманием специалистов¹⁵, Багров в диссертации доказал влияние режиссера на формирование «ленинградской школы», его самобытность и вклад в историю отечественного кино.

Барнета также можно назвать «режиссером второго плана»¹⁶ - его имя терялось в созвездии имен ведущих кинематографистов-современников. При этом современный взгляд на творчество Барнета, как и в случае с Червяковым, может открыть новый пласт в изучении процессов отечественного кинематографа, обогатить его новыми смыслами.

¹² Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 273.

¹³ Багров П.А. О Евгении Червякове. Режиссер экзистенциального кино // Искусство кино. 2010. №7. С. 105-116.

¹⁴ Багров П.А. Основные тенденции ленинградского киноавангарда 1920-х годов: на материале творчества Евгения Червякова: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Багров Петр Алексеевич. - М., 2011. - 183 с.

¹⁵ П.А. Багров выделяет только три серьезные работы, посвященные творчеству Червякова: С. Гуревич «За камерой стояло трое...» (1968), монография Р. Юренева «Кинорежиссер Евгений Червяков» (1973) и монография Н. Ефимова «Евгений Червяков» (1968, опубликована в 2007).

¹⁶ Подробнее об этом см.: Семенчук С.А. Режиссер второго плана // URL: <https://seance.ru/articles/barnet-portrait/> (дата обращения 1.02.2020)

Путь Барнета в кинематографе начался с 1923 года, когда он был приглашен Л.В. Кулешовым и А.С. Хохловой в экспериментальную кинолабораторию в качестве педагога по сценическому бою и «натурщика»¹⁷. В мастерской Кулешова Барнет вместе с другими участниками лаборатории постигал основы кинематографического мастерства и, как справедливо отмечает А. Куликина, смог изучить от начала до конца весь цикл кинопроизводства: от написания сценария до монтажа¹⁸, что можно назвать ценнейшим опытом этого периода. Барнет также участвовал и в первой постановке «коллектива Кулешова», в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) он исполнил роль ковбоя Джедди – телохранителя главного героя, приехавшего из Америки. Кулешов, согласно своей концепции киноактера, определял Барнета как «героя по всем статьям»¹⁹ и отдал соответствующую роль.

При этом Барнет не был лишен авторских амбиций и после работы над картиной «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» ушел из мастерской, чтобы заниматься режиссурой. В течение 1925 года он предлагал свои идеи и замыслы киностудии «Межрабпом-Русь», где на тот момент уже работал бывший соученик мастерской Кулешова В.И. Пудовкин, однако самостоятельной режиссерской постановки так и не получил. Барнету предлагали исключительно актерскую работу. Можно предположить, это связано с тем, что Барнет в мастерской Кулешова зарекомендовал себя исключительно как «натурщик» и именно этим был известен в кругу кинематографистов. В то же время Пудовкин, помимо актерской работы в фильмах Кулешова, был автором сценариев, имел опыт работы художником-постановщиком, ассистентом режиссера, а также полемизировал с Кулешовым о теории монтажа и методе актерского существования в кадре²⁰.

¹⁷ Кулешов Л.В. Тренировка кинематографического актера // URL: <https://chapaev.media/articles/9596> (дата обращения 12.10.2019)

¹⁸ Куликина. А. Необязательный воздух. Борис Барнет и Жан Ренуар // Киноведческие записки. 2000. № 46. С. 350.

¹⁹ Кулешов Л.В., Хохлова А.С. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 83.

²⁰ Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. С. 86-92.

Существенно также и то, что в книге Н.А. Лебедева 1947 года²¹ Барнет вообще не включен в число советских режиссеров-постановщиков. В основном энциклопедическом издании о советской кинематографии первой половины XX века его обозначили исключительно как актера.

В 1926 году на студии «Межрабпом-Русь» Барнет получил роль в экранизации сверхпопулярного романа М. Шагинян «Месс Менд». Режиссером экранизации был назначен опытный кинематографист Ф.А. Оцеп. При этом его материал «красного пинкертона»²² не интересовал: Оцеп, часто работавший соавтором сценариев Я.А. Протазанова, предпочитал работать с русской классикой, произведениями глубоко драматичными. Данный тезис подтверждает и режиссерская фильмография Оцепа периода эмиграции²³.

Барнета, напротив, увлекал детективно-приключенческий сюжет: в процессе подготовки к съемкам он включился в процесс написания сценария, а затем стал сорежиссером Оцепа. В рамках эстетики «Мисс Менд» (1926) был похож на первые картины мастерской Кулешова: головокружительная эксцентрика, наполненный погонями и схватками событийный ряд, пристрастие к быстрому «американскому» монтажу и условность приключенческого экранного мира.

«Мисс Менд» - итог первого этапа работы Барнета в кинематографе. В этом фильме режиссер показал владение кинематографическими основами, чуткое внимание к тенденциям киноискусства, понимание комедии, строящейся не только на грубой эксцентрике, но и на цитации. В то время как роман Шагинян пародировал традицию американского приключенческого детектива, фильм

²¹ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Т. 1. Немое кино. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 83-230.

²² Ведущий идеолог НЭПа Н.И. Бухарин сформировал заказ на остросюжетную революционную романтику, благодаря чему в советской литературе появились произведения «Иприт» В. Иванова и В. Шкловского, «Остров Эрендорф» и «Повелитель железа» В. Катаева, «Месс-Менд» М. Шагинян. Подробнее об этом см.: Бухарин Н.И. Доклад на V Всероссийском съезде РКСМ «Коммунистическое воспитание молодежи в условиях Нэп'а» // Правда. 1922. 14 окт. С. 2.

²³ Ф.А. Оцеп автор картин «Живой труп» (1929), «Убийца Дмитрий Карамазов» (1931), «Пиковая дама» (1937), «Княжна Тараканова» (1938) и других фильмов, напрямую связанных с русской классической литературой.

Оцепа и Барнета создавал на экране пародию на американские и немецкие популярные картины, подтрунивая над вкусами рядового советского зрителя²⁴.

Ключ к сердцу рядового зрителя был найден Барнетом уже в первом самостоятельно срежиссированном фильме «Девушка с коробкой» (1927), однако феноменальный успех фильма связан также и с признанием официальной критики, и с любовью современников, и с интересом исследователей²⁵.

Картина представляла собой агитационный фильм, рекламирующий государственные займы²⁶, но Барнет не преследовал эту цель, выполнив заказ лишь формально. В первую очередь его привлекала возможность создания полноценного творческого дебюта. «Девушка с коробкой» стала первым фильмом в жанре «лирическая комедия», мастером которого впоследствии называли Барнета²⁷.

В этой картине, открывающей новый этап в творчестве режиссера, проявилось его желание снимать картины о современности, пристальное внимание к организации пространства и деталям, умение работать с актерами.

В фильме Барнет работает с двумя типами пространств: городским и деревенским, при этом внутри каждого из них существует четкое деление на пространство общественное (Москва, вокзал в Москве, деревенские пейзажи, станция в деревне) и личное (квартира мадам Ирэн, дом семьи Коростелевых). Основной принцип создания комического в этом фильме – пересечение условных границ обозначенных пространств и нахождение того или иного героя в чуждом для него мире.

Этот же прием можно заметить и в фильме Барнета «Дом на Трубной» (1928), выстроенный по сюжетной схеме сказки про «Золушку»²⁸. Главная

²⁴ Ковалов О.А. Звезда над степью. Америка в зеркале советского кино / О. А. Ковалов // Искусство кино. 2003. №10. С. 81.

²⁵ Островский Д. Борис Барнет и мутация культурного сознания конца 1920-х годов // Киноведческие записки. 1994. №22. С. 91-133.

²⁶ Среди других постановок той же идеологической задачи: «Закройщик из Торжка» (1926) Я. А. Протазанова.

²⁷ Кушниров М.А. Девушка с коробкой // Искусство кино. 1987. № 1. С. 129-131.

²⁸ Стишова Е.М. Приключения Золушки в стране большевиков // Искусство кино. 1997. №5. С. 99-107.

героиня картины – Параня Питунова, девушка из провинции, приехавшая в Москву. Пройдя через серию испытаний «новым бытом», Параня встраивается в кипящую жизнь Москвы 1920-х.

Первая часть фильма посвящена показу города глазами чужого или пришельца, человека из другой среды – этот прием давал возможность для поэтичных съемок города, показа нового советского быта и создания комических ситуаций, в центре которых оказывается главная героиня. Вторая часть фильма – вдохновленная «Ревизором» Н.В. Гоголя комедия положений, в которой Параню принимают за ее полную тезку – депутата Моссовета.

В «Доме на Трубной» Барнет обращается к стремительно меняющейся современности, а также вводит в контекст этой современности творчество ведущих советских режиссеров. Н.М. Зоркая отмечала, что сцена прибытия Парани в Москву смонтирована по образцу фильмов Д. Вертова²⁹, но это не единственная отсылка к авангардному советскому кинематографу 1920-х. Сцену, где москвичи помогают отыскать адрес впервые попавшей в большой город девушке (в роли одного из прохожих появляется и сам режиссер), можно интерпретировать как пародию на схожую сцену историко-революционного фильма Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927), где Барнет исполнил небольшую роль английского офицера. Кроме этого, представление любительского театра и эпизод «Взятие Бастилии» по мизансцене и историко-революционному пафосу сравним с «Октябрем» (1927) С.М. Эйзенштейна.

В «Доме на Трубной» режиссер впервые создает условное сценическое пространство внутри пространства кинематографического, тем самым открывая новый уровень в структуре повествования. В опыте использования такой усложненной конструкции режиссер показывает взаимосвязь двух типов реальностей: Параня, поверив в происходящее на сцене, не смогла остаться в стороне и вмешалась в ход постановки. Реакцией актеров на привнесенный девушкой хаос, стал выход из образа участников французской революции XVIII

²⁹ Зоркая Н.М. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. 2000. №47. С. 192.

века.

Главными героями картин Барнета 1920-х годов стали простые люди, открывающие для себя обновленную советскую действительность, оказавшиеся в вихре истории. В.Б. Шкловский писал, что «у героев Барнета хорошее кровяное давление»³⁰, отмечая этим реалистичность персонажей, их близость к обычным советским людям.

При этом в свободном кинематографе Барнета 1920-х годов есть картина сугубо заказная. «Москва в Октябре» (1927) создавалась мастером к десятилетию Октябрьской революции³¹. Наряду с С.М. Эйзенштейном, представившим «Октябрь» (1927), Пудовкиным, снявшим «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и Э.И. Шуб, смонтировавшей из хроникальных материалов «Великий путь» (1927), Барнет с не меньшим энтузиазмом отозвался на призыв к созданию юбилейной картины. По его замыслу, это была кинематографическая попытка реконструкции событий 1917 года, а точнее – эпизода вооруженного восстания латышских стрелков в Москве.

Фабула фильма была идеологически выдержанной, однако «Москву в Октябре» напечатали незначительным количеством копий и довольно быстро сняли с экрана³².

Съемки «Москвы в Октябре» велись и по ночам, но, в отличие от съемок «Октября» Эйзенштейна, ночные смены у Барнета были не вынужденными, а запланированными³³, вероятно, ради исторической достоверности.

Благодаря этому решению многие сохранившиеся кадры картины слишком контрасты – провалы в белое сменяет плотная чернота, оставляющая на месте предметов только силуэт, по сути - тень. Это роднит кадры фильма Барнета с

³⁰ Цит. по: Марголит Е.Я. Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино // Киноведческие записки. 1993. №17. С. 167.

³¹ Подробнее об этом см.: Семенчук С.А. Деконструкция героизма: революция и ее экранное воплощение в творчестве режиссера Бориса Барнета // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2017. С. 153-168; Семенчук С.А. Призрак революции: «Москва в Октябре» Бориса Барнета // Материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, молодых ученых, 3-7 апреля 2017 г. в 3-х ч. Ч. 1. / редкол. Е. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. – СПб.: СПбГИКиТ, 2017. С. 39-43.

³² Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 68.

³³ Барнет Б.В. Директор и режиссер // Кино. 1927. №14(186). С. 5.

произведениями немецкого киноэкспрессионизма. Контрапункт черного и белого довлеет над композицией кадра, отчего атмосфера «Москвы в Октябре» становится важнее фабулы фильма, что является яркой приметой авторского кино.

Революция свершалась у Барнета в атмосфере бесноватого Средневековья, всеобщая растерянность и неразбериха точно чума захватывают город. Москва встречает рассвет октября, но и тот – в удручающе темных тонах.

Помимо гнетущей атмосферы, в фильме есть и другие странности. При просмотре сохранившихся фрагментов возникает ощущение, что автор не стремился очернить – или как Эйзенштейн – показать сатирически сторонников Временного правительства и представить тех, кто поддерживал большевиков, положительными персонажами: добровольцы, вступающие в ряды белых, ничем не отличаются от тех, кто записывается в отряды большевиков. Почти полностью сохранилась сцена церковного служения, где в храме, заполненном людьми, крестятся и взывают о помощи молитвами. При этом эпизод церковной службы снят без малейшей неприязни, сарказма или иронии. Он представлен как исторический факт. Более того, Барнет сместил акценты: выводом из монтажных фраз фильма становится не акцентировка героической и самозабвенной защиты Кремля, а осуждение безразличия «начальства».

Фильм Барнета не был принят ни критикой, ни публикой, ни коллегами. Представители ЛЕФа удостоили «Москву в Октябре» двумя разгромными статьями. С.М. Третьяков сопоставил четыре фильма, подготовленных к юбилею Октября, и объявил «Москву в Октябре» образчиком «того, чего не нужно делать не только к юбилейным дням, но и в порядке текущей работы». Также в тексте статьи он писал: «“Москва в Октябре” - это попытка инсценировки хроники, что, с нашей точки зрения, представляет собою “контрадикцию ин адъекто”, так как понятие хроники уже исключает из себя понятие инсценировки. <...> Единственные два вневременные фона — фон неба и фон булыжной мостовой — были поэтому использованы широчайшим образом. (Здесь пригодится родченковский фоторакурс.) Но этим приемом была сразу убита

«хроникальность» инсценировки»³⁴.

Чуть более сдержан был О.М. Брик, объясняющий неудачу фильма «чистой реставрацией» и «отсутствием художественного метода в показе октябрьских событий»³⁵, но с не меньшим рвением критиковавшим фильм Барнета.

Сам режиссер, с одной стороны, писал о том, что «казалось возможным в некоторых случаях отходить от исторической точности для более яркого, кинематографического выявления тех или иных событий»³⁶, с другой – сетовал на изменения, произошедшие в городском ландшафте, согласовывал сценарий с Истпартом (Комиссией по истории Октябрьской революции и РКП(б)) и партийными организациями³⁷, а также был озабочен тем, что хронологически точную историю Октября в Москве дать невозможно. Но, несмотря на признание своего поражения, в дальнейшем Барнет не отказался от идеи создания фильмов, основанных на революционных событиях.

Можно предположить, что Барнет был далек от авангардистов и самой идеи политического заказа, однако режиссер чутко уловил принцип работы киноавангардистов и на протяжении 1920-х годов следовал им не менее прилежно, чем идеологической задаче создания фильма к юбилею Октября.

Сохранившиеся фрагменты картины «Москва в Октябре» свидетельствуют о том, что Барнет понял и разделил страсть авангарда к точному расчету и холодному геометрическому построению. Режиссер начал с основ геометрии – с точки и линии. Весь фильм наводнен линиями или рядами: это и строй солдат, и очередь за хлебом, и ряд колонн классицистических зданий. Но прямая состоит из множества точек, и Барнет позволяет себе погрешность: его солдаты сглаживают углы строя, очередь движется неравномерно и то и дело грозит превратиться в кривую волны. Безгрешны в этом отношении только колонны Алексеевского училища, но здесь нужно особо подчеркнуть, что такие безлюдные неживые кадры в фильме Барнета — редкость.

³⁴ Третьяков С.М. Кино к юбилею. Новый ЛЕФ. 1927. №10. С.27.

³⁵ Брик О.М. Ринг ЛЕФа // Новый ЛЕФ. 1928. №4. С. 30-31.

³⁶ Барнет Б.В. Москва в Октябре // Советский экран. 1927. №42. С. 7.

³⁷ Кушников М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 68.

Но, держась на почтительном расстоянии и честно пытаюсь создать образ коллективного героя, Барнет часто срывается на портретные крупные планы и на показ солдат по отдельности, тем самым разрушая единое тело «безличного» коллектива и чуть ли не самый важный постулат революционного фильма. И если у Эйзенштейна крупный план символичен, то для Барнета важен крупный план, за которым читается личная судьба и трагедия жизни конкретного человека.

Портреты в первой части фильма рифмуются с падающими замертво жертвами уличных боев. Человек, вышедший из строя, обречен. Когда он вскидывает руки в мольбе, его убивают. Тот, кто не держит строй – серьезный нарушитель. Появляется основание для того, чтобы смести его, дабы затем поставить в ряд с другими. Таким образом режиссер всякий раз ставит личное выше общественного, как бы ненамеренно опровергая идеологию «победившего класса» изнутри картины.

Барнет не поступился личной этикой. Для него смерть не может быть геометрией – люди в неловких позах падают на мощные камни улицы. Общий план не открывает перед зрителем красоты симметрии: тела убитых не выстраиваются в прямую линию. Это не люди, погибшие за идеалы революции, это люди, боровшиеся за собственную жизнь. Барнет не может поставить социальную революцию выше личности.

При всей «облученности» режиссера эстетикой революционного фильма, он поглощен личностью, существующей на фоне истории. Он заключил мир не в треугольник, не в клин, не в круг и не в линию. Он заключил мир в одну точку. И эта точка — человеческое лицо. Точка ломает симметричную систему, являясь ее частью. Точка привносит хаос. Асимметрия неправильна и человечна, она синоним живого.

Кинематограф Барнета периода коллективизации в СССР (1932-1935) разительно отличается от фильмов режиссера 1920-х годов. На место динамичной замкнутой образной системы города, приходят бескрайние природные просторы. Истории, происходящие в жизни городских обитателей, оказавшихся в строящемся индустриальном мире, сменяются на сюжеты размеренного

природными циклами быта деревенских жителей, для которых нарушение установленного миропорядка становится событием, неизменно ведущим к трагическим последствиям.

Последний немой фильм Барнета «Ледолом» (1932) открывает новый этап творчества режиссера, в котором он создает не динамичное пространство индустриального пейзажа, но мир природной стихии.

Отсюда и новый тип героя, и новые отношения между героями и средой. Если персонажи фильма «Девушка с коробкой» или «Дом на Трубной» оказывались в чужеродном, удивительном и необычном для них пространстве, что заставляло их пристально изучать его и буквально бороться за свое место, то в «Ледоломе» природа как бы проживает историю вместе с героями. Влюбленную пару Барнет снимает двойным портретом на фоне тихого идиллического пейзажа, а их ссору и расставание – на фоне безумствующей стихии, разделяя героев монтажно. После расставания герои буквально существуют в разных кадрах. Молодой человек бросает свою беременную подругу Анку. Дом героини становится пристанищем одиночества и скорби: интерьеры дома, его убранство также вторят драматургии фильма. Сцена родов в «Ледоломе» - кульминация картины. Девушка рождает в одиночестве – незадолго до родов умер ее дед, односельчане называли «гулящей». Сцену родов режиссер решает опосредовано: на экране зритель видит как со стола на пол падает глиняный кувшин и, чудом не разбившись, катится по полу.

Самое страшное остается позади. На реке разламывается лед, поднимается солнце. Потоки талой воды уносят грязь, чувствуется легкое и тихое дыхание только что зародившейся жизни. Ласковый весенний ветер веет свежестью обновления.

Есть в «Ледоломе» место и наглым кулакам, и раскаявшемуся казнокраду и добровольной жертве – старику, бегущему по ледяному полю, в надежде спасти от стаи разъяренных врагов коллективизации не себя, но всю деревню.

В финале ленты кулаки наказываются, жертва старика сакрализуется и уравнивается родами Анки и в руководстве села наступает новый

непогрешимый порядок. Тени обиженных крестьян надвигаются на кулацкие дома, но остановленные справедливой рукой комсомольца, отступают. За гибель Федосеича, за страдания Анки, за весь честный люд – наградой, в село по Волге переправляются машины, прибытие которых обещает героям новый модернизированный быт.

Жизнь снова заполняется сновидческой дымкой, кристаллизуется в идеально-правильные формы. Она же исходит с экрана благостный, усыпляющий эфир. Для села Услава настает новая эра, эра технократической мечты. Но в эту мечту поверить куда сложнее. Нет того трепета, нет той неги, что была в первых кадрах картины. Поэзия сердца без труда побеждает поэзию коллективизации. А личное счастье – счастье всеобщее.

Вершиной кинематографа Барнета первой половины 1930-х годов стал его дебютный полнометражный звуковой фильм «Окраина» (1933), в котором режиссер наиболее полно проявил себя не только как опытный постановщик, но и как кинематографист, готовый к экспериментам со звуком.

Первые короткометражные звуковые фильмы Барнет выпустил в 1930-м году на студии «Межрабпом». Это были научно-популярные картины «Живые дела» и «Производство музыкальных инструментов». Производство этих фильмов позволило режиссеру опробовать свои силы в звуковом кинематографе, а руководству студии убедиться в том, что режиссер способен работать с новым типом кинематографической техники. Судя по названиям фильмов и их принадлежности к научно-популярному кинематографу, можно предположить, что звук в картинах был использован иллюстративно.

При этом уже в первых кадрах «Окраины» фильма Барнет, будто следуя «Заявке»³⁸ Эйзенштейна, Г.М. Александрова и Пудовкина, использует звукозрительный контрапункт для создания комического эффекта: на экране появляется зевающая лошадь, а звуковой ряд наполнен усталыми вздохами сонного ямщика.

³⁸ Эйзенштейн С.М., Пудовкин В.И., Александров Г.В. Заявка. Будущее звуковой фильмы // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 483.

Действие фильма «Окраина» начинается «в глуши царской Руси» 1914 года. Экспозиция картины – портрет сонного небольшого городка и его обитателей. Среди них Манька (Е.А. Кузьмина) – трогательная и наивная девушка с косичками, сутками скучающая на лавочке и глазающая на бульвар.

Покой тихой окраины нарушается объявлением забастовки. В городке начинается революционное брожение, сходки и заговоры, присущие революционным фильмам двадцатых. Но начавшуюся линию недовольства рабочих грубо прерывает объявление о нападении Германии. Так в маленьком городке узнали о развязавшейся Первой мировой войне, так беззаботный уголок неожиданно стал сопричастен мировой политике. «Забудьте забастовку, идите сражаться на поля брани» - таковы лозунги политиков, казалось бы, радующихся приближению пушек и пулеметов, выбивающих из колеи давно установленного ритма жизни.

Привычный звук игрушечной трещотки вдруг превратился в пулеметную очередь. Босоногие мальчишки — в новобранцев. Маньке больше не до рассматривания кружев и пенсне, она стоит напололам согнувшись, уворачиваясь от разлетающихся со свистом обломков ее девичьего утопичного мира. Заводские трубы гудят, выражая общую тревогу. Кто-то гудит, отстаивая право на старую мирную жизнь.

По инерции живет в селении старорежимный немец-ремесленник - Роберт Карлович. Гнетущая атмосфера выталкивает с насиженного места и его. Старик, не удержавшись на резвой тройке вылетает из мира утопии в пыльные дали истории. Нескладная Манька неуклюже пытается склеить разбитое, в ее руках обломки не становятся целым, трещины подло выдают непригодность к жизни.

Барнет разрушает светлый идиллический мир провинциального захолустья, но объектом его режиссерского интереса становится вовсе не изменения среды и жизненного уклада, а хрупкая и наивная героиня, которая всеми силами пытается этому разрушению противостоять.

Тут есть чем любоваться — стойкости, сравнимой с мужеством солдат на поле брани. Но и солдаты не выдерживают: страх гонит их назад, к родным

покосившимся домишкам, против локомотива безжалостной истории.

Кадры военных действий смонтированы с кадрами повседневной мирной жизни. Взрывной волной у солдат на фронте отрывает ноги, тут же сапожник окраины отбрасывает сапоги без пары в сторону, в быстро растущую гору таких же – бесполезных, сиротливых, непригодных. Стук падающих на деревянный пол сапог не отличим во вселенной Барнета от взрывов снарядов. В динамичных монтажных фразах вскрывается размышление авторов картины о том, насколько далеко война и о том, существует ли граница между миром и войной. Мир представлен как единое целое, а катастрофа войны как событие, затрагивающая каждого.

Один из немцев выживает после бомбежки. Мюллер с белесыми волосами и огромными светлыми глазами оказывается в лагере для военнопленных, жизнь в котором похожа не на заточение, но на гораздо более изощренную пытку — осужденные в плену чужие среди своих.

Наивная девушка отказывается понимать то, что мир за городской околицей может быть враждебен. Она возвращается на бульвар, на свое привычное место, но больше не находит там пышной красоты былой эпохи, только покосившиеся лавки да запустевшие улицы. Предметом ее интереса становится молодой немец, знакомство с которым становится новой отдушиной в жизни провинциальной девушки. Тема любовного отношения к немецкому военнопленному, противостояние любви языковому барьеру и социальному осуждению становится главной в «Окраине».

Любовная линия остается открытой, но обреченной в развитии. От упреков спасает военная линия, которая срывается в пафос героической победы. И пусть разнеженные весенним солнцем солдаты спят в окопах, пусть верят в том, что «теперь не будет больше войны». Их страданиям в своем первом, экспериментальном звуковом фильме Барнет не может подобрать звукового сопровождения.

Отечественная официальная критика ругала «Окраину» за недостаточную идейность: «Человеческий образ строится в картине помимо ее сюжета, люди

создают живые характеры, не работающие на общую идейную сущность фильма. Живой человек становится для картины не средством выражения миропонимания художника, не средством в образной форме донести идею, а <...> живым человеком как самоцелью»³⁹. В партийной критике выражена формула кинематографа Барнета, его сущность. В центре картины мира этого автора - человек.

В фильме «У самого синего моря» (1935) Барнет вновь обращается к сюжету о чужестранцах, прибывших в незнакомый мир. На этот раз таким миром становится окруженный морем остров женской утопии. Лодка двух моряков (Л.Н. Свердлин и Н.А. Крючков) терпит крушение, герои оказываются в женском совхозе, где полшутя пытаются добиться расположения девушки Машеньки (Е.А. Кузьмина). Мнимый любовный треугольник (девушка остается верна своему любимому и ждет его возвращения) - усложненная драматургическая конструкция. Отраженный в кинематографе 1930-х годов конфликт хорошего с лучшим здесь только заявлен внешне. Действительный конфликт в фильме «У самого синего моря» - это конфликт подлинного и мнимого. Герои Крючкова и Свердина влюблены в героиню Кузьминой, но их чувства оказываются мнимыми – поверхностными, подлинное чувство есть между главной героиней фильма и ее возлюбленным, уехавшим защищать морские границы.

В утопических пространствах фильмов Барнета 1930-х герои являются частью природного ландшафта и живут в тесной связи с этим миром. Эмоциональное напряжение создается посредством удвоения: каждое событие, связанное с героями, отражается и через пейзажную съемку.

Героиней фильмов довоенного периода Барнета становится молодая, чистая и наивная девушка. Этот тип персонажа заслужил наибольшее внимание исследователей⁴⁰. В творчестве режиссера 1920-х – первой половины 1930-х годов

³⁹ Цит. по: Марголит, Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 219.

⁴⁰ См., например: Стишова Е.М. Приключения Золушки в стране большевиков // Искусство кино. 1997. №5. С. 99-107.; Зоркая Н.М. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. 2000. №47. С. 186-214.; Марголит Е.Я. Призрак свободы: страна детей // Искусство кино. 2002. №8. С.76-85.; Кушниров М.А. Девушка с коробкой // Искусство

он был постоянен, при этом героиня Барнета отличалась от женских персонажей явленных советским кинематографом. Кропотливая работа Барнета над созданием женских персонажей – неотъемлемая составляющая его авторского кинематографа и образной системы.

Картину «У самого синего моря» можно назвать последним фильмом, в котором свободно выражена индивидуальность режиссера. Кампания по борьбе с формализмом, развернувшаяся во второй половине 1930-х годов, введение и ежегодные изменения в тематических планах, а также метод социалистического реализма, официально провозглашенный единственным правильным методом в отечественном искусстве, создавали производственные сложности в работе кинематографистов и заключали авторов в строгие эстетические рамки.

Вторая половина 1930-х годов – объективно самое неплодотворное время для Барнета, что подтверждает его фильмография. В 1935 году режиссер снимает фильм «У самого синего моря». Затем на разных этапах создания закрываются три постановки: «Жутов мост» (1936), «Как закалялась сталь» (1937) и «Лена» (1938). В 1939 году на экраны выходит фильм о подвиге А.Г. Стаханова «Ночь в сентябре», в 1940-м году к показу запрещен «Старый наездник» по сценарию Н.Р. Эрдмана и М.Д. Вольпина, тогда же срывается назначение Барнета художественным руководителем Одесской киностудии⁴¹. Вероятно, из-за идеологической неблагонадежности автора или его неумения создавать своевременные картины.

За пять лет с 1936 по 1940 год в прокат вышел ровно один фильм Барнета, что напрямую указывает на невозможность адаптации режиссера к актуальной повестке второй половины 1930-х годов.

Фильм «Ночь в сентябре» (1939), упомянутый Марголитом в цитате, приведенной ранее, посвящен теме труда шахтеров. В тексте сценария картины преобладают маркеры времени - реплики персонажей о рекордах или вредителях. Тем не менее, в фильме можно обнаружить свойства, присущие только

кино. 1987. № 1. С. 129-131.

⁴¹ Алейников М.Н. Яков Протазанов. О творческом пути режиссера. М.: Искусство, 1957. С. 358.

режиссерскому стилю Барнета. «Ночь в сентябре», безусловно, не является свободным выражением стиля режиссера, однако в фильме есть сцены, поэтизирующие труд рабочих. Эта поэтизация неожиданно оказывается сродни авангарду 1920-х годов: в фильме можно увидеть кадры с нарочито контрастным, почти экспрессионистским освещением, а также типично барнетовские портреты девушек, решенные режиссером в стилистике его фильмов 1920-х – первой половины 1930-х годов.

Вторая мировая война — одно из главных потрясений XX века, изменившее все сферы человеческой жизни и значительно повлиявшее на искусство. Онтологический сдвиг, произошедший в мировоззрении художников, неизбежно отразился на их работах. Известное высказывание Т. Адорно о том, что «писать стихи после Освенцима — это варварство»⁴², наиболее емко выражает неизбежность изменения образной системы художника, который не может игнорировать произошедшее. Война разделила жизнь человека XX века на «до» и «после» и трещиной прошла по всему мировому искусству столетия. В послевоенном искусстве происходит диалог между прошлым и будущим, переработка травматического опыта с помощью обновляющихся форм интеллектуального и эмоционального выражения, которые обладают глубиной осмысления, катарсической и освобождающей силой.

Жизнь и творчество одного из знаменитых советских кинематографистов Г.М. Козинцева подтверждают описываемое явление, в статье «Путь космополита»⁴³ А.М. Эткинд доказывает, что фильмы Козинцева позднего периода метафорически воплощали горе по жертвам режима и одновременно скорбь по идеям революции. Герои «Дон Кихота» (1957), «Гамлета» (1964) и «Короля Лира» (1970) - идеалисты, обреченные потерпеть поражение. Отечественная война заставила творцов переосмыслить события, произошедшие в жизни страны начала XX века.

С.И. Юткевич напротив не только продолжил поиски в области форм, но и

⁴² Цит. по: Хеджинян Л. Варварство // Новое литературное обозрение. 2012. №113. С.253-263.

⁴³ Эткинд А. М. Кривое горе. Память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 173-203.

стал одним из главных идеологов «очищения знамен», то есть возврата к «заветам Ильича» и реактуализации творчества главного трибуна революции - В.В. Маяковского. В фигуре Маяковского сомкнулись увлечения режиссера живописью, театром и кино. Благодаря текстам Маяковского оказалось возможным немислимое соединение анимации, игрового материала, хроникальных кадров и театральной эксцентрики. Способность Юткевича оживлять вернула на сцену не только «Баню» (1953) и «Клопа» (1955), но и лица ушедшей эпохи – актера И.В. Ильинского и сценариста А.Я. Каплера.

Поворот в творчестве М.И. Ромма – автора довоенной дилогии о Ленине⁴⁴ и режиссера, в 1930-е годы находившего вдохновение в теме растоптанного, побежденного социумом человека, связан не только с потрясениями военного времени, но и с преподаванием во ВГИКе, где он поддерживал творческие связи с молодым поколением. Во время войны Ромм снимает фильм «Человек №217» (1944) о механизме превращения жертвы в палача, в 1962 году – «Девять дней одного года» об одиночестве, разъятости послевоенного мира и способности к самопожертвованию. В соавторстве с молодыми киноведами М.И. Туровской и Ю.М. Ханютиным, Ромм создает монтажный фильм «Обыкновенный фашизм» (1965) о предпосылках возникновения и природе тоталитарного режима.

Ф.М. Эрмлер, в 1930-1950-х годах лояльный сталинскому режиму, в 1965 году выпускает историко-документальный фильм «Перед судом истории», ставший его исповедью, переосмыслением автора событий первой половины XX века.

Подобное развитие происходит и в творчестве Барнета, важным этапом в становлении послевоенного кинематографа являются фильмы и неосуществленные работы режиссера. Выразительные приемы, образная система, насыщенность и аскеза визуальных средств в фильмах Барнета находятся в прямой зависимости с тенденциями отечественного кинематографа, отражают жизнь страны и смены художественных доминант.

Творчество советских кинематографистов, период работы которых

⁴⁴ К фильмам дилогии Ромма относятся: «Ленин в Октябре» (1937), Ленин в 1918 году (1939).

охватывает вторую половину 1930-х или послевоенное «малюкартинье», изучено недостаточно: фрагментарное знание биографических фактов, а также истории создания фильмов, включающую прохождение того или иного произведения через цензурно-бюрократический аппарат, затрудняет возможность рассмотреть авторскую индивидуальность в этих фильмах. А изъятие тех или иных этапов из авторской фильмографии, в свою очередь, приводит к искажению понимания творчества режиссера и его авторской индивидуальности.

В наибольшей степени эта проблема затрагивает наследие кинематографистов, дебютировавших до утверждения социалистического реализма как основного метода в советском искусстве и переступивших порог «оттепели». Среди них Козинцев, Л.З. Трауберг, Ромм, Юткевич, Барнет и другие. На данный момент в традиции отечественного киноведения их творчество представляет собой не непрерывную линию, яркость и четкость которой выражает авторскую индивидуальность, а пунктирную. В этом отношении исключение составляет только кинематограф А.М. Роома. Фундаментальное монографическое исследование, включающее архивные материалы и глубокий анализ фильмов режиссера, в 2019 году опубликовала И.Н. Гращенкова⁴⁵.

В целом конкретные периоды творчества большинства советских кинематографистов, а именно вторая половина 1930-х годов и период «малюкартинья», явно изучены киноведами недостаточно. В качестве исключения можно выделить диссертационное исследование А.О. Сопина «Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов: проблемы текстологии»⁴⁶, книгу М. Белодубровской «Не по плану: кинематография при Сталине»⁴⁷, а также фундаментальный труд, посвященный истории культуры 1930-х–1950-х годов Е.А. Добренко «Поздний сталинизм. Эстетика политики»⁴⁸.

⁴⁵ Гращенкова И.Н. Ромь/Роом. Видимый и невидимый. М.: Издательство «Дом 5», 2019. - 1200 с.

⁴⁶ Сопин А.О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов : проблемы текстологии: автореферат диссертации кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Сопин Артем Олегович. - М., 2015. - 23 с.

⁴⁷ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 264 с.

⁴⁸ Добренко Е.А. Поздний сталинизм. Эстетика политики. В 2х тт. М.: Новое литературное

Наиболее эффективным инструментом поиска авторской индивидуальности режиссеров в условиях ее подавления идеологическим контролем становятся выявление и анализ образной системы произведений.

Образную систему фильма в данном случае следует понимать как многоуровневую динамическую совокупность художественных образов, формирующих его целостное восприятие. Единой универсальной организации, правил создания образной системы не существует. Принцип организации системы может варьироваться в зависимости от произведения⁴⁹. Образные системы конкретных произведений одного автора взаимодействуют между собой и создают образ мира автора⁵⁰. К составляющим образную систему фильма можно отнести: пространство, время, образы персонажей, предметные образы, темы и мотивы.

Под **художественным образом** понимается особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. Образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении. В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала⁵¹.

Так как определение художественного образа представляется весьма абстрактным, возникает необходимость при помощи формального анализа конкретизировать специфику художественного образа в кинематографе. Согласно Ю. М. Лотману, **кинообраз** – изображение в кадре, осмысляемое в качестве знака, переданного средствами киноязыка⁵². **Киноязык**, в свою очередь, является упорядоченной знаковой системой, комбинирующей иконические и условные типы знаков, план выражения которых представлен средствами кинематографа⁵³.

Кино не только сочетает в себе иконические и условные типы знаков, но и

обозрение, 2019. – 2264 с.

⁴⁹ Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² Лотман Ю.М. Семиосфера. Спб.: Искусство-СПб, 2010. – 704 с.; Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Издательство «Ээсти Раамат», 1973. – 92 с.

⁵³ Там же.

по самой своей сути является синтезом двух повествовательных тенденций - изобразительной и словесной, слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент⁵⁴, то же утверждение справедливо и для цвета. Поэтому деление кинематографа на немой и звуковой или черно-белый и цветной для определенной образной системы не имеет сущностного значения.

В качестве модели системы художественных образов произведения в данном исследовании используется классификация художественных образов М.Н. Эпштейна⁵⁵, основанная на вычленении двух основных компонентов образа - предметного и смыслового, обозначенного и подразумеваемого.

Тема диссертационного исследования является **актуальной** в контексте изучения советского кинематографа и тенденции к его переосмыслению. В первую очередь это связано с заполнением пробелов в творчестве режиссера Бориса Барнета. Архивные фонды, в которых хранятся документы о создании картин и материалы, дополняющие биографию Барнета, недостаточно исследованы. Большая часть корпуса этих документов не публиковалась и не вводилась в научный оборот.

Автор данной диссертационной работы на примере фильмов одного режиссера показывает, как можно переосмыслить творчество кинематографиста и его место в истории советского кинематографа.

Созданию цельной, концептуальной картины творчества отдельных режиссеров и выявлению закономерностей в их фильмографии посвящено ограниченное количество работ, при этом в современном научном сообществе стоит отметить тенденцию к пересмотру истории отечественного кино относительно традиции советского киноведения. Это доказывают новейшие работы Н.Ф. Милосердовой⁵⁶, Е.Я. Марголита⁵⁷, О.А. Ковалова⁵⁸, М.С.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252-257.

⁵⁶ Милосердова Н.Ф. Барская. СПб.: Сеанс, 2019. - 480 с.

⁵⁷ Марголит Е.Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. - 464 с.

Трофименкова⁵⁹ и других.

Тенденции в смежных областях искусствоведения также свидетельствуют о неоднозначной оценке и стереотипах в отношении советской культуры 1930-1950-х годов. Сохранение авторской индивидуальности художников в этот период подтверждают современные исследования искусствоведов, посвященные, например, изобразительному искусству⁶⁰.

Задачи, поставленные в данной научной работе, призваны способствовать поиску новых способов и методов в процессе обучения будущих киноведов и искусствоведов.

Степень научной разработанности темы

О послевоенном периоде творчества Барнета написано ограниченное количество статей. Это работы таких авторов, как Н.М. Зоркая, М.А. Кушников, Е.Я. Марголит, И.Н. Гращенкова, М. Мусина и других⁶¹. Их исследования посвящены избранным фильмам или отдельным аспектам творчества Барнета и не дают полного представления о его послевоенном авторском кинематографе, не затрагивают множества факторов, касающихся исторического контекста и личности режиссера.

Стоит отметить также публиковавшиеся в киноведческих изданиях архивные материалы, относящиеся к военному и послевоенному периодам творчества Барнета⁶², а также публикации мемуарных материалов⁶³.

⁵⁸ Ковалов О.А. Из(л)учение странного. Т.1. СПб.: Сеанс, 2016. – 328 с.; Ковалов О.А. Из(л)учение странного. Т.2. СПб.: Сеанс, 2017. – 328 с.

⁵⁹ Трофименков М.С. История русского кино в 50 фильмах. СПб.: Порядок слов, Коммерсантъ, 2018. – 480 с.

⁶⁰ См., например: Кизевальтер Г.Д. Время надежд, время иллюзий. 1950-1960 годы. Проблемы истории советского неофициального искусства: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. - 560 с.; Кричевский В.Г. 1933-1937: проблески «формализма» в оформлении советской книги. М.: Кучково поле, 2017. - 120 с.

⁶¹ См., например: Марголит, Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. - 560 с.; Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. - 512 с.; Зоркая Н.М. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. 2000. №47. С. 186-214.; Гращенкова И.Н. Двойной портрет: Борис Барнет – Абрам Роом // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 102-106. Мусина М. Страх и смех. О фильме Бориса Барнета «Однажды ночью» // Киноведческие записки. 2002. №57. С. 158-164.

⁶² См., например: «Тут Барнет переключается с сюрреализмом!» Стенограмма заседания секции

В зарубежном киноведении имя Барнета включено во все энциклопедические издания, при этом статьи о режиссере носят справочный характер и, по большей части, уделяют внимание лишь довоенным фильмам автора⁶⁴.

Тексты, опубликованные в периодических изданиях 1941-1963 годов, немногочисленны и нередко ограничены развернутой аннотацией картин⁶⁵. Большое количество статей описательно и содержательно с точки зрения пересказа сюжета. Тем не менее, такие тексты служат важным документом эпохи и помогают точно определить место Барнета в кинопроцессе 1940-х – 1960-х годов. В качестве исключения можно отметить статьи Л.А. Аннинского⁶⁶ и В. Максимовой⁶⁷.

В ходе изучения архивных материалов, автору исследования удалось обнаружить зарубежные статьи о картинах Барнета. Данные материалы – наглядное свидетельство различий критической рецепции⁶⁸.

Единственная монография М.А. Кушнирова о творчестве Барнета⁶⁹ была опубликована в 1977 году. В книге «Жизнь и фильмы Бориса Барнета» приводятся биографические сведения, подробно проанализированы фильмы

теории и критики при Доме кино 28 мая 1945 года о фильме Б. Барнета «Однажды ночью» / Публикация М. Мусиной // Киноведческие записки. 2002. №57. С. 140-157.

⁶³ См., например: Он так и не научился снимать по заказу... Марлен Хуциев, Геннадий Полока, Отар Иоселиани. Вспоминая Барнета / Публикация Т. В. Сергеевой // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 87-98.; Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 112-126.; Козинцева В.Г. О прекрасном человеке // Киноведческие записки. 2002. №57. С. 165-173.; Письмо Бориса Барнета Инне Филимоновой / Предисловие и публикация Е.О. Долгопят // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 113-114.; Работать с ним было невероятно легко...(Барнет в Киеве). Вспоминают Н.А. Гебдовская, С.М. Цыбульник, Е.М. Василько-Гаккебуш / публикация В. Хлебниковой // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 106-112.

⁶⁴ См., например: Beumers В. A History of Russian Cinema. Berg Publishers, Oxford and New York, 2009. - 328 p.; Kenez P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. London; New York: I. V. Tarius Publishers, 2001. - 281 p.

⁶⁵ См., например: Статьи, заметки о Б. В. Барнете. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1. ед.хр. 65. л. 180.

⁶⁶ Аннинский Л.А. В колее повести // Искусство кино. 1962. №5. С. 76-79.

⁶⁷ Максимова В. И только-то! // Искусство кино. 1964. №1. С. 89-91.

⁶⁸ См., например: Buchmeier Н. Ein echter Sieg für eine gute Sache. Bemerkungen zu dem sowjetische Film „Ein Dichter“ // Leipzig Volkszeitung (Leipzig). 2.11.1957.; Funke, Ch. Verse für die siegreiche Revolution. In unseren Filmtheatern der sowjetische Farbfilm „Ein Dichter“ // Der Morgen (Berlin). 5.10.1957.; Н.В. Revolution und Kunst. Der sowjetische Film „Ein Dichter“ // Neues Deutschland (Berlin). 8.11.1957.

⁶⁹ Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. - 215 с.

довоенного периода. При этом необходимо отметить, что послевоенному этапу творчества режиссера автор не уделяет должного внимания – 1946-1965 годы представлены автором в одной небольшой главе и в основном только в биографическом контексте.

Время написания монографии подталкивает к мысли, что у Кушнирова не было возможности представить подробное исследование послевоенного творчества Барнета по цензурным соображениям. В условиях разрядки международной напряженности 1970-х, основной функцией цензурной политики СССР стала защита социалистического мировоззрения⁷⁰. В период 1946-1965 годов жизнь Барнета была наполнена ощущением отчужденности, ненужности и покинутости, что следует не только из предсмертной записки режиссера⁷¹, но и из свидетельств его современников⁷². Картины Барнета позднего периода, такие как «Аннушка» (1959), «Аленка» (1961) и, в особенности, «Полустанок» (1963) проникнуты атмосферой разобщенности и одиночества. В книге Кушниров делает аккуратный вывод о несвоевременности Барнета, о его месте на задворках истории отечественного кино, при этом избегает критики советской системы кинопроизводства и четкого заключения о том, что Барнет в силу специфики своего творчества, так и не смог подстроиться к существовавшей системе, был вынужден мириться с нахождением в арьергарде.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования является история отечественного кинематографа 1941-1965 годов, в том числе корпус фильмов, замыслов и неосуществленных сценариев Б. В. Барнета военного и послевоенного периода.

Предмет исследования - образная система фильмов Барнета 1941-1965

⁷⁰ Ложков Д.В. Цензура в СССР в условиях разрядки международной напряженности (1970-е годы) // Вестник Московского университета. Серия 21. Управление (государство и общество). 2013. №1. С. 146.

⁷¹ Предсмертная записка Б.В. Барнета // Киноведческие записки. 2002. №57. С. 174.

⁷² Козинцева В. О прекрасном человеке // Киноведческие записки. 2002. №57. С. 170.; Письмо Бориса Барнета Инне Филимоновой / Предисловие и публикация Е.О. Долгопят // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 113.;

Сергеева Т.В. Он так и не научился снимать по заказу // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 90-109.; Ромм М.И. Как в кино. Дубль-2. Устные рассказы. Нижний Новгород : Деком, 2014. – С. 78.

годов.

Периодизация творчества Барнета в рамках научной работы, посвященной проблематике и поэтике этого режиссера, предпринимается впервые в отечественном киноведении.

Великая Отечественная война стала ключевым и переломным событием как для мировоззрения Барнета, так и для его творчества. На этом основании стоит выделить три основных периода в творчестве Барнета: довоенный, военный и послевоенный. Хронологические рамки представленных периодов соответствуют периодизации советского кинематографа, разработанной ведущими современными историками отечественного кино⁷³.

Довоенный и послевоенный периоды подразделяются на подпериоды с учетом логики выявления и рассмотрения образной системы фильмов Барнета, а также фактов биографии режиссера, повлиявших на его работу в кинематографе.

В данном исследовании предлагается следующая периодизация творчества режиссера:

Довоенный период (1915-1940). В 1915 году Барнет поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, именно с этого момента начинается его путь в искусстве. В предвоенный 1940-й год запрещен к показу фильм Барнета «Старый наездник» (1940). Свой следующий фильм режиссер снимет уже во время войны.

Данный период делится на подпериоды, что связано со спецификой развития советского кинематографа, а также с биографией Барнета, поэтикой его фильмов.

- время обучения (1915-1924): выделение подпериода обусловлено биографией режиссера. В 1915-1924-х годах Барнет учился живописи, работал в МХТ бутафором и администратором в театре имени Вс. Мейерхольда, обучался в мастерской Кулешова. Своеобразным итогом работы в мастерской стала роль ковбоя Джедди в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране

⁷³ Гращенкова И. Н., Зиборова О. П., Косинова М. Р., Фомин В. И. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Под ред. В. И. Фомина. — М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. — 2759 с.

большевиков» (1924). В 1924 году Барнет ушел из мастерской, чтобы продолжить свой путь в кинематографе в качестве режиссера.

- кинематограф НЭПа (1925-1928): «Мисс Менд» (1925, в соавторстве с Оцепом), «Девушка с коробкой» (1927), «Москва в Октябре» (1927), «Дом на Трубной» (1928). Хронологические рамки периода вмещают фильмы Барнета, героями которых стали обитатели стремительно меняющейся в это время Москвы. Новая экономическая политика оказывала существенное влияние на развитие города, внесла изменения в его социальную жизнь и структуру.

- кинематограф времен коллективизации (1929-1935): «Ледолом» (1931), «Окраина» (1933), «У самого синего моря» (1935). Фильмы этого этапа творчества сняты преимущественно в открытых, утопических пространствах деревни. Кроме того, эти картины маркируются обязательным присутствием идеологически заданных персонажей.

- кинематограф соцреализма (1936-1940): «Ночь в сентябре» (1939), «Старый наездник» (1940, запрещен к показу). В истории советского кино данный временной интервал связан с жестким контролем, репрессиями, меняющимися производственными планами. За это время Барнет выпустил только один фильм, несмотря на большое количество замыслов.

Военный период (1941-1945): «Мужество»/«Дот №42» (1941), «Бесценная голова» (1942), «Славный малый» (1943), «Однажды ночью» (1944). В рамки данного периода входит работа режиссера над двумя фильмами для альманаха «Боевые киносборники», а также работа на Ереванской киностудии во время Великой Отечественной войны. В эти годы образный язык Барнета в кино меняется в связи с работой в условиях эвакуации кинопроизводства, а также по причине глубоко личного переживания трагических событий исторического масштаба.

Послевоенный период (1946-1965): опыт военного времени требовал осмысления, образная система Барнета в данный период вновь претерпевает существенные изменения.

Послевоенный период также делится на подпериоды, что связано с

периодизацией общего развития советского кинематографа.

- кинематограф «малюкартинья» (1946-1955): «Подвиг разведчика» (1947), «Страницы жизни» (совм. с А.В. Мачеретом, 1949), «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы» (1949), «Щедрое лето» (1950), «Концерт мастеров украинского искусства» (1952), «Ляна» (1955). Выделение этапа представляется закономерными не только с точки зрения реформы кинопроизводства, но и обусловлено работой Барнета на разных киностудиях. В период послевоенного «малюкартинья» режиссер работал в Киеве, Свердловске и Кишиневе – на периферии советского кинопроизводства.

- кинематограф «оттепели» (1956-1964): «Поэт» (1956), «Борец и клоун» (совм. с К. Юдиным, 1957), «Аннушка» (1959), «Аленка» (1961), «Полустанок» (1963).

Данный этап творчества режиссера совпадает не только с историческими рамками периода, вмещающими временной интервал от XX Съезда ЦК КПСС до смещения Н. С. Хрущева с должности генерального секретаря партии, но и со временем работы Барнета в штате московских киностудий.

В 1964 году Барнет по причинам личных и творческих разногласий с руководством студии «Мосфильм» получил отказ в постановке картины «Поезд завтрашний день» (1964). Заявка на создание фильма о Ленине также была отклонена.

В этом же году режиссер уволился со студии «Мосфильм». Работу над своей последней работой в кино Барнет вел в Латвии – на Рижской киностудии. Постановка картины «Заговор послов» по историко-приключенческому сценарию М.Б. Маклярского о деле Локкарта 1918 года не была завершена – Барнет покончил жизнь самоубийством в рижской гостинице 9 января 1965 года, так и не приступив к съемкам.

В послевоенном периоде можно выделить еще один подпериод. Несмотря на отсутствие завершенных фильмов, логика исследования подсказывает, что 1964-1965 годы открывали принципиально новый этап в творчестве режиссера. Среди причин начала этого этапа можно выделить: меняющуюся социально-

политическую обстановку в СССР, увольнение Барнета со студии «Мосфильм» и личностный кризис режиссера, переезд в Ригу, а также политические темы, заявленные в нереализованных режиссером замыслах.

Цель и задачи исследования.

Цель диссертационного исследования - выявление образной системы фильмов Барнета 1941-1965 годов.

В задачи исследования входит:

- восстановление полной фильмографии Барнета, в том числе включающей нереализованные замыслы режиссера;
- анализ ранее не введенных в научный оборот материалов;
- теоретическое определение образной системы фильмов Барнета 1941-1965 годов;
- анализ образной системы на разных этапах творчества режиссера.

Материалы исследования:

- фильмы Барнета;
- документы архивов Государственного кинофонда Российской Федерации (ГКФ РФ)⁷⁴, Российского государственного архива литературы и искусств (РГАЛИ)⁷⁵, Центрального государственного архива литературы и искусств (ЦГАЛИ)⁷⁶, Центрального государственного архива-музея литературы и искусства Украины (Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України) в Киеве⁷⁷. Привлечение обширного материала, изученного в этих архивах, позволило реконструировать историю создания фильмов Б. В. Барнета 1940-1960-х годов и выяснить детали биографии Барнета, необходимые для полноты исследования. Большая часть проанализированных материалов впервые вводится автором исследования в научный оборот. Особый интерес представляют нереализованные замыслы и сценарии Барнета;

⁷⁴ Дела фильмов Б.В. Барнета с 1920 по 1965 гг., Личное дело Б. В. Барнета.

⁷⁵ Основной фонд: 2447 — Борис Барнет.

⁷⁶ Р-257 — фонд киностудии «Ленфильм»; Р-182 — фонд Ленинградского Союза кинематографистов СССР. Ленинград 1940-1979 гг.

⁷⁷ Ф. №670 Державне підприємство "Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка" Міністерства культури України.

- общетеоретические труды по истории и теории кинематографа;
- статьи и рецензии, опубликованные в отечественной и зарубежной кинопрессе 1940-1960-х годов;
- исследования отечественных и зарубежных киноведов, посвященные творчеству Барнета и советскому кинематографу 1940-1960-х годов.

Методологическая основа диссертационного исследования.

В диссертационном исследовании используются контекстуальный, историко-сравнительный, структурно-семиотический методы. Существенное внимание в диссертации уделено анализу архивных источников, позволяющих реконструировать историю создания фильмов и дополнить фильмографию Барнета. Также в работе используется и традиционные методы киноведения: анализ актерских работ, композиции кадра, киноповествования, звукового ряда, рассмотрение различных уровней произведения как носителей авторских смыслов.

Научная новизна исследования.

Научная новизна заключается в систематическом исследовании военного и послевоенного периода творчества Барнета, а также в выявлении авторской индивидуальности режиссера. В исследовании впервые представлен анализ ранее неизученного периода творчества автора, признающегося классиком как отечественного, так и мирового кинематографа. В данной работе автор применяет подход, который ранее не использовался в изучении творчества Барнета.

Положения и результаты, выносимые на защиту.

1. В фильмографии Барнета заключена единая образная система, в военный период обогатившаяся новыми художественными образами. Анализ военного и послевоенного творчества режиссера позволяет пересмотреть фильмы автора в контексте советского кино и может стать основанием для переосмысления творчества других кинематографистов этих периодов советского киноискусства.

2. Военный и послевоенный периоды в творчестве Барнета недостаточно исследованы киноведением. В процессе архивных изысканий автору диссертации удалось найти ряд нереализованных замыслов автора, а также дополнить

фильмографию режиссера. Ранее не проанализированные исследователями замыслы позволяют значительно обогатить творческий портрет Барнета, более четко сформулировать его художественные и эстетические ориентиры в искусстве.

3. Подходы, примененные в диссертационном исследовании, могут стать инструментом для рассмотрения творчества других советских кинематографистов. Системное изучение всех нереализованных замыслов и фильмов периодов второй половины 1930-х годов и послевоенного «малюкартинья» позволяют по-новому оценить уникальность авторского почерка режиссеров, чей путь в кино начался в 1920-х годах, а также пересмотреть ряд позиций отечественной истории кино.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Результаты исследования могут быть использованы при подготовке курсов и спецкурсов по истории и теории отечественного кино, в качестве источниковедческой базы в процессе создания книг и статей, для подготовки комментированных публикаций.

Материалы диссертации также могут стать основой для монографического исследования, посвященного творчеству Барнета.

Степень достоверности и апробация результатов работы.

Все результаты и выводы, сформулированные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения фильмов Барнета и других советских режиссеров, архивных документов, исторических, киноведческих, литературно-художественных источников и мемуарной литературы.

Основные положения диссертации прошли апробацию на заседаниях кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКиТ), в ходе педагогической практики автора на кафедре драматургии и киноведения СПбГИКиТ по курсу «История и теория отечественного кинематографа». Положения исследования сформулированы в автореферате, научных публикациях автора, в том числе в

изданиях, имеющих аккредитацию ВАК. Диссертация прошла обсуждение на заседании кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ и рекомендована к защите.

Публикации по теме исследования в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Семенчук С.А. Деконструкция героизма: революция и ее экранное воплощение в творчестве режиссера Бориса Барнета // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2017. С. 153-168;

2. Семенчук С.А., Мельникова, С.И. Проблема исследования нереализованного замысла кинофильма «Волки и овцы» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2019. №2. С. 77-83;

3. Семенчук С. А. Форма саморепрезентации: актерские работы Б.В. Барнета в фильмах «Однажды ночью» (1944) и «Подвиг разведчика» (1947) // Человек и культура. 2019. № 6. С. 1-7.

Другие публикации по теме диссертации:

1. Семенчук С.А. Политика освоения целинных земель в советском киноискусстве // Сборник VII Всероссийской научно-практической конференции «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 25-27 октября 2017). Ч.1., 2017. С. 297-302.;

2. Семенчук С.А. Архаисты и новаторы. Пересечения в творчестве Я. Протазанова и Б. Барнета // Неделя науки и творчества. Материалы Межвузовского научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященного Году российского кино. 18-22 апреля 2016. Секция Актуальные проблемы экранных искусств. СПб: СПбГИКиТ, 2016. С. 87-90.;

3. Семенчук С.А. Феномен Бориса Барнета. Анализ и рецепция довоенного периода творчества режиссера. // Второй Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры [Сб.]. М.: Пробел-2000, 2016. С. 186-212.

4. Семенчук С.А. Призрак революции: «Москва в Октябре» Бориса Барнета // Материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, молодых ученых, 3-7 апреля 2017 г. в 3-х ч. Ч. 1. / редкол. Е.Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. – СПб.: СПбГИКиТ, 2017. – С. 39-43.

5. Семенчук С. А. Стахановское движение и его репрезентация в советском кино 1930-х годов. С. 101-102. Labour and leisure = Труд и досуг: сборник тезисов VIII Международной конференции [Электронное издание] / Редакторы: Д.Е. Расков (к.э.н., СПбГУ), Д.В. Кадочников (к.э.н., СПбГУ). — СПб.: Астерион, 2019. С. 101-102.

6. Семенчук С. А. Анализ и критическая рецепция творчества кинорежиссера Б. В. Барнет периода 1941–1965 годов // Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. — М. : Институт Наследия, 2020. С. 247-294.

По теме диссертационного исследования были прочитаны доклады на научно-практической конференции СПбГИКиТ «Неделя науки и творчества»: «Призрак революции: “Москва в Октябре” Бориса Барнета» (2017), «“Живой классик”: влияние Б.В. Барнета на творчество молодых советских режиссеров 1960-х годов» (2018); «Рецепция фильма Б.В. Барнета “Однажды ночью” (1944): сравнительный анализ советской и зарубежной кинокритики» (2019); доклады на конференции Московского государственного университета «Ломоносов»: «История второго ряда. Проблемы изучения отечественного кино на примере творчества режиссера Б. В. Барнета» (2017); «“Волки и овцы” Я.А. Протазанова и Б.В. Барнета. К истории нереализованной экранизации» (2019); доклад на 47-й Международной филологической научной конференции Санкт-Петербургского государственного университета: «“Аленка” Б.В. Барнета: “детский фильм” как способ критического социального высказывания» (2018); доклад на конференции Государственного института искусствознания г. Москвы «Научная весна»: «Борис Барнет и его “школа”. Свидетельства и размышления о традиции советского кино» (2018); доклад на VIII международной конференции Центра исследований экономической культуры (Факультет свободных искусств и наук СПбГУ) «Труд и досуг в экономике и культуре будущего»: «Стахановское движение и его репрезентация в советском кино 1930-х годов» (2019).

Соответствие паспорту специальности.

Данное исследование полностью соответствует требованиям паспорта

специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства». Диссертант рассматривает творчество советского кинорежиссера Барнета 1941-1965 годов, включая анализ исторических этапов развития отечественного кинематографа.

В область исследования входит:

- изучение истории отечественного киноискусства (пункт 1);
- изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства (пункт 4);
- исследование в области истории и методологии киноведения (пункт 5);
- исследование научных архивов (пункт 7).

Структура исследования продиктована его логикой. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (157 источников) и приложения (фильмография Б.В. Барнета). Общий объем диссертации – 157 страниц.

Глава 1.

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ФИЛЬМОВ БАРНЕТА ВОЕННОГО ПЕРИОДА (1941-1945 гг.)

1.1. Творчество Барнета в контексте советского кинематографа 1941-1945 годов

Великая Отечественная война обрушилась на советских людей неожиданно, несмотря на проведенную идеологическую подготовку «оборонными фильмами»⁷⁸ второй половины 1930-х годов. В реальности война оказалась совсем не такой, какой ее представлял экран второй половины 1930-х годов. Примерами картин, недвусмысленно намекающие на неизбежность военного столкновения, могут служить такие фильма как «Если завтра война» (Е.Л. Дзиган, Л.Я. Анци-Половский, Г.С. Березко, 1938), «Александр Невский» (С.М. Эйзенштейн, 1938), «Щорс» (А.П. Довженко, 1939), «Шел солдат с фронта» (В.Г. Легошин, 1939) и другие.

В 1989 году благодаря полемике киноведа, философов и публицистов, появляется термин «кинематограф тоталитарной эпохи», описывающий общие черты фильмов 1933-1945 годов, выпущенных в СССР, Германии и Италии⁷⁹. «Кинематограф тоталитарной эпохи» - кино, направленное на завоевание зрителя в пользу определенной идеологии. Среди типических черт этого явления выделяются: четкая конфронтация между «нашим» лагерем и лагерем противника, при этом подчеркивается превосходство «своего» и очернение «чужого» - враждебного, на всех уровнях фильма: от сюжетной конструкции до физиогномики персонажей; экранная реальность преподносится как «реалистичная», но на самом деле она диаметрально противоположна действительному социальному благосостоянию в стране; способы нарратив

⁷⁸ Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. №3. С. 100–112.

⁷⁹ Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. №1. С. 111–120; №2. С. 109–117; №3. С. 100–112.

сознательно примитивизированы, существует четкая расстановка персонажей, предельно однозначен конфликт⁸⁰.

Эти черты, заданные идеологически, указывают не на индивидуальную стилистику авторов-режиссеров, но на общую необходимость подстраивания под доминирующие проблематики в кинематографе. Во время обсуждения нового термина была затронута и тема сопротивления тоталитарной системе.

Здесь важно отметить, что участники круглого стола сошлись во мнении, что кинематограф Барнета относится именно к тому направлению, которое всеми возможными и доступными способами сопротивлялось тоталитарной идеологии и как следствие – тоталитарной эстетике.

С началом Великой Отечественной войны в творчестве Барнета наступает новый период, причинами которого можно назвать онтологический сдвиг в восприятии реальности, порожденное им ощущение беспомощности и бесполезности⁸¹, осознание необходимости создания принципиально новых картин, отделяющих мирное время от военного.

Внешним обстоятельством начала нового этапа творчества Барнета стала децентрализация кинопроизводства, обусловленная эвакуацией. В Алма-Ате, куда был вывезен Барнет, режиссер находится в кругу близких ему кинематографистов⁸², в отдалении от Комитета по делам кинематографии (он был эвакуирован в Новосибирск) и Москвы, где находился главный цензор СССР⁸³. Обогащение кинематографа новыми темами и значительное ослабление цензурного надзора впервые за пять лет создали условия для развития образной системы кинематографа Барнета.

К военному периоду творчества Барнета относятся фильмы и нереализованные замыслы: «Мужество» (1941), «Бесценная голова» (1942),

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Барнет хотел пойти на фронт добровольцем, и даже вступил в партию в 1941 году. Однако язвенное заболевание желудка и тот факт, что кинематографистов (кроме операторов) на войну призывали только в исключительных случаях, послужили причинами отказа зачисления режиссера в Красную армию СССР.

⁸² В Алма-Ату также были эвакуированы: Эйзенштейн, Пудовкин, братья Васильевы, Пырьев, Вертов, Барнет, Роом, Козинцев, Трауберг, Рошаль, Шуб.

⁸³ Фомин В. И. Кино на войне. Документы и свидетельства. М.: Материк, 2005. С 231.

«Славный малый» (1943), «Нашествие» (1943, не реализован), «Однажды ночью» (1944), «Волки и овцы» (совм. с Я.А. Протазановым, не реализован).

Спустя две недели после начала Великой Отечественной войны Комитет кино запускает серию агитационных киноальманахов «Боевые киноборники»⁸⁴, призванную мобилизовать солдат на сражения, поднять их боевой дух и усилить веру в победу. «Боевые киноборники» демонстрировались на экранах СССР с 1941 по 1946 год⁸⁵. В статье, посвященной анализу «Боевых киноборников», Марголит подчеркивает, что киноальманахи – важнейший документ эпохи и необходимый для пристального изучения материал, потому как «Боевые киноборники» - первая реакция и киноуправления, и кинематографистов на историческую катастрофу, а также первая попытка ее художественного осмысления⁸⁶.

Основными характеристиками этих фильмов стала дешевизна производства, максимально сжатый съемочный период, короткометражный формат и жанровая разноплановость. Содержанием эпизодов были фронтовые подвиги советских солдат, едкая сатира на врагов, сопротивление, нарастающее в оккупированных Гитлером странах, поддержка советского тыла⁸⁷.

Для работы над сборниками привлекались практически все кинематографисты⁸⁸. В период 1941-1943 годов Барнет снял для «Боевых киноборников» два короткометражных фильма: новелла «Мужество» вошла в альманах №3, новелла «Бесценная голова» стала частью «Боевого киноборника №10».

Интуитивные поиски кинематографистов в области художественной выразительности в ряде случаев заслужили наиболее пристальное внимание

⁸⁴ Марголит Е.Я. Боевые киноборники. М.: Госфильмофонд. 2015. С. 6.

⁸⁵ Там же. С. 17.

⁸⁶ Марголит Е.Я. Боевые киноборники. История эксперимента / в сб. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 209-249.

⁸⁷ Эрмлер Ф.М. Оперативность и мобильность // Документы. Статьи. Воспоминания. М.: Искусство, 1974. – 344 с.

⁸⁸ Особым положением пользовался С.М. Эйзенштейн, работавший в это время над «Иваном Грозным». Идеями Эйзенштейн поддерживал серию агитационных фильмов. Об этом см.: Ханютин Ю.М. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968. С. 35.

автора исследования о «Боевых киноборниках»: метафорой «ночи над миром» Марголит обозначает не только светотеневое решение ряда картин, но и ощущение трагической подлинности, происходящих в фильмах событий⁸⁹. Так, в удачно сформулированном выражении смыкаются предметный и смысловой образы.

В 1943 году советская кинематография возвращается к полноценному производству полнометражных фильмов⁹⁰, это время производство короткометражных новелл киноборников стремительно сокращается. Фильм Барнета «Славный малый» оказался фильмом переходного периода: изначально картина готовилась как короткометражный эпизод для очередного «Боевого киноборника», но во время производства было принято решение увеличить хронометраж и выпустить полнометражный фильм. Однако «Славный малый» не вышел в прокат. Точной причины, по которой уже готовый фильм не получил прокатного удостоверения, выяснить не удалось.

Запрет фильма Барнета не уникальный случай. По неизвестным причинам в прокат не были допущены короткометражные фильмы «Швейк готовится к бою», «Лесные братья», «Юные партизаны», «Наши девушки», «Музыкальный киноборник», «Родные берега», «Скрипичный концерт», «Флаг Голландии», «Дедушка», «Вторая встреча», «Двадцать четыре часа», «Боевое крещение», «Именем Родины», «Путевая обходчица», «Возвращаю тебе удар», «Пленный из города Дахау» и другие.

Однозначную причину отказа от выдачи прокатного удостоверения установить удастся далеко не всегда. Практику запрещать к показу уже готовые фильмы 1930-х – 1950-х годов исследователь М. Белодубровская в книге «Не по плану. Кинематограф при Сталине» объясняет системой маятника, крайними точками которого являлись формулы «от качества к количеству» и «от количества к качеству»⁹¹. Данная точка зрения не противоречит тому, что в ряде случаев

⁸⁹ Марголит Е.Я. Боевые киноборники. История эксперимента / в сб. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 232.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. М.: Новое литературное

сокращение производства можно объяснить политическими репрессиями и сопротивлением режиму⁹². Ярким примером стоит считать запрет второй серии фильма «Иван Грозный» Эйзенштейна.

Полнометражные фильмы 1942-1945 годов во многом развивали наработки и подчеркивали открытия «Боевых киноборников» во всем, что касается жанрового разнообразия, ключевых тематик и художественной выразительности. При этом в полнометражных картинах режиссеров советского кино, несмотря на идеологическую и агитационную составляющую, подкрепленную истинным желанием кинематографистов создать патриотичные картины, был ярко заметен авторский почерк того или иного автора, сильные стороны его таланта. Юткевич выпустил полный эксцентрики фильм «Новые похождения Швейка» (1943), Ромм картину о жестокости нравов военного времени «Человек №217», Ф.М. Эрмлер – «Она защищает Родину» (1943), М.С. Донской фильм полный ненависти к врагу, посвященный трагедии оккупированных населенных пунктов «Радуга» (1944).

1.2. Новеллы «Боевых киноборников» и фильм «Славный малый»

Сюжет новеллы «Мужество» из «Боевого киноборника №3»⁹³, выпущенного на «Мосфильме» до эвакуации, посвящен разведывательной операции, в ходе которой советским солдатам было необходимо уничтожить одну из нацистских баз. Второе название фильма «Дот №42»⁹⁴, ранее не проанализированное и игнорируемое исследователями, обозначает ключевое для этой картины пространство. Дот – территория врага, замкнутое подземное пространство, ставшее для советских солдат ловушкой. Включение номера в название подчеркивает множество таких дотов-ловушек, выход из которых герои могут найти или в смерти, или в пленении, то есть капитуляции.

Общепринятое и используемое название «Мужество» - абстрактное понятие, апеллирующее к априорному героизму советского человека. Изменение

обозрение, 2020. С. 10.

⁹² Там же. С. 11.

⁹³ Киноборник №3 был выпущен на экраны 22 августа 1941 года. Помимо «Мужества» в альманах вошел сюжет, состоящий из английской кинохроники, «Аск-Аск» и комедийная новелла К. К. Юдина «Антоша Рыбкин».

⁹⁴ Второе название сохранено в начальных титрах фильма.

названия фильма меняет и авторскую расстановку акцентов: название «Мужество» подготавливало зрителя к просмотру фильма о стойкости и храбрости советских солдат, а не к картине о типовом бесчеловечном эпизоде войны.

Соппротивление Барнета заданной «Боевыми киноборниками» оптимистической духоподъемной направленности, заметно и в драматургическом построении фильма: логика сюжета и общая интонация картины ведут к трагической гибели всего отряда, однако в финале фильма большинство героев чудом избежали гибели.

В картине неоднократно подчеркивается, что герои идут на верную смерть, жертвуют собой ради захвата стратегически важного объекта и дальнейших побед советской армии. Советские солдаты прощаются друг с другом перед артиллерийским ударом по доту. Однако после сцены уничтожения дота на экране неожиданно возникают кадры в госпитале, где майор читает рапорт главного героя новеллы – младшего лейтенанта Шарова, в котором значится, что все, кроме Шарова, погибли при исполнении. Следом идет кадр палаты, где рядом с героем, на соседних койках лежат перебинтованные солдаты отряда.

По нагромождению логических нестыковок можно предположить, что изначально Барнет хотел закончить фильм гибелью всего отряда, во второй редакции планировалось оставить в живых только Шарова, а третий – самое оптимистичное и самое неправдоподобное завершение фильма показывает, что сложнейшая военная операция обошлась без жертв.

Небрежность финала и общую фрагментарность фильма (материалы, снятые для разных сцен, значительно отличаются по своей эстетике), можно объяснить скоростью создания. Подобная фрагментарность заметна и в других сюжетах первых киноборников⁹⁵.

«Мужество» начинается с представления главного героя: совсем молодой парнишка просит мать, уже отправившую на фронт старшего сына, благословить на военный поход и его. Младший сын, отмеченный мягким характером и

⁹⁵ Марголит Е. Я. Боевые киноборники. М.: Госфильмофонд, 2015. С. 5.

незлобчивым нравом, уходит добровольцем вслед за братом, оставив старушку-мать горевать в пустом доме.

Следующая часть фильма показывает быт солдат на фронте: тяжелый быт в полевых условиях, который скрашивает только военное братство и взаимовыручка.

Третья часть фильма наиболее выразительна. Пятеро добровольцев ночью отправляются в стан врага, обрекая себя на верную гибель. Этот эпизод - кинематографическое эссе о войне, где плоскости теряют равновесие под тяжестью мертвых и раненных – их выпущенной крови, где солдат ползет вверх ногами на ощупь, где земля поглощает своих сынов как дантов ад, затягивая их в воронку бесполезной и безжалостной войны. В этих кадрах — рождение нового, искореженного мира, в котором героям фильмов Барнета придется жить следующие пять лет: в этом мире предрассветный туман срастается с дымом от снарядов, а небо вдоль и поперек пересечено колючей проволокой. И пока рядовые солдаты окунают лицо в зловонную грязь, генералы в теплых кабинетах пытаются великим умом осознать с кем, и зачем мы воюем.

В этом же эпизоде лицом к лицу сталкиваются русский и немецкий солдаты. Подобную встречу можно увидеть в фильме довоенного периода творчества Барнета «Окраина» (1933), где во время Первой мировой войны в одном окопе оказались солдаты, воюющие по разные стороны. Но в «Окраине», увидев испуганное лицо противника, русский солдат проникся сочувствием и сохранил ему жизнь. В «Мужестве» же после короткой паузы, возникшей от неожиданной встречи, следует размашистый удар, сражающий врага насмерть.

Оптика и ракурсы, с помощью которых создавались картины мирного времени, для съемок сцен на передовой оказываются непригодны. Отсюда и острые углы съемки, и контрастные кадры, и сверхкороткий монтаж. В середине 1930-х годов этот эпизод был бы признан образцом формализма, но в военное время за его появлением на экранах не последовало никакого порицания.

«Боевой киноборник №10»⁹⁶ целиком посвящен борьбе против нацизма в

⁹⁶ Фильм был выпущен на экраны 10 июня 1942 года. Помимо «Бесценной головы» в альманах

оккупированных странах. «Бесценная голова» - сюжет о сопротивлении захватчикам в Польше. Новелла описывает подвиг матери умирающего ребенка, «инсценирующей мнимое предательство, чтобы спасти героя — польского патриота, за голову которого оккупантами объявлено вознаграждение»⁹⁷.

Пространство оккупированных стран в новеллах киноборников условно и стилизовано: изломанные узкие улицы, готическая архитектура, ночь, повисшая над городом — такая эстетика напоминает о традициях немецкого киноэкспрессионизма. Как выглядела Европа в 1930-1940-х годах, из кинематографистов доподлинно мог знать разве что Эйзенштейн, остальные режиссеры создавали облик Европы, опираясь на хорошо знакомые кинообразы. Фильмы немецкого экспрессионизма шли в советском прокате и в значительной степени повлияли на эстетику советских фильмов⁹⁸. Во время Великой Отечественной войны произошла реактуализация образов кинокартин данного направления 1920-х годов.

В создании фильма Барнета Эйзенштейн принимал непосредственное участие: сохранились эскизы декораций с пометками мастера⁹⁹, роль доктора исполнил Н. К. Черкасов, отпущенный режиссером со съемок «Ивана Грозного», а роль еврея должен был сыграть М.М. Штраух¹⁰⁰ — ближайший друг Эйзенштейна. Однако, несмотря на участие в работе Эйзенштейна, пространство «Бесценной головы» нарочито выстроено и условно, что может свидетельствовать о намеренном уходе режиссеров от изображения реального пространства официально не отмененным во время войны методом соцреализма.

В «Бесценной голове» переплетение узких темных улиц города, по которым

вошла новелла «Молодое вино» (реж. М. Арон), действие которой происходит в Румынии.

⁹⁷ Марголит Е.Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 234.

⁹⁸ Зоркая Н.М. Доктор Калигари и Акакий Акакиевич Башмачкин. К вопросу о немецких влияниях в русском революционном авангарде // Киноведческие записки. 2002. №59. С. 52-60.; Марголит Е.Я. Как в зеркале. Германия в советском кино между 1920-30 гг. // Киноведческие записки. 2002. №59. С. 61-80.

⁹⁹ Пантелеев В.Г. «Бесценная голова». Эскизы декораций для фильма Б. В. Барнета. Некоторые с резолюциями Б.В. Барнета и С.М. Эйзенштейна. П.А. Подобед - ассистент режиссера. РГАЛИ. ф. 2613 оп. 1 ед. хр. 247.

¹⁰⁰ Фотографии проб М.М. Штрауха на роль еврея для фильма Б.В. Барнета «Бесценная голова». Роль не сыграна. РГАЛИ. ф. 2758 оп. 1 ед. хр. 356.

двигаются персонажи, задает горизонтальную ось структуры открытого общественного пространства, а тесные изломанные лестничные пролеты дома главной героини – вертикальную ось пространства личного, частного. Таким образом, пространственная конструкция «Бесценной головы» представляется как трехмерный лабиринт. Именно такая структура лабиринта больше всего подходит и для описания психологического состояния героини фильма, которой необходимо найти выход из сложной ситуации морального выбора.

Нарастание напряжения перед кульминацией картины строится именно за счет сомнений главной героини. Выбор между спасением народного героя - партизана Юзека и спасением собственного ребенка для нее неочевиден. «Решение спасти его [Юзека] <...> рождается на глазах у зрителя. Оно дано без слов — через ритм подъема героини по лестнице и музыку, передающую перелом в ее состоянии. Движение по лестнице — сначала вниз, на улицу, а потом вверх — превращается в зримый образ падения-вознесения (тем более, что героиня готова перед этим идти на панель, чтобы добыть денег на лекарство)»¹⁰¹.

Несмотря на то, что единственно правильный в рамках идеологии выбор постулируется патриотичным тоном финала, аффективная природа подвига героини, ее сомнения в принятии решения психологически усложняют образ, делают его более достоверным и вместе с тем трагичным.

Помимо того, что главной героине фильма «Бесценная голова» дана способность сомневаться, сомнения эти не осуждаются Барнетом, они представлены как нечто естественное. Для советского кинематографа военного времени этот драматургический ход выглядит исключительно. Согласно идеологическим установкам данного периода советского кино, положительный герой должен быть непоколебим в своих идеалах, служить примером для зрителя.

В фильме Барнета 1942 года присутствует намек на возможность допустимого и оправданного сотрудничества с врагом. При этом коллаборационизм как неоднозначное явление, в кинематографе начали

¹⁰¹ Марголит Е.Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 235.

анализировать и художественно осмыслять только в 1950-х годах, в рамках переоценки морали военного времени. В качестве примера можно привести фильмы «Хиросима, любовь моя» (1959) А. Рене, «Армия теней» (1969) и «Лакомб Люсьен» (1974) Л. Маля. В советском кинематографе первой половины 1940-х контакты с нацистами показывались как преступление, заслуживающее самого страшного наказания.

В фильме «Радуга» (1944) Донского женщина ради сохранения крова и достатка соглашается на сожительство с солдатом немецкой армии. От нее отворачиваются все односельчане и не принимают ее помощь. В финале картины с фронта возвращается муж героини Н.У. Алисовой и без всякой жалости стреляет в неверную жену из боевого оружия, не раздумывая. Вступив в столь близкие отношения с врагом, женщина сама становится не менее ненавистным врагом.

Героиня Е.А. Кузьминой в картине «Человек №217» Ромма перед побегом из Германии, где она была вынуждена прислуживать немецким бюргерам, убивает всю семью своих угнетателей. Акт возмездия решен в картине через помешательство главной героини, униженной несвободой и многолетними издевательствами.

«Славный малый»¹⁰² должен был стать очередной новеллой для «Боевых киноборников», но в период создания фильма новые киноальманахи уже перестали выходить, именно этим обусловлен увеличенный в процессе производства метраж фильма, этим же объясняется определенная рыхлость повествования.

Обилие альтернативных названий фильма примечательно тем, что каждое из них знаково. «Новгородцы» с формальной точки зрения служат маркером претенциозной киноидеологии 1930-х годов с их страстью к восхвалению славного исторического прошлого, но в подтексте этим названием обозначена принадлежность героев к территории, не один век сопротивлявшейся политике

¹⁰² В различных источниках фильм также упоминается под названиями «Новгородцы» и «Бесценная голова».

централизации Руси. «Бесценная голова» - удачное многозначное название, уже использованное Барнетом для новеллы, вошедшей в десятый киносборник. «Славный малый» своей просторечностью, не лишенной юмора, обозначает внешнеидеологическую характеристику хорошего человека.

С точки зрения киноидеологии «Славный малый» - это фильм о помощи союзников в войне. Француз Клод Карнье с парашюта спускается на лесную опушку, где свой очаг сопротивления создал отряд русских партизан — обычных людей, не желающих терпеть унижение оккупацией.

Партизаны оставили свои дома и ушли в лес — природное и свободное пространство, где в военное время можно было создать иллюзию утопии мирной счастливой жизни, не подчиняясь контролю угнетателей или начальства¹⁰³.

Встреча француза с партизанами создает ряд комичных ситуаций, сродни тем, что можно увидеть в довоенном фильме Барнета «Окраина», часть действия которого развивается во время Первой мировой войны. В «Окраине» появление немца (Г. Клеринг) из лагеря военнопленных всколыхнуло утопию мирного захолустного городка. Несмотря на исторический фон событий и «трудности перевода», герои Г. Клеринга и Е. А. Кузьминой влюбляются друг в друга.

В «Славном малом» также возникает любовная линия между иностранцем и русской девушкой Катей (Е.Г. Сипавина). Милая девчушка с косичками - единственный персонаж этой картины, который в том же виде мог бы присутствовать в фильмах режиссера 1920-х — первой половины 1930-х годов.

Гораздо важнее и драматичнее роль оперного певца Доронина, не желавшего развлекать нацистов своим пением и расстрелянного за отказ подчиняться.

Может показаться странным, что исполнитель роли Доронина – Н.Н. Боголюбов, был загримирован под своего учителя - Вс.Э. Мейерхольда. Театр имени Мейерхольда был закрыт в январе 1938 года, а сам Мейерхольд после

¹⁰³ О пространстве утопии в фильме см.: Марголит Е.Я. «Славный малый» // Искусство кино. 1993. №6. С.123-125.

ареста 20 июня 1939 года признан «врагом народа»¹⁰⁴.

Прямая цитата в фильме Барнета не будет казаться столь невероятной, если принять во внимание, что съемки фильма проходили в Алма-Ате, где в это же время работал над «Иваном Грозным» Эйзенштейн – прямой ученик Мейерхольда, спасший его архивы, и творческие пересечения Барнета и Мейерхольда 1920-х годов.

О работе Барнета в театре известно немного. Режиссер представил несколько фактов о работе в Первой студии Московского Художественного театра в своей автобиографии¹⁰⁵, на основе этой информации был написан фрагмент книги Кушнирова о начале творческого пути Барнета¹⁰⁶. При этом театральный период Барнета – тема чрезвычайно интересная и плодотворная, ранее не проанализированная исследователями творчества режиссера. Театральный период Барнета не исчерпывается работой шумооформителя и бутафора МХТ в 1918-1919 годах. Мемуары Юткевича, к примеру, свидетельствуют о том, что Барнет также был занят в театре Мастфор¹⁰⁷, где он занимался «тренировкой движений с актерами» совместно с Ф. Богородским (впоследствии известный живописец, а в те времена танцор-эстрадник под псевдонимом Ферри)¹⁰⁸.

В театре Мейерхольда Барнет работал администратором постановки «Земля дыбом» (1924)¹⁰⁹.

В 1927 году, к юбилею революции 1917 года планировалось масштабное празднование. Заказ на создание подлинно революционных картин получили: Эйзенштейн, Пудовкин, Шуб и Барнет. Загадка, почему именно Барнету дали столь ответственное задание разрешилась весьма просто: на самом деле,

¹⁰⁴ Вс. Э. Мейерхольд был расстрелян 2 февраля 1940 года. Однако точная дата его трагической гибели стала известна лишь в 1988 году.

¹⁰⁵ Барнет Б. В. Автобиография. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 50.

¹⁰⁶ Кушниров М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 13-17.

¹⁰⁷ МАСТФОР (Мастерская Фореггера) – русский советский театр-студия. Организован в 1920 в Москве по инициативе режиссера Н. М. Фореггера.

¹⁰⁸ Юткевич С. И. Собрание сочинений в 3 тт. Т.1. М.: Искусство, 1990. С. 133-138.

¹⁰⁹ Правда нашего бытия. Из архивов Театра Вс. Мейерхольда // URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/true/> (дата обращения 11. 10. 2019).

постановку «Москвы в Октябре» должен был осуществить Мейерхольд¹¹⁰. Вероятнее всего, именно Мейерхольд, который к тому моменту уже успел поработать с молодым кинематографистом на двух постановках, посоветовал в качестве замены себя Барнета. К тому же художником на съемках «Москвы в Октябре» работал А.М. Родченко, в 1929 году участвовавший в оформлении спектакля «Клоп».

В 1929 году Барнет стал автором кинооформления для спектакля Мейерхольда «Выстрел». Фрагменты его работы сохранились в архиве Бахрушинского музея¹¹¹.

Актеры Мейерхольда И. Ильинский, М. Жаров, Н. Богомолов, Л. Свердлин, Э. Гарин снимались в картинах Барнета, со многими он поддерживал дружеские отношения.

Возможно, явное напоминание о Мейерхольде было одной из причин, из-за которой «Славный малый» так и не вышел на экраны.

Драматургический материал «Славного малого» и одна из двух сюжетных линий предполагала широкое использование классической музыки. Из огромного наследия отечественного музыкального искусства выбор пал на оперу «Князь Игорь» (1890) А.П. Бородина и романс «Ночь» (1886) П. И. Чайковского. Музыкальный материал был призван усилить патриотическое звучание фильма.

Как князь Игорь в опере Бородина жмет руку хану, повторяя, что в плену жить не может, так и Доронин только формально соглашается на условия врагов, при этом пропевая строки: «О, дайте, дайте мне свободу! Я мой позор сумею искупить...».

Претенциозные статуарные позы, монументальная тяжеловесность мизансцены, низкое качество звука и перезаписи — все это выглядит безвкусицей, вымученным патриотизмом. Тут и боль народа, и заявленная тема беспомощности творца, который может лишь выразить страдания людей силой

¹¹⁰ К 10-летию Октября. В комиссии ЦИК СССР // Кино. 1927. №14(186). С. 5.

¹¹¹ Золотухин В. Кино в театре: от «Фоли-Бержер» до Всеволода Мейерхольда // URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/434-kino-v-teatre-ot-fo-li-berzher-do-vsevoloda-meyerholda> (дата обращения 23.10.2019).

своего таланта, но не облегчить и не спасти.

Доронин, исполнивший романс «Ночь» как иллюстрацию трагедии собственного одиночества и обреченности, героически погибает от рук нацистов, оккупировавших деревню с боевым названием Перцовка. Погибает не из-за случайности, не из-за предательства, но лишь потому, что больше не в силах терпеть собственное бессилие и крах иллюзий, касающихся спасительного искусства и прекрасного вообще.

Нацисты, показанные как люди невосприимчивые к музыкальному искусству, убивают народного трибуна не потому, что его музыка поддерживала народ, а за ненужностью и, само собой, за попытку неподчинения. «Допел наш Иван Михалыч свою песенку...», - так скажут о погибшем певце простодушные партизаны, а нынешние зрители, считавшие с экрана аналогию с биографией Мейерхольда, вероятно, вздрогнут.

В «Славном малом» Барнет затронул тему, о которой было страшно даже думать, начиная со второй половины 1930-х: взаимоотношения власти и творца.

Репрессивную природу власти Барнет чувствовал, именно ее почитая за абсолютное зло. Круг близких друзей Барнета стремительно редел с 1930-х годов: репрессии, примененные к Мейерхольду и его театру, арест Эрдмана, творческое убийство Ю.К. Олеси, издевательства над Эйзенштейном, обвинения, предъявленные Каплеру. Кроме того, к 1943 году именно властью было спровоцировано закрытие трех постановок самого Барнета и запрет «Старого наездника».

Запрет «Славного малого» можно объяснить образом опального Мейерхольда или недовольством И.В. Сталина любовной линией французского летчика и русской девушки, в которой вождь мог увидеть насмешку¹¹², но, вероятнее всего, причина кроется в изменении отношения к союзникам. В 1943 году, после перелома в Великой Отечественной войне, фильм, показывающий, как француз помогает советским людям в борьбе с нацистами, просто не

¹¹² Аллилуева С.И. Двадцать писем к другу. Репринтное издание. Corex Establishment. 1967. С. 66.

соответствовал политической повестке, то есть был идеологически незначителен.

В 1943 году после запрета «Славного малого» Барнет перенес самую тяжелую операцию из-за мучившей его язвы желудка. Руководством Алма-Атинской студии ему была обещана постановка «Нашествия» по пьесе Л.М. Леонова.

Постановка действительно была включена в план производства кинофильмов, в марте 1943 года план был отправлен на одобрение председателем Комитета по делам Кинематографии при СНК СССР И. Большаковым секретарю Секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву¹¹³.

Однако из-за промедления в согласовании исполнителей ролей Ленина и Сталина в фильме «Кремлевские куранты» по произведению Н.Ф. Погодина¹¹⁴, не были одобрены и другие экранизации, в числе которых - «Нашествие»¹¹⁵.

В монографии Кушнирова о жизни и творчестве Барнета есть предположение о том, что постановку «Нашествия» передали А.М. Роому, потому что того захотел сам автор пьесы — Леонов¹¹⁶. Барнету же предложили поехать в Ереван для работы над фильмом по сценарию Ф.Ф. Кнорре «Невеста».

Кушниров справедливо отмечает как сходство в сценариях Леонова и Кнорре - действие происходит на оккупированной территории. И обоснованно прогнозирует провал экранизации пьесы, ссылаясь на опыт работы Барнета с авторами художественных литературных текстов, а также на сложность и глубину «Нашествия»¹¹⁷. Сложно не согласиться с прогнозом о потенциальном конфликте Леонова с Барнетом, но интересно помыслить его несколько в ином ключе: Леонов, как и Эренбург, активно публиковал очерки, где ненависть к врагу звучала набатом¹¹⁸. Барнету это было не близко, об этом свидетельствуют его картины военного времени.

¹¹³ Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы. / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. Примечание на С. 662.

¹¹⁴ Там же. С. 666-667.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 169.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ См., например: Леонов Л.М. «Слава России» // Известия. 1943. №61. 10 июля. С. 1.

1.3. «Однажды ночью» и нереализованные замыслы периода Великой Отечественной войны

Полнометражный фильм «Однажды ночью» (1944) стал наиболее внятным авторским высказыванием отношения Барнета к войне, а точнее, к реальности, которую она создала. В этом фильме на минимальном пространстве раскрывается тема, затронувшая не только всю страну, но и весь мир. В разрушенной школе девушка Варя прячет советских солдат, в этой же школе разбили свой штаб немцы.

Лабиринт, созданный руинами, настолько сложен, что в его едином пространстве сосуществуют в нем и те, и другие. Структура лабиринта располагает к тому, что персонажи появляются в неожиданных местах – в щелях и проемах, образовавшихся коридорах, из-под заваленных дверей. Они существуют в непригодном для жизни пространстве, казалось бы, без цели, выполняют ничем не мотивированные действия.

Развалины не безмолвны и не бездушны. Ежедневно рисунок лабиринта меняется, поглощает все новые и новые пространства, облепляя их своей пылью. Это пространство почти мистическое, со своей зловещей душой. Варя бежит за живительной водой к ржавому крану, а тот с усмешкой выдает ей только несколько капель. Так же злобно, до дрожи в теле, поскрипывает дверь. Скалятся острые осколки стекла в оконных рамах. Все вокруг залито мертвым светом, воздух недвижим, пыль повисает в воздухе, пространства для дыхания становится все меньше. Мир, наделенный прогнившей душой - обуглившейся, скукожившейся.

В пространстве заключен не психологический реализм, а графическая экспрессия. Но кинематографическое пространство, созданное Барнетом, нельзя рассматривать только как фон для показа межчеловеческих связей. Место действия обуславливает конструкцию образа. Композиция, таким образом, опирается на экспонирование пространственной дистанции между фигурами главных героев. Ощущение дистанции одновременно является формой интенсивного, интимного взаимодействия.

Пространство ритмизируется во времени, которое также усложнено и неоднородно. Время имеет свои моменты торможения и ускорения, свои изгибы, петли и пересечения. Ритм - попытка отыскать образный эквивалент для всех динамичных перемен, происходящих в этой реальности. Создается впечатление, что фильм направлен в прошлое, что ищет что-то, что уже было потеряно. Так кадр, в котором Варя обреченно бежит вверх по лестнице разрушенного дома, чтобы успеть предупредить советских бойцов о надвигающейся угрозе, рифмуется с вознесением по лестнице в фильме «Бесценная голова». Композиционно этот кадр напоминает декорацию дома в разрезе, где показано кипящее жизнью коммунальное устройство микромира из «Дома на Трубной» (1928). Но если в фильме 1928 года такой кадр был продиктован изобретательностью и желанием «одним взглядом» охватить многообразие форм существования, то в 1944 году он был задан самой архитектурой разрушения и новыми условиями быта. Он демонстрирует лишь опустошенность пространства и хрупкость конструкции здания, где нашли пристанище главные герои.

Царствуют в этом кинематографическом пространстве люди, органичные ему по природе – нацисты в пыльных серых шинелях, обожающие слушать свой громогласный голос в пустоте, обрушивающие этим голосом стены, вседержатели власти хаоса в величественной, монументальной неподвижности. Коллаборационист ловко снует по руинам, проскальзывая из комнаты в комнату, из коридора в коридор. Варя же босыми ногами неуклюже переступает по острым обломкам стен, некогда служивших укрытием.

Не могут послужить ей защитой и трое доблестных солдат советской армии, которые летели в тыл немецкой армии, на задание, но не долетели. Так же как и Варя, они оказались заточены в развалинах бывшей школы. Один из них умирает от тяжести ранений, другой – контужен, третий – ранен в ногу, ограничен в передвижениях. Сдайся они советской власти, их признали бы дезертирами.

В подвалах школы прячутся обломки интеллигенции: бывший цирковой артист, бывший инспектор казенной женской гимназии, врач, и председатель местного кружка воинствующих, «а не воинственных!», - как уточняет сам

председатель, безбожников. У них есть семьи, все держатся за жизнь, и все становятся легкой добычей коменданта Бальца, сыгранного самим Барнетом. Коменданта германское командование посылает для установления порядка там, где царит стихийный хаос с чуть теплящимся очагом людского сопротивления.

Проблема экзистенциального выбора, которая поставлена перед героями, сравнима с сартровским исследованием природы коллаборационизма. В предлагаемых условиях героям Барнета нужно как-то жить, где-то набираться мужества, простого выхода из этой ситуации, из лабиринтов завалов не существует.

Одна из самых жестоких сцен фильма – расстрел старой гвардии интеллигентов в пространстве цирка. Герои не пошли на сделку с нацистами и вместо призыва сдаться, произнесли речь о сопротивлении и том, что «за русский народ больше некому постоять, кроме него самого», что в контексте данного фильма – звучит как призыв к личной ответственности и борьбе.

В темноте раздаются овации горожан, за ними следует неминуемый расстрел. Сцена расстрела решена без слов – дед, прочитавший речь, холщовым кепи прикрывает лицо ребенка. Комендант Бальц прицельно стреляет и в немощного деда, и в девочку.

Выстрел рушит стены и погребает нежную, безоружную красоту внутри. Как сильно запачкано варино белое платье, как оно разорвано по краям. Не отмыть эту душу мира половой тряпкой ни старухе-уборщице, ни белорукой Варе. Грязь только оживает, струйками стекает со ступеней, высыхает, и все равно остается грязью. Белое платье, разорванное на бинты, тянется по киноленте как знак обреченности. Оно должно стать серым, или исчезнуть, или быть отмытым невинной девушкой. Чистой, как тот дивный мир, по которому скучают герои, которого они уже почти не помнят.

Варя не говорит о погибшей семье почти ничего - ни о сестре, ни о матери. Состояние ума героев этого фильма – контузия. Контузия не только у Алеши, она и Вари, нарочно забывающей свою боль от потери близких, она и у немцев, давно позабывших зачем они сюда пришли, зачем породили эти уродливые руины.

Этих людей никто не предупреждал о том, что им придется быть героями, их предупреждали только о том, что придется сражаться за свою страну. Они не были готовы к заточениям и ежеминутному сопротивлению.

Бальц хотел, чтобы Варя сдалась, а не стала мученицей. Он не мог оставить ее в живых, не мог оставить себя в ее памяти гадким немецким офицером, неспособным на мужество, на решительность, на доброту и человечность.

Никто не вспомнит милую Варю, никто не узнает, как она погибала, Белье развешано на веревке. Веревка натягивается. Белье летит вверх, чистое свежее. К нему прилипает грязь, повисшая в воздухе. От автоматной очереди дрожат белоснежные полотнища. Варя застрелила немца.

За Варей гонятся с собаками, Варю бьют ногами. Из уголка ее губ струится кровь. Но заклятие смерти врывается в окна и кружится над трупами. «Стреляй, стреляй» - из-за рамки кадра кричит кто-то звонким девичьим голосом. Голосом той Вари, которая безмолвно рухнула на пол, став частью руин.

И в фантазмагорическом финале возникают слова «мы им отомстим». Мы воскресим погибшую Варю, вернем из забвения контуженого Алешу. Мы будто бы сможем построить новый светлый мир на горах строительного мусора.

Фильм «Однажды ночью» был закончен Барнетом в начале 1945 года, уже в это время в картине режиссера присутствует образ навязчивого кошмара и ощущение болезненной галлюцинации, которые не оставляют героев и после завершения войны. Особенно ярко те же тенденции будут выражены в кинематографе Восточной Европы 1960-х годов.

В качестве примеров можно привести фильмы: «Настоящий конец большой войны» (1957) Е. Кавалеровича, «Алмазы ночи» (1964) Я. Немеца, «...а пятый всадник - Страх» (1964) З. Бриниха, «Восточный коридор» (1966) В. Виноградова, «Третья часть ночи» (1971) А. Жулавского, и другие. В отечественном кино схожее ощущение остается после финала фильма «Иваново детство» (1962) А.А. Тарковского¹¹⁹.

¹¹⁹ Подробнее об этом см.: Ковалов О.А. Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. 2010. №4. С. 37-45.

Казалось бы, Барнет мог, наконец, выдохнуть и вернуться на прежнюю стезю легких жизнерадостных фильмов, наполненных любовью к человечеству. Но ликование от победы в его фильмах, было таким же наигранным и ходульным, как неправдоподобный финал картины «Однажды ночью». Глубокое личное потрясение будет пронесено им через всю жизнь. В 1947 году – во время Холодной войны Барнет снимет фильм «Подвиг разведчика», где режиссер подступает к неизвестной теме через кинообразы, а в 1959-м «Аннушку» – показывающую опаленность войной поколения шестидесятников.

После фильма «Однажды ночью» Барнет приехал в Москву, где никакой постановки ему не предложили. На студии им. Горького (– бывший «Межрабпомфильм»), где Барнет работал в 1920-х годах, Я.А. Протазанов работал над сценарием экранизации «Волков и овец» Островского и пригласил Барнета сорежиссером.

Литературный сценарий «Волков и овец» написал О.Л. Леонидов — советский писатель и сценарист, ранее работавший и с Протазановым («Человек из ресторана», 1927; «Белый орел», 1928; «Праздник святого Йоргена», 1931), и с Б.В. Барнетом («Москва в Октябре», 1927).

В его литературной разработке, созданной при участии Протазанова, бережно сохранен текст Островского: сюжетные линии, конфликт, речевые характеристики персонажей, однако в нем заметна кинематографичность: литературный сценарий разбит на кадры, в нем есть пометки о крупности планов, в текст включены заметки авторов о звуковом решении будущего фильма.

Протазанов умер 8 августа 1945 года, после этого постановку передали Барнету. В РГАЛИ и архиве Госфильмофонда сохранились документы о работе режиссера над фильмом, датированные 1945-1946 годами. Барнет несколько изменил сценарий, полностью изменил актерский состав и добавил весьма любопытную сцену церковной службы, где встречаются персонажи не только «Волков и овец», но и других пьес Островского¹²⁰.

¹²⁰ Подробнее об истории создания фильма см.: Семенчук С.А., Мельникова С.И. Проблема исследования нереализованного замысла кинофильма «Волки и овцы» // Вестник Казанского

В докладной записке А.А. Жданова, Г.Ф. Александрова, И.Г. Большакова И.В. Сталину о плане производства художественных фильмов в 1946-1947 годах¹²¹ из 36 фильмов, находящихся на стадии производства, авторы записки исключили 15, в том числе фильм «Волки и овцы», с формулировкой – «экранизация одноименной пьесы Островского. Эта пьеса по своим идеям очень далека от нашего времени и содержит мало поучительного для советского зрителя»¹²². Фильм не попал в число избранных и необходимых для советской кинематографии лент, 1946-1947 годы — время очередного реформирования кинематографической политики¹²³. Война закончилась, но долгожданная победа не принесла кинематографистам свободы от идеологического контроля.

Изменения, произошедшие в советском искусстве в период войны, частично и на время освободил пространство жизни советских художников от идеологии. Военное время – время осознания себя в отдельности от коллектива, в отдельности от партии, время подлинно экзистенциального переживания. Фильмы этого периода не только возвращали режиссерам силу их авторской индивидуальности, но и позволили определить и выразить моральные ориентиры, занять свое место.

Развивая мысль, заявленную участниками круглого стола, посвященного «кинематографу тоталитарной эпохи», можно заметить, что стратегией сопротивления Барнета в период 1941-1945 годов являлся уход от магистральной линии – от пафоса громких геройских подвигов. Барнет на протяжении всего 1941-1945 годов обращается к гуманизму, жертвенности – к скромным и незаметным победам военного времени.

Полноценным режиссерским дебютом Барнета был фильм «Девушка с коробкой» (1927), в котором режиссер сопротивлялся утилитарности политического заказа — рекламы Госзаймов, и выполнил задачу лишь формально, сосредоточившись на актерских работах, раскрытии образов персонажей и

государственного университета культуры и искусств. 2019. №2. С. 77-83.

¹²¹ Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы. / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая. М., Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 732-736.

¹²² Там же. С. 733.

¹²³ Там же. С. 736.

собственной поэтике, беспрепятственно развивающейся вплоть до 1935 года.

Таким же образом Барнет уходил от идеологически заданной агитационности «Боевых киносборников». В «Мужестве» пафос добровольного ухода на фронт приглушается трагедией прощания с оставленной матерью и звучащим из уст командира отряда рефреном о «99%» смертельного исхода.

В «Бесценной голове» нет места осуждению женщине, которая готова была стать проституткой и в момент отчаяния решила сдать партизана нацистам ради спасения своего ребенка. Акцент с героической гражданской позиции здесь смещен на почти невозможный моральный выбор, ставший нормой в период войны.

В «Славном малом» безусловный подвиг партизан блекнет в сравнении с вышедшей на первый план трагедией певца Доронина.

Патриотические фразы-клише, звучащие в фильмах: «За родину! За Сталина!», «Не плачь, умирать за родину совсем нестрашно!» - совсем необязательны, и более того — чужеродны в контексте происходящего на экране. Их декламация не несет за собой никакого смысла, они включены в фильм исключительно ради соответствия идеологии. Так, одной из важных черт кинематографа Барнета военного времени, становится расщепление изобразительного и звукового ряда.

Ключевыми пространственными структурами данного периода становятся руина и лабиринт. В фильме «Однажды ночью» - это руинизированный лабиринт.

Пространство в фильмах военного периода условно. Эта условность обусловлена как технической бедностью кинопроизводства первой половины 1940-х годов, так и вполне художественными задачами: долгожданной возможностью ухода от унифицированной эстетики соцреализма и желанием оградить военное время от мирной довоенной жизни — показать его инаковость.

Создание реалистичного мира было невозможно: Барнет не был на фронте и не имел представления о происходящем на передовой, к тому же режиссер остро ощущал свою беспомощность и отсутствие опыта в попытках достоверно показать военные действия на фронтах Великой Отечественной войны. Там, где в

сознании художника обнаруживались лакуны, появлялись замещающие реальность кинообразы — отсюда возрождение традиции киноэкспрессионизма и острота выразительности плаката.

Уже в первых короткометражных фильмах военного периода героями Барнета становятся люди, казалось бы, неспособные на совершение подвига, не приспособленные к этому.

Фильм военного периода «Однажды ночью» представляет эволюцию женского образа в кинематографе Барнета: Варя с одной стороны, похожа на героинь довоенного периода своей легкостью, невинностью и чистотой, с другой стороны, — ее граничащая с безумием истеричность и жертвенность отличают ее от всех довоенных героинь Барнета.

Образ врага, появившийся на экране в фильмах Барнета из «Боевых киносборников», либо соответствует представлениям о немецких солдатах времен Первой мировой войны (сидящие в окопе солдаты из фильма «Мужество»), либо нарочито карикатурен (ожившая карикатура в фильме «Бесценная голова»). Такой образ врага типичен для советской кинематографии первых лет войны.

Тем не менее, именно в первых фильмах военного времени в образной системе Барнета появляется абсолютно отрицательный персонаж. До войны «отрицательными» у Барнета были: собирательный образ кинозлодея («Мисс-Менд»); мещане, над которыми автор иронизирует («Девушка с коробкой», «Дом на Трубной»); незрелый юноша, поддавшийся влиянию родителей, и бросивший беременную подругу («Ледолом»); вредитель, действовавший под давлением начальства («Ночь в сентябре»); революционная стихия и абстрактное командование («Москва в Октябре», «Окраина»); природная стихия, мешающая воссоединиться возлюбленным («У самого синего моря»); внутренний конфликт персонажа, связанный с осознанием своей старости («Старый наездник»). Глубоко гуманистическую природу довоенных фильмов Барнета отмечали практически все исследователи творчества режиссера.

Зло, против которого во время войны необходимо было сражаться, в сознании режиссера было условно, деперсонифицировано, не имело четкого

образа, и было необъяснимо психологически. Барнет не мог прочувствовать, понять и воссоздать образ этого «внешнего врага», о котором говорили с передовиц, ему была чужда «наука ненависти»¹²⁴. Ее в кинематографе выразили, например, Ромм («Человек №217», 1944) или Пудовкин («Убийцы выходят на дорогу», 1942).

¹²⁴ «Наука ненависти» (1942) – рассказ М.А. Шолохова, опубликованный в газете «Правда» к годовщине начала Великой отечественной войны. В рассказе натуралистично описаны последствия немецкой оккупации – изнасилованные и убитые мирные жители, разрубленные на части красноармейцы. Впоследствии название рассказа стало именем нарицательным и использовалось для публицистической стратегии показа немецкой армии как «осатаневших от крови собачьих выродков». В том же ключе написано стихотворение К.М. Симонова «Убей его!» (1942) и очерк И.Г. Эренбурга «Убей!» (1942).

ГЛАВА 2.

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ФИЛЬМОВ БАРНЕТА В ГОДЫ «МАЛОКАРТИНЬЯ» (1946-1955 гг.)

2.1. Творчество Барнета в контексте советского кинематографа 1946-1955 годов

В период послевоенного «малокартинья» особенно четко проявилась центристская политика Сталина в отношении кинематографии. Все лучшие, передовые, по его мнению, режиссеры должны были работать в столице: в Москве – на «Мосфильме», на студии имени Горького или, в крайнем случае, в Ленинграде – на «Ленфильме». Идеино и художественно неблагонадежных режиссеров «ссылали» на союзные киностудии – подальше от центра. Помимо недостаточного технического обеспечения союзных киностудий, гораздо хуже были и творческие условия кинематографистов: если посмотреть на тематические производственные планы 1948-1953 годов, то станет очевидно, что идеологически более важные темы и сценарии закреплялись за режиссерами, работающими в Москве и Ленинграде. Союзным киностудиям все доставалось по остаточному принципу.

С одной стороны, во время «малокартинья», когда была сформулирована догма «повысить качество выпускаемых кинофильмов за счет уменьшения их количества»¹²⁵, режиссеры, имевшие опыт работы в кино, могли получать работу и оставаться в профессии. С другой стороны, из-за засилья московских и ленинградских режиссеров подлинно национальное кино в республиках практически не развивалось. Устраивать на студии молодых кинематографистов просто не было возможности¹²⁶.

Барнет работал на Киевской киностудии в период с 1946 по 1954 год. Вместе с ним на киностудии имени Довженко работали И.А. Савченко («Третий

¹²⁵ Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 г.». Цит. по: История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будняк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2012. С. 406.

¹²⁶ Добродеев Б.Т. Было - не было. М.: ПрозайК, 2010. С. 117-118.

удар», 1948; «Тарас Шевченко», 1951), Донской («Непокоренные», 1945; «Наши чемпионы», 1953; «Мать», 1955). Однако Барнета такое положение не устраивало. Коренной москвич, Барнет любил этот город, снял в Москве свои лучшие фильмы 1920-х – начала 1930-х годов, его семья и друзья также находились в Москве. Период 1946-1955 годов для Барнета – это в его жизни сюжет о возвращении. Но стремление к возвращению обнаруживается не столько географическое, сколько хронологическое – к временам «Межрабпома» и в собственном творчестве – к картинам 1920-1930-х годов.

Во время «малюкартинья» Барнет много работает над редактированием чужих сценариев, помогает завершить работу А.В. Мачерету, снимает научно-популярный фильм и фильм-концерт.

Кинематограф «малюкартинья» - время жестких политических установок и фильмов, в это время ключевыми становятся так называемые «историко-биографические» фильмы, батальные эпопеи, колхозные комедии о современной жизни и фильмы-концерты. Нереализованные замыслы режиссера этого периода, о которых известно сегодня, предполагали частичный или полный уход от современного материала к историческому. Можно предположить, что это был наиболее комфортный для Барнета способ отстранения от современной проблематики.

Политические игры Сталина и Н.С. Хрущева, касавшиеся реформ в аграрной отрасли¹²⁷, отразились и на кинопроизводстве: в течение 1950-1951 годов на экранах СССР появятся фильмы «Кубанские казаки» (1950) и «Щедрое лето» (1951), отражающие реформу укрупнения колхозов. В 1951 году в прокат выходит фильм Ю. Я. Райзмана «Кавалер Золотой Звезды», где главный герой-фронтовик разрабатывает пятилетний план восстановления колхоза после войны, включающий строительство электростанции.

¹²⁷ Имеется в виду ряд попыток ликвидировать последствия послевоенного упадка сельского хозяйства. Хрущев выступает с концепцией агрогородов (стирающих границу между городом и деревней), Сталин (всегда насаждавший политику централизации) эту идею поддерживает, затем в ней разочаровывается. К 1950 году его увлекает идея электрификации колхозов. Впоследствии электрификация будет раскритикована Хрущевым. Вместо него он выдвинет идею освоения целинных и залежных земель в Казахстане.

Фильм И.А. Пырьева «Кубанские казаки» (1950) стал эталоном жанра колхозной музыкальной комедии. В этом жанре пришлось работать и Барнету. Все три его режиссерские постановки этого периода: «Щедрое лето», «Концерт мастеров украинского искусства», «Ляна» - это колхозные музыкальные комедии.

Архивные материалы, в которых задокументирована история создания этих фильмов, и рецензии современников говорят о том, что снимая фильмы по жестким директивам, Барнет смог найти пространство для своего кинематографа: за утвержденной «теорией бесконфликтности» режиссер находит возможность ухода в лирическую комедию, мастером которой он считался в 1920-х – первой половине 1930-х годов, этим же обусловлено и возвращение внимания к созданию женских образов, отказ от слова в пользу жеста как было в немом периоде его творчества.

К периоду «малюкартинья» в творчестве Барнета относятся фильмы и нереализованные замыслы: «Подвиг разведчика» (1947), «Рейд на Карпаты» (1948, не реализован), «Страницы жизни» (1948, совм. с А.В. Мачеретом), «Щедрое лето» (1950), «Необыкновенный концерт» (1951, не реализован), «Концерт мастеров украинского искусства» (1952), «На плоту» (1952, не реализован), «Тихий угол» (1952, не реализован), «Ляна» (1955).

2.2. «Подвиг разведчика»

В 1947 году на Киевской киностудии Барнет снимает свой самый коммерчески успешный фильм¹²⁸, также считающийся высшим достижением его послевоенного творчества. Сценарий к фильму писал М.Б. Маклярский в соавторстве с М.Ю. Блейманом и К.Ф. Исаевым. Все трое специализировались на фильмах о шпионах, разведчиках и заговорах¹²⁹, в основу «Подвига разведчика» легла автобиография Маклярского - сотрудника НКВД. Роль генерала Кюна в этом фильме сыграл Барнет, и, логично было бы предположить, что эта роль стала

¹²⁸ Туровская М.И. Зубы дракона. Мои 30-е годы. М.: Corpus. 2015. С. 205.

¹²⁹ М.Б. Маклярский автор сценариев к фильмам: «Секретная миссия» (1950) М. Ромма, «Ночной патруль» (1957) В. Сухобокова, «Заговор послов» (1965) Н. Розанцева. К. Исаев автор сценариев к фильмам: «Возвращение с победой» (1947) А. Иванова, «Игра без ничьей» (1966) Ю. Кавтарадзе. М. Блейман автор сценариев к фильмам: «Возвращение с победой» (1947), А. Иванова, «Путь в «Сатурн» (1967) и «Конец «Сатурна» (1967) В. Азарова.

репликой образа, который режиссер создал в «Однажды ночью». Такие рассуждения можно прочесть в работах Кушнирова¹³⁰, Зоркой¹³¹, С.А. Лаврентьева¹³².

Барнет приступил к съемкам зимой 1947 года, роль Кюна предположительно предназначалась для актера В.А. Владиславского¹³³ – исполнителя комедийных и сатирических ролей. Владиславский действительно подходил как нельзя лучше для первой редакции сценария, где Кюн был представлен беззаботным весельчаком и выпивохой, но в новой редакции образ немецкого генерала существенно отличался от первого варианта, что сделало Владиславского неорганичным этой роли.

Барнет и другие члены съемочной группы в августе-сентябре 1947 года работали в Киеве, немногочисленные сцены с генералом Кюном действительно могли быть пересняты. Из данного предположения следует, что Барнет не собирался играть роль в фильме «Подвиг разведчика», и ее можно назвать производственной необходимостью¹³⁴.

Режиссерский сценарий¹³⁵ немногим отличается от первого утвержденного варианта литературного сценария¹³⁶ и представляет собой текст, по замыслу фактически противоположный вышедшему фильму.

Если бы картина была поставлена по этому сценарию, то она стала бы резонансной, вскрывающий всю грязь и подлость советского военного сословия и его системы. Но во время премьеры зрители увидели фильм, прославляющий и романтизирующий работу советских разведчиков.

В начале фильма «Подвиг разведчика» заметен явный ритмический провал:

¹³⁰ Кушниров М.А. Жизнь и творчество Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. - 215 с.

¹³¹ Зоркая Н.М. Я делаю ставку на актера // Киноведческие записки. 2000. №47. С. 186-214.

¹³² Лаврентьев С.А. «А я люблю военных!..» // Искусство кино. 1997. №5. С. 83-84.

¹³³ Кушниров М.А. Жизнь и творчество Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 181.

¹³⁴ Подробнее об этом см.: Семенчук С. А. Форма саморепрезентации: актерские работы Б.В. Барнета в фильмах «Однажды ночью» (1944) и «Подвиг разведчика» (1947) // Человек и культура. 2019. № 6. С. 1-7.

¹³⁵ Дело фильма «Подвиг разведчика». Режиссерский сценарий. Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1767.

¹³⁶ Дело фильма «Подвиг разведчика». Литературный сценарий М. Маклярского, М. Блеймана, К. Исаева с режиссерской консультацией Б. Барнета. Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1767.

сцена встречи-прощания Федотова с Ниной – порезана будто наспех, финал картины в той же декорации оставляет сходное впечатление. Между тем, любовная линия в сценарии имеет ключевое значение, она протянута через весь фильм, и демонстрирует развитие образа главного героя – его «расчеловечивание». Монолог Нины, полностью вырезанный из фильма в той версии, в которой мы его знаем – драматичное высказывание о том, что ее возлюбленный совершает подвиги, которые другим даже не снились, но должен «молчать, молчать, молчать...»¹³⁷. Начало сюжета в сценарии точно обозначено датой – 4 октября 1941 года¹³⁸ – все действие происходит во время Второй мировой войны. Создание же фильма датируется 1946-1947 годом – временем холодной войны. В эмоциональном монологе Нины читается упрек власти за то, что долгожданная победа 1945 года не принесла мира, что и после победы над Германией продолжается еще более жуткая – лицемерная и подлая война, ведущаяся под масками дружелюбных улыбок. В этой войне не может быть героев, жертв или палачей, потому что самой войны как бы и нет.

В материалах дела фильма¹³⁹ сохранилась стенограмма заседания художественного совета при министерстве кинематографии СССР¹⁴⁰, датированная 21 августа 1947 года. Из авторов картины на этом заседании присутствовал только Маклярский, определивший замысел как «показ среднего человека в разведке»¹⁴¹ - не исключительного героя, совершающего невозможные подвиги, а простого советского разведчика, выполняющего свою работу.

Из этого документа также можно узнать, что к августу 1947 года уже состоялся премьерный просмотр на Киевской киностудии¹⁴² и, вероятно, после

¹³⁷ Литературный сценарий «Подвиг остается неизвестным». Дело фильма «Подвиг разведчика». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1767.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Дело фильма «Подвиг разведчика». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1767.

¹⁴⁰ Стенограмма художественного совета при министерстве кинематографии СССР от 21 августа 1947. Просмотр и обсуждение фильма «Подвиг остается неизвестным» (Режиссер Б. Барнет). Дело фильма «Подвиг разведчика». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1767.

¹⁴¹ Там же. С. 15.

¹⁴² Там же. С. 17.

этого просмотра художественным советом студии, фильм был отправлен на доработку, после чего финал фильма «Подвиг остается неизвестным» был переделан¹⁴³.

Количество отрицательных формально персонажей в фильме феноменально: Федотов в ипостаси Эккерта, генералы Руммельсбург и Кюн, чета Поммеров и другие многочисленные эпизодические персонажи, населяющие экранный Летцен. Но образы этих героев как бы смягчены и психологически оправданы авторами: Эккерт лишь маска советского разведчика Федотова, Вилли Поммер – молодой, амбициозный и глупый юноша, выбравший служение в нацистской армии не из идеологических соображений, а потому, что такой путь показался ему наиболее легким на пути к достижению своих целей – главной из которых является доказательство отцу своей состоятельности и значимости. Руммельсбург жесток, но он же обладает достоинством генерала и чрезвычайно умен, что вызывает неподдельное уважение даже у советской разведки. Генерал Кюн в сценарии – беззлобный весельчак, потакающий своим слабостям, в фильме – «двойник» Руммельсбурга, наделенный теми же качествами.

В монографии, посвященной Барнету, Кушниров очень точно написал, что режиссер фильма «Подвиг разведчика» «избегал мерить людей, в том числе и врагов, одной меркой - и всегда старался исходить из разной человеческой сущности»¹⁴⁴. Здесь враги именно такие – это не абсолютное кровожадное зло, это люди со своими слабостями, страхами и заблуждениями.

Однако Кушниров пишет о том, что нет оправдания в фильме для Руммельсбурга и Бережного¹⁴⁵. С этим можно поспорить. Оправдания у автора фильма нет для Карповского-Штюбинга и Бережного – это беспринципные предатели, наживающиеся на войне – именно в них нет ничего человеческого. В сценарии Карповский на допросе произносит фразу: «Я очень хочу жить, именно сейчас, когда война... гораздо больше, чем когда мир. Тогда все живут, а сейчас —

¹⁴³ К.С. Кузаков - заместитель министра кинематографии СССР: «Это уже второй вариант, конец первого варианта был еще неудачнее».

¹⁴⁴ Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 183.

¹⁴⁵ Там же. С. 184.

это счастье!»¹⁴⁶.

Приключенческий жанр фильма о разведчике диктовал Барнету свои условия, которые он скрупулезно соблюдал. Пространство, созданное художником М.Б. Уманским, поражает своей проработанностью и многообразием. Экспрессионистские интерьеры немецких домов с винтовыми лестницами и готическими арками, конторская пустота и графичность, монументальная торжественность кабинетов начальства. Все это вкупе со скрупулезностью в создании костюмов, эскизы к которым рисовал сам Барнет, создают образ Германии - не чужой страны, населенной врагами но страны другого мира: мрачного, подавляющего, темного.

Если в довоенных фильмах Барнета путешествие героя в принципиально иной мир становилось открытием нового и прекрасного, то в послевоенном сюжете герой оказывается в пространстве ночного кошмара, из которого он поскорее хочет сбежать, вернуться домой. Человечность Федотова, все время ищущего связи и болезненно переживающего пребывание на чужбине, смягчает условность идеального персонажа, героя советской разведки.

В 1946 году А. Куросава снимет фильм «Не сожалею о своей юности», прототипом одного из героев которого стал Х. Одзаки¹⁴⁷. История И. Гузенко¹⁴⁸ послужила основой сразу двух американских фильмов: «Железный занавес» (1948) и «Операция розыск» (1954).

Провалы советской разведки диктовали сюжеты для фильмов. Мировой кинематограф разрабатывал новую актуальную проблематику, активно развивая киноязык. В СССР же первый образец подобного «черного фильма» с отрицательной моралью в финале и отсутствием положительного героя, был насильно переключен, и на экране появилось кривое зеркало, показавшее все черное – белым. И если фильм «Однажды ночью» стал идеальным воплощением

¹⁴⁶ Дело фильма «Подвиг разведчика». Режиссерский сценарий фильма «Подвиг остается неизвестным». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1767.

¹⁴⁷ В 1944 году в Японии был казнен за измену родине Х. Одзаки – информатор Р. Зорге.

¹⁴⁸ В 1945 году Гузенко – советский разведчик, передал правительству Канады агентурные списки советских разведчиков и переписку советского разведывательного руководства, касавшуюся атомной отрасли.

взглядов Барнета на войну, то «Подвиг разведчика» - его полной противоположностью.

В сентябре 1947 года Барнет вносил последние правки в фильм «Подвиг разведчика» на Киевской киностудии. Сложная производственная судьба этого фильма, вероятно, настораживала чиновников Кинокомитета. Как уже отмечалось ранее, сценаристов Маклярского, Исаева и Блеймана ждала незавидная судьба, они подвергались всевозможным гонениям. Для Барнета завершение работы над «Подвигом разведчика» стало началом «ссылки на Довженко».

2.3. «Страницы жизни» и замысел фильма «Рейд на Карпаты»

Вместо новой постановки Барнету была поручена редакция сценария фильма «Страницы жизни» Мачерета.

15 сентября Барнет отправляет жене письмо, в котором пишет: «Министерство и Сценарная студия очень форсировано пытаются вмазать мне сценарий для моей следующей постановки, которую уже торопят. Кстати, должен тебе сказать, что такое вдруг внимание ко мне вызвано разительно улучшившимся качеством «Страниц жизни». Так что, пожалуй (пока что), мне вся эта история на пользу и выгодна»¹⁴⁹.

В 1948 году Барнета назначают режиссером постановки фильма «Рейд на Карпаты», сценарий к которому написал Г.Д. Мдивани по мотивам повести «Люди с чистой совестью» П.П. Вершигоры.

Мдивани был автором либретто во многом поворотной для советской культуры оперы «Великая дружба» (1947), поэтому задание по созданию сценария, отражающего героические события войны в новом идеологически заданном ключе, выглядит как повинность за «ошибки» в предыдущей работе. Теме партизанского сопротивления в творчестве Барнета так или иначе были посвящены все его фильмы военного периода, и ни героизм, ни жертвенность в них никогда не объяснялась приказами «сверху».

¹⁴⁹ Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 117.

Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты»¹⁵⁰ представляет собой историю партизанского отряда, героически сражающегося во время Великой Отечественной войны. Сценарий, подобно любому сказочному нарративу, строится по принципу повторения: отряд получает фактически невыполнимое задание, но чудом выполняет его и при этом с незначительными потерями. Затем тот же отряд получает новое, еще более сложное задание, и сюжетная схема повторяется. В сценарии «Рейд на Карпаты» она воспроизводится трижды, как в волшебной сказке¹⁵¹.

Сталин в данном произведении выступает как военачальник всех партизанских отрядов СССР. В сценарии конструируется и более глобальный миф об участии союзников и их роли в победе 1945 года. Так, на вопрос командира партизанского отряда Коваля, когда будет открыт второй фронт, Сталин отвечает: «Видите, наши союзники не очень спешат. Стало быть будем считать, что наш второй фронт — это вы, - народные мстители! Поднимайте народ, ведите его за собой. Не надейтесь на чужих людей, на чужую помощь. Вы же хорошо помните 19-й год на Украине? Помните, как тогда нам помогали чужие люди?»¹⁵².

«Вспомнить» в следующем, 1949 году поможет всем советским людям пьеса В. В. Вишневского «Незабываемый 1919 год» и вышедший по пьесе двумя годами позднее одноименный фильм М.Э. Чиаурели, ставший маркером советского кинематографа периода «малюкартинья» и тенденции к созданию мифологии военной истории.

Сценарий «Рейда на Карпаты» не столь совершенен с точки зрения идеологии, так как здесь же обнаруживаются внутренние противоречия, ставящие под сомнение военный гений вождя. Едва ли Мдивани или Барнет создавали эти противоречия намеренно, но, можно полагать, что эти особенности сценария стали одной из причин, помешавших постановке «Рейда на Карпаты». Фильм был исключен из производственного плана 1948 года.

¹⁵⁰ Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты» автор сценария Г. Мдивани. РГАЛИ. ф. 2450, оп. 3. ед. хр. 58.

¹⁵¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство ЛГУ, 1986. С. 129.

¹⁵² Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты» автор сценария Г. Мдивани. РГАЛИ. ф. 2450, оп. 3. ед. хр. 58.

Снимать фильм «Страницы жизни» должен был Мачерет, назначенный художественным руководителем Свердловской киностудии, и его замысел во многом перекликался с актуальной повесткой - восстановлением производства.

Сценарий, написанный Мачеретом в соавторстве с В.П. Катаевым и Е.В. Брюнчугиным, был посвящен раскрытию образов героев первых пятилеток в исторической перспективе, то есть конструированию образа рабочего нового — послевоенного периода, основанного, в первую очередь, на идеализации времен индустриализации и коллективизации, а также порожденного ими стахановского движения.

Почему сценарий «Страниц жизни» отправили на переработку Барнету - доподлинно неизвестно. И автор монографии о Барнете, и супруга режиссера пишут, что Барнету не следовало браться за откровенно провальный, не подходящий ему сценарий¹⁵³, однако, можно предположить, что исторический материал, потенциально позволяющий уйти от выработанного канона фильмов о современности, и ностальгия по «второй волне советского авангарда» 1930-х годов напротив, заставляли Барнета видеть в этом сценарии возможность к более свободной творческой реализации. К тому же, в это время Барнет оказался перед выбором между «Рейдом на Карпаты» и «Страницами жизни». Очевидно, что более привлекательным сценарием ему представлялся последний.

Еще до командировки Барнета на Свердловскую киностудию — 31 июля 1947 года - проходит обсуждение проб актеров на картину «Трудовая жизнь» («Страницы жизни»)¹⁵⁴. Участие в нем принимают: Еголин, Сурков, Семенов, Большаков. Ни сценаристы фильма, ни Мачерет на этом обсуждении не присутствовали, то есть фактически выбор исполнителей на главные и эпизодические роли в фильме происходит «сверху» - без непосредственного участия создателей. На роли были утверждены В. Хохряков (инженер Хомутов), Н. Кутасина (Дуся), Н. Бадьев (Мося). Нину в фильме сыграла Т. Еремеева,

¹⁵³ Кушников М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 195; Барнет Б. В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 113.

¹⁵⁴ Дело фильма «Страницы жизни». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2429.

несмотря на то, что совет утвердил кандидатуру Т.М. Карповой. Карпова служила в театре Н.П. Охлопкова, и подготовка к очередному репертуарному спектаклю, вероятно, помешала ее участию в съемках. Члены совета были уверены в лояльности художественного руководителя театра, однако, авторитет Охлопкова – одного из ведущих советских театральных режиссеров того времени, оказался весомее, чем решение участников заседания, обсуждавших кинопробы.

Беспрепятственное вмешательство чиновников в процесс создания фильма отражает общую тенденцию к бюрократизации послевоенного кинопроизводства, когда режиссеры были вынуждены подчиняться мнению людей, имеющих весьма отдаленное представление об искусстве кино и производственных процессах.

В 1948 году Барнет приехал в Свердловск уже в качестве соавтора Мачерета¹⁵⁵. Мачерет, несмотря на вынужденное партнерство, отзывался о работе Барнета с благодарностью: «он много придумал хорошего, по-режиссерски интересного»¹⁵⁶.

«Страницы жизни» - это ровно столько фильм о жизни человека, сколько и о жизни завода. Сюжетная линия производства и соответствующая ей эстетика, продиктованная архитектурой конструктивизма, была типична для Мачерета, в 1930-е снявшего фильмы «Дела и люди» (1932), «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934), «Ошибка инженера Кочина» (1939), но никак не для Барнета с его органичными, природными утопиями «Ледолома» (1931), «Окраины» (1933), «У самого синего моря» (1935) и вниманием к частной жизни человека.

С первых кадров в «Страницах жизни» задана тема соревнования женщин на производстве среди каркасов будущих зданий и искр сталеварных аппаратов. Его женщины все еще стахановки и товарищи, но уже проглядывает из-под алой косынки новая послевоенная женственность и мечтательный взгляд героинь будущего «оттепельного» кинематографа.

Действие фильма начинается в 1932 году, во времена первой пятилетки.

¹⁵⁵ Кушников М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 196.

¹⁵⁶ Там же. С. 196.

Тамбовская девушка Нина, приехавшая поступать на завод, настроена серьезно. Если влюбляться, то в правильного человека – инженера-передовика, если заблудиться, то только в строительных лесах, если начинать работать, то сразу стать лучшей. Отсутствие конфликта в фильме, а точнее, типичный для послевоенного «малюкартинья» конфликт «хорошего с лучшим», ослабляет фабулу и позволяет создавать более детальные, внутренне противоречивые образы. Так, уже в «Страницах жизни» создается образ физика и лирика в одном лице: инженер Хомутов – добросовестный управленец, который с чувством читает наизусть «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» В. В. Маяковского и бережно хранит в тетради с расчетами веточку сирени. Такова и Нина: она смущенно рассказывает многомиллионной аудитории радиослушателей об амперах и электродах, робко при этом улыбаясь и нежно поглаживая подаренный букет.

Совместная работа таких разных режиссеров, как Мачерет и Барнет, была обречена на противоречия, однако союз режиссеров оказался любопытен: в фильме органично сплетаются мотивы и сочетаются выразительные средства, характерные для обоих режиссеров: хрупкая фигурка юной Нины с легкостью вписывается в пространство шумного сталепрокатного цеха, кадры с ударницей Дусей, выполняющей рекорд по варке стали, удачно монтируются с трогательной сценой поздравления подруг по бригаде, а панорамы строящегося завода — с крупными планами девичьих лиц. Режиссеры уделяют внимание не столько социальному образу послевоенной труженицы, сколько визуальному образу женского тела, вписанного в архитектурные конструкции завода. Такая поэтизация труда была характерна для советского авангарда.

На протяжении чуть более часа экранного времени перед зрителем разворачивается история жизни - от поступления на завод до логического завершения движения по карьерной лестнице. По сути, Нина, превратившаяся в Нину Петровну и сменившая легкое ситцевое платье на строгий костюм, а простенькую косынку на прическу с тщательно уложенными волосами, заменила собой свой же идол — инженера Хомутова. Он, как и полагается идеальному

историческому герою, погиб на фронте во имя Родины. Самая драматичная сцена фильма, в которой Дуся сообщает Нине о гибели мужа, решена пластически – без слов: Дуся вкладывает в руку Нине наградные звезды — все, что осталось от инженера Хомутова, мужа Нины и отца их ребенка.

Утешение и смысл своей жизни Нина находит отнюдь не в воспитании сына, который как-то незаметно исчезает из фильма, а в работе. С еще большей истовостью она бросается на трудовые подвиги — сразу после отъезда мужа на фронт едет на Урал, чтобы помогать бойцам фронта производством боевых снарядов, затем — после войны, возвращается на родной завод, разрушенный бомбежкой, чтобы снова возобновить его работу. Для нее это больше, чем просто завод - это мемориал памяти главному человеку в ее жизни. Тема войны раскрывается и во второстепенном персонаже Коврикове, чью семью уничтожили гитлеровские солдаты. Спасение рабочий находит в труде.

В финале фильма героиня первой пятилетки встречает прибывшую на завод молодую девушку, что обозначает преемственность поколений трудящихся.

Сама Нина, всю свою жизнь посвятившая заводу, стала героиней страны, ее портрет печатают в газетах. С трибуны она рассказывает про «величайший день», про «трудности и потери», «про молодой мир коммунизма», про «незакатное солнце Ленина и Сталина», про то, что жизнь прекрасна и про то, что она счастлива. В этой сцене официального доклада создается противопоставление визуального – уставшая женщина со стекленеющим взглядом, направленным в пустоту, и вербального – речи, представленной анонимным языком¹⁵⁷, о том, как она счастлива. Впоследствии такой персонаж сильной женщины пережившей войну и не нашедшей себя во времени послевоенном, будет психологически раскрыт Л.Е. Шепитько в фильме «Крылья» (1966)¹⁵⁸.

Фильм «Страницы жизни», несмотря на привлечение к работе стороннего режиссера Барнета, был признан неудачей, ответственность за которую целиком

¹⁵⁷ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 114-116.

¹⁵⁸ Об этом см., например: Трофименков М.С. История русского кино в 50 фильмах. СПб.: Порядок слов, Коммерсантъ, 2018. С. 152-155.

возложили на авторов. В разрешительном удостоверении от 24 декабря 1948 года, Отдел по контролю за кинорепертуаром допускает фильм к показу только в пределах СССР, и только вторым экраном¹⁵⁹. Фильмы второго (местного) экрана существовали в документах как отчетные единицы, но для зрителей и критиков они оставались незамеченными.

Причинами выпуска «посредственных в идейно-художественном отношении фильмов» В. Кружков и А. Сазонов — авторы докладной записки о недостатках в организации производства художественных фильмов, называли «безответственное отношение [авторов фильмов] к порученному делу», «отсутствие заботы о воспитании [новых] творческих кадров» и то, что «отдельные старые мастера начинают выходить из строя»¹⁶⁰.

Фамилия Барнета как режиссера фильма «Страницы жизни» в официальных документах министерства не упоминалась — во всех цитируемых документах, обозначающих «Страницы жизни» как один из худших фильмов 1949 года, указан Мачерет, который после выпуска «Страниц жизни» получит негласный запрет на профессию. Из режиссуры он перейдет в киноведение, напишет несколько книг по теории кино и ряд статей.

2.4. Музыкальные фильмы Барнета 1950-1955 годов и нереализованные замыслы этого периода

План производства художественных фильмов на 1950 год был определен 18 фильмами, при этом к выпуску не планировалось ни одной картины с февраля по май. В производственном плане Киевской киностудии за 1950 значилось всего три фильма: историко-биографическая картина о жизни украинского поэта и художника «Тарас Шевченко»¹⁶¹; колхозная музыкальная комедия «Люди идут к счастью»¹⁶² по сценарию Е. Помещикова и А. Алексеева и экранизация пьесы А.

¹⁵⁹ Дело фильма «Страницы жизни». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2429.

¹⁶⁰ Докладная записка Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.М.Маленкову и М. А. Суслову о недостатках в организации производства художественных фильмов [11 мая 1950 г.]. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 427. Л. 62—67. Цит. по: Кремлевский кинотеатр. С. 835-839.

¹⁶¹ Над этим фильмом с 1948 года работал И.А. Савченко.

¹⁶² Восстановление истории создания этого фильма крайне затруднительно из-за разных

Корнейчука о советских шахтерах «Звезды» («Макар Дубрава», 1948).

И премьера фильма «Люди идут к счастью», и выход на экраны фильма «Звезды», согласно плану, должны были состояться в декабре 1950 года. Из двух зол - сценариев на современном материале - Барнет выбрал работу над пьесой Корнейчука «Макар Дубрава» - постановку, официально не закрепленную ни за одним режиссером. Тот факт, что формально Барнету предназначалась именно колхозная комедия «Люди идут к счастью»¹⁶³ его, вероятно, не смущал. Однажды ему уже удалось избежать очевидно непривлекательного сценария «Рейд на Карпаты», перейдя на работу в другую съемочную группу.

Сценарий к «Звездам»¹⁶⁴ Барнет разрабатывал сам в течение 1949 года, при участии ВГИКовцев — М.М. Хуциева и Ф.Е. Миронера, студентов режиссерской мастерской Савченко¹⁶⁵. Нежелание Барнета приступать к предписанной работе над режиссерским сценарием фильма «Люди идут к счастью» было столь сильным, что даже отсутствие гонорара за работу над «Макаром»¹⁶⁶, как Барнет называл сценарий по пьесе Корнейчука, не заставило его примириться с мыслью о постановке колхозной комедии. Чтобы получить хоть какие-то средства к существованию, Барнет снимает научно-популярный четырехчастевый фильм «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы» (1949)¹⁶⁷.

Пьеса Корнейчука «Макар Дубрава» (1948) рассказывает о шахтерах 1930-х годов, уже ушедших на пенсию, но вернувшихся в забой после войны, чтобы

названий, под которыми он фигурирует в документах 1948-1951 годов. Сценарий «Люди идут к счастью», написанный по мотивам романа Е. Ю. Мальцева «От всего сердца» (1948), также значится как «Хозяева земли» и «Щедрое лето». Окончательное название закреплено за фильмом только в декабре 1950 года — после заседания Художественного Совета Министерства Кинематографии СССР.

¹⁶³ Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы. / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 838.

¹⁶⁴ Сценарий также упоминается под названием «Шахтеры».

¹⁶⁵ Хуциев М.М. «Он так и не научился снимать по заказу». Вспоминая Барнета. Интервью Т. Сергеевой // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 87.

¹⁶⁶ Барнет Б.В. «Без вины виноватый». Письма к жене // Искусство кино. №10. 1996. С. 117-118.

¹⁶⁷ Дело агротехнического кинофильма «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы» / заключения на сценарий Т. Деркача и Б. Барнета, переписка с Министерством кинематографии УССР и Министерством сельского хозяйства УССР / 1949. ф. №670 Державне підприємство "Національна кіностудія художніх фільмів ім. О.Довженка" Міністерства культури України. оп. 1. т. 1. дело №294. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Киев.

помочь молодым восстановить разоренный донецкий угольный бассейн. Опираясь на реальную биографию шахтера Сергеева, Корнейчук создал художественный образ самоотверженного рабочего старшего поколения. Макар Дубрава — участник Гражданской войны, герой первых пятилеток, любящий родной край и искренне желающий приблизить наступление коммунизма, будто бы несколько отодвинутого нападением Гитлера на СССР¹⁶⁸.

Очевидно, что Барнета в этом произведении привлекала возможность ухода от современности в историю: материал пьесы предполагает возможность показа и довоенного, и военного времени, а не только современных созданию фильма 1950-х годов. Как и в случае с фильмом «Страницы жизни» такое погружение в прошлое дает автору фильма больше свободы в изобразительном решении фильма. Именно прошедшим временем можно обосновать уход от эстетики соцреализма 1950-х к стихийному буйству Гражданской войны, сложным индустриальным пейзажам первой половины 1930-х или руинизированному пространству военного времени. Если обратиться к более ранним этапам творчества Барнета, то можно заметить, что перечисленные эстетические ориентиры привлекали его и ранее: отображение хаоса Гражданской войны и революции есть в практически экспрессионистской по изобразительному решению картине «Москва в Октябре» (1927), упоение телом рабочего, вписанным в архитектуру конструктивизма в первой части фильма «Страницы жизни» (1948), «Ночь в сентябре» (1939) показывает то же тело рабочего в светотеневых хитросплетениях угольного подземелья. Руины, разломы и разрушения есть практически во всех фильмах режиссера военного периода, но особенно выразительно пространство фильма «Однажды ночью» (1944).

21 марта 1950 года выходит приказ Министра кинематографии Украинской ССР А. Кузнецова о состоянии производства художественных картин Киевской киностудии¹⁶⁹, в котором политика начальства относительно авторов фильмов

¹⁶⁸ Горбунова Е. Александр Корнейчук. М., Искусство, 1976. https://royallib.com/book/gorbunova_e/aleksandr_korneychuk.html (дата обращения 10.10.2019).

¹⁶⁹ Приказ директора Киевской киностудии художественных фильмов с объявлением текста приказа министра кинематографии Украинской ССР от 21 марта 1950 г. о состоянии

резко меняется, что неудивительно, если принять во внимание общее количество выпускаемых в СССР картин и явное отставание Киевской киностудии от плана 1950 года.

По этому приказу Савченко был обязан сдать фильм «Тарас Шевченко» до 30 апреля 1950 года и режиссерский сценарий картины «Звезды» до 20 мая того же года. Барнету было предписано представить режиссерский сценарий фильма «Хозяева земли» в окончательной редакции до 22 марта 1950 года. Помимо этого и Барнет, и Савченко должны были ежедневно отчитываться о проделанной работе. За невыполнение плана или отказ от участия в мероприятиях «по коренному улучшению работы киностудии» авторам картин угрожали «принятием мер сурового воздействия» и «применением строгих взысканий». Таким образом, аппарат управления кинематографией перешел от тотального контроля к прямым угрозам режиссерам.

Савченко не сдал картину в срок. Режиссер умер 14 декабря 1950 года так и не закончив «Тараса Шевченко» - фильм о крепостнической России 1840—1850-х годов. За 1950 год Киевская киностудия не выпустит ни одного художественного полнометражного фильма.

Весной 1950 года Барнет приступает к работе над «Щедрым летом» - украинским аналогом эталонной колхозной музыкальной комедии «Кубанские казаки» (1950)¹⁷⁰ И. А. Пырьева.

М.И. Туровская, автор масштабного исследования о комедиях И. А. Пырьева¹⁷¹, писала о том, что режиссер сознательно работал в жанре народного лубка, и что его фильмы 1937-1949 годов в тех или иных вариациях воспроизводят схему «предыстории свадьбы». Методология анализа, применяемого Туровской, восходит к работам В.Я. Проппа. На основе такого анализа автор делает вывод о намеренном движении Пырьева к жанровой условности и жанровой схеме, то есть утверждает, что Пырьев не мог быть

производства художественных картин Савченко Игоря Андреевича «Тарас Шевченко» и «Звезды», Барнета Бориса Васильевича «Хозяева земли». РГАЛИ. ф. 1992 оп. 1 ед. хр. 22.

¹⁷⁰ Премьера фильма состоялась 26 февраля 1950 года.

¹⁷¹ Туровская М. И. Зубы дракона. И.А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра. М.: Corpus, 2015. С. 429-474.

«лакировщиком действительности» просто потому, что в период 1937-1949 воссоздания реальности на экране он сознательно избегал.

Логично было бы предположить, что воспользовавшись методологией, предложенной Туровской, можно проанализировать фильм «Щедрое лето», опираясь на работы Проппа и элементы, составляющие жанр лубочной сказки, но в данном случае такой подход представляется неэффективным, потому как в отличие от Пырьева, Барнет ранее не работал с материалом «народного лубка», не близка ему была и музыкальная комедия. Сюжетное сходство между картинами Пырьева и Барнета действительно есть, но здесь уместно обратить внимание на фигуру сценариста — Помещикова. Именно он был автором сценариев фильмов Пырьева «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939), «Сказание о земле Сибирской» (1947). Весьма едкое замечание на эту тему можно прочесть в одной из критических рецензий, написанных о «Щедром лете»¹⁷².

И Помещиков, и Барнет добросовестно вносили все правки, предписанные и художественным советом Киевской киностудии, и ЦК Украины, и Министерством кинематографии Украинской ССР, и отделом по контролю за кинорепертуаром.

Парадоксально, что итогом внесенных правок стала критика московского Худсовета¹⁷³, отметившего, что общественный конфликт «между Петром — как носителем элементов государственной дисциплины, и Назаром, как носителем элементов известной ограниченности, утратившим чувство нового»¹⁷⁴ оказался сильно сглажен. Полностью снят и личный конфликт, без чего любовная линия «лишилась глубоких переживаний»¹⁷⁵.

Без согласования с художественным советом, Барнет убрал второстепенного персонажа — пастуха (этот персонаж «вырисовывал определенные принципы

¹⁷² Статьи, заметки о Б. В. Барнете. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1. ед.хр. 65. л. 180. (Рецензия на «Щедрое лето» Н. Ефимова, 1951).

¹⁷³ Стенограмма заседания художественного совета министерства кинематографии СССР от 25 декабря 1950 г. Дело фильма «Щедрое лето». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2817.

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Там же.

планирования»¹⁷⁶), и поменял, по его словам, «мелочи»¹⁷⁷.

Признание в несогласованных изменениях вызвало на заседании бурю возмущения и причиной всех выше обозначенных неудач была объявлена именно непозволительная вольность режиссера. За Барнета вступился Помещиков, потребовавший «немного больше свободы»¹⁷⁸ для авторов.

Не понравилось членам совета и то, что «вся тема животноводства, укрупнения колхозов, объединение электростанции, умение видеть перспективы в развитии колхозного хозяйства <...> - все это звучит в одной речи Петра на партийном собрании, но остается в фильме как просто речь, без борьбы за это дело»¹⁷⁹.

Все это ожидаемые претензии художественного совета вместо политической картины, демонстрирующей итоги проводимой сельскохозяйственной реформы, увидевшего «лирическую комедию»¹⁸⁰. Такое определение жанра фильма «Щедрое лето» в данном случае имеет негативное значение, подчеркивающее ослабленную фабулу и сглаженный конфликт фильма.

Жанровое определение «лирическая комедия» затем появилось и в материалах, анонсирующих выход фильма на экраны, и в рецензиях критиков, что примечательно, критики такое определение использовали в положительном значении.

Звание «мастер лирической комедии» Барнет получил от критиков благодаря фильмам 1927-1935 годов. Он же считается автором первой советской лирической комедии в кино — фильма «Девушка с коробкой» (1927)¹⁸¹. После выхода на экраны «Окраины» (1933) кинематограф Барнета и вовсе стали называть «чеховским» за прозаические непритязательные бытовые истории о

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ В.В. Ермилов (литературный критик, автор «Литературной энциклопедии»): «Из комедии в более или менее привычном понимании ее, комедии, которая разоблачает, мы можем назвать ее не только комедией и драмой — это было произведение определенной логики. Сейчас это переведено в план лирической комедии — в более легкий жанр...»

¹⁸¹ Кушниров М.А. Девушка с коробкой // Искусство кино. 1987. № 1. С. 129-131.

жизни¹⁸². Особенностью барнетовской лирической комедии 1920-х – первой половины 1930-х было и то, что она была подчеркнута «женской»¹⁸³.

Возвращается Барнет к женским образам и в период 1946-1955 годов. И если в фильмах Пырьева мужское и женское находится в строгой симметрии, то фильму Барнета обилие кадров с женскими образами вменили в вину, увидев в этом политически опасный момент¹⁸⁴.

С. Анашкин в небольшой рецензии на фильм «Щедрое лето» отметил, что руку Барнета в фильме выдают только сцены труда, бессловесные эпизоды: «их монтаж динамичен, а киногоения подавляет сюжетную фальшь»¹⁸⁵. Такой же «бессловесной» киногоенией пропитан и фильм Барнета «У самого синего моря» (1935). В этой картине 1935 года героини Крючкова и Свердлина попадают в абсолютное пространство женской утопии — мужчины совхоза «Огни коммунизма» на неопределенный срок отправились защищать размытые морские границы. Женщины здесь живут без партийного слова, в счастливом неведении и полной свободе от подобного насилия. Есть другие языки: жеста, звука, природы пейзажа, но все они будто бы асинхронны и автономны. Сам дух природного человека не испытывает потребности в слове, чтобы выразить чувство вовне. Движение оказывается важнее и точнее слова.

Одним из правил нового мира, мира утопии 30-х годов XX века была невозможность высказать свои чувства. Героини молчат, действуя и взаимодействуя под музыку. На помощь им приходит жест. Когда не хватает и его, героини начинают петь, погружаясь в свои мысли - глаза их пустеют, время и место становится условным, нереальным.

Долгий выразительный взгляд немой, не способного на произношение точного слова – недостаточность, которая позволяла усилить драматизм. Звук

¹⁸² Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М., Белый город, 2014. С. 147.

¹⁸³ Зоркая Н.М. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. 2000. №47. С. 186-214.

¹⁸⁴ Стенограмма заседания художественного совета министерства кинематографии СССР от 25 декабря 1950 г. Дело фильма «Щедрое лето». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2817.

¹⁸⁵ Анашкин С. Парад диковин // Искусство кино. 1999. №3. С. 116.

отделялся от видимой действительности как произносимая идеологическая мысль от действия. Возникало ощущение ненастоящего, еще несуществующего пространства и застывшего времени.

Нетрудно заметить, что в «Щедрым лете» Барнет использовал тот же прием: максимальное отстранение слова от жеста, их отделение.

В этом же фильме Барнета можно отметить внимание к официальному, анонимному языку, который является ничем иным как языком искусственным и противоестественным любому автору или художнику. Наиболее явно отношение к этому явлению советской культуры будет выражено в фильме «Аленка» (1961), однако и в «Щедрым лете» есть, казалось бы, безобидная шутка о том, что ревность необходимо в себе искоренять, потому как она есть «пережиток». Эту реплику члены Худсовета Барнету рекомендовали убрать из фильма¹⁸⁶, но Барнет рекомендации не последовал.

Финальной частью дискуссии, посвященной фильму «Щедрое лето», стало обсуждение музыкального материала включенного в фильм. Практически единогласно члены совета рекомендовали Барнету сократить «песни и пляски» в фильме, чтобы не превращать картину в «вечер творчества тов. Малышко»¹⁸⁷.

Если принять точку зрения Туровской, то «Кубанские казаки» для Пырьева стали вполне естественным развитием его творчества и мировоззрения. Но для Барнета, упорно сопротивлявшегося работе над аналогом «Кубанских казаков», такой путь был противоестественен. В условиях невозможности развития своих творческих принципов, Барнет возвращается к хорошо ему знакомым тропам, конструкциям и образам его же «деревенских» фильмов 1930-х годов – «Ледолому» (1931), «Окраине» (1933), «У самого синего моря» (1935).

В августе 1951 года Советом Министров СССР¹⁸⁸ разрабатывается план производства цветных художественных фильмов в 1952 году¹⁸⁹. По этому плану

¹⁸⁶ Стенограмма заседания художественного совета министерства кинематографии СССР от 25 декабря 1950 г. Дело фильма «Щедрое лето». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2817.

¹⁸⁷ А.С. Малышко - украинский поэт, автор текстов песен к фильму «Щедрое лето».

¹⁸⁸ В Совет вошли: М. Суслов, И. Большаков, Н. Семенов, А. Сурков, В. Кружков.

¹⁸⁹ Проект постановления Совета Министров СССР о плане производства цветных

на экраны СССР должно было выйти тринадцать картин. Замыкала список тройка музыкальных фильмов: «Борис Годунов» (экранизация оперы Мусоргского) — режиссер В. П. Строева, «Концерт мастеров искусств» (киноконцерт мастеров искусств Москвы и Ленинграда) — режиссеры А.В. Ивановский и Г.М. Раппопорт; «Концерт мастеров Украинского искусства» (киноконцерт) — режиссер Барнет.

Были ли донесены до руководства Киевской киностудии и до самого Барнета детали этого плана — неизвестно, неизвестна также и дата подписания плана Совета Министров. Однако в 1951 году Барнет совместно с М.В. Большинцовым начал готовить сценарий историко-революционного фильма в форме музыкальной комедии «Необыкновенный концерт»¹⁹⁰. Такой безумный и ужасающий по своему определению гибрид двух главенствующих в период «малюкартинья» жанров был обусловлен тем, что Барнет собирался поставить пародию на подобные фильмы.

В рукописных черновиках Барнета и Большинцова сохранилась заявка будущего фильма, написанная подчеркнута официально. Вероятно, данный текст, озаглавленный как «Необычайный концерт», готовился для подачи в Министерство: «Музыкальная комедия — основной сюжетный ход которой показывает органическую связь советского искусства с народом, и высмеивает чуждый нашему обществу “культ знаменитостей”, не имеющий ничего общего со славой и всемирным признанием. Основными героями являются: знаменитый певец Реваз Н., знаменитый шахтер Георгий Л., знаменитая колхозница Кетована Д., Леван - знаменитый шофер, спортсмен мотоциклист и еще ничем не знаменитая девушка Тамара. Всех их объединяет в фильме бескорыстие и чистая любовь к искусству. Им противостоит любительница искусств-собираательница

художественных фильмов в 1952 г. 17 августа 1951 г. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 340. Л. 168-172. Подлинник, машинопись. Подпись — автограф. Цит. по: Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы. / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 883-885.

¹⁹⁰ М.В. Большинцов, Б.В. Барнет. «Необыкновенный концерт». Литературный сценарий. Наброски. Автограф. [1951]. РГАЛИ. ф. 2351. оп. 1. ед. хр. 27.

знаменитостей, так называемых «”громких” имен»¹⁹¹. Роль конференсье по задумке авторов должен был исполнить А. Бучма¹⁹².

Описание, представленное в заявке, а также название будущего фильма напоминают известное пародийно-сатирическое представление Театра кукол имени С.В. Образцова - «Необыкновенный концерт»¹⁹³ 1946 года. В основу «Необыкновенного концерта» Образцова и С.С. Самодура была положена пьеса А. И. Введенского «Концерт-варьете» (1939), представлявшая собой пародию на популярные концертные номера и исполнителей 1930-х годов. По форме представление напоминало театральный «капустник», поэтому постановка театра Образцова 1946 года была названа «Обыкновенный концерт». В 1949 году спектакль был запрещен как «очернение советской эстрады», несмотря на зрительский успех. Образцов ввел в представление положительного персонажа, прописал конференс и убрал из спектакля номера, вызывавшие недовольство чиновников, что лишило представление юмористической остроты и актуальности.

Предположение о том, что Барнет собирался поставить в кино нечто похожее на спектакль Образцова, подтверждается и тем, что как раз в это время Образцов приезжает на Киевскую киностудию¹⁹⁴, кроме того, Барнет и Образцов были знакомы еще со времен учебы во ВХУТЕМАСе. В 1916 году Барнет поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества¹⁹⁵ на живописное отделение в класс А.И. Архипова, где проучился два курса¹⁹⁶. Образцов также учился в мастерской Архипова.

Сценарий Барнета на Киевской студии не был принят. Режиссер отправил текст в Москву, сопроводив его письмом, критикующим контроль Украинского министерства, а также выразил свое возмущение тем фактом, что новый сценарий

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Постановка С.В. Образцова, С.С. Самодура.

¹⁹⁴ Работать с ним было невероятно легко...(Барнет в Киеве). Вспоминают Н.А. Гебдовская, С.М. Цыбульник, Е.М. Василько-Гаккебуш / публикация В. Хлебниковой // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 108.

¹⁹⁵ С 1920 года – ВХУТЕМАС.

¹⁹⁶ Барнет Б.В. Автобиография. РГАЛИ. ф.2447. оп.1. ед.хр.50.

киноконцерта был заказан «какому-то циркачу»¹⁹⁷. Это письмо Барнет отправил жене – актрисе А.А. Казанской 5 сентября 1951 года. Плановый съемочный период «Концерта мастеров украинского искусства» должен был начаться 20 сентября того же года¹⁹⁸.

Архаичные формы «фильмов-концертов», предельно примитивные с точки зрения изобразительных средств, абсолютно бесконфликтные и бессодержательные, в период «малюкартинья» стали нормой¹⁹⁹.

Фильмы этого жанра представляли собой определенную последовательность вокальных и танцевальных номеров известных советских артистов, запечатленных в различных декорациях или на натуре. Соединение номеров, как правило, было обусловлено тематикой и темпо-ритмом. Единственное, что зависело от режиссера-постановщика в работе над подобными фильмами — монтаж, точнее — склейка номеров в нужной последовательности. Номера для включения в «фильм-концерт» спускались из Центрального Комитета²⁰⁰.

Тем не менее, Барнет все еще надеялся отойти от застывшей формы фильма-концерта. В объяснительной записке к режиссерскому сценарию «Концерта мастеров украинского искусства» он писал: «Ограничив рамки киноконцерта показом небольшого количества номеров, можно, мне кажется, отказаться от “игрового конферанса” / сквозного сюжета / несущего служебную, чисто внешнюю функцию связи отдельных номеров. Это следует сделать еще и потому, что, как правило, такой сквозной сюжет всегда звучит фальшиво и надуманно превращаясь в устах действующих в киноконцертах сквозных персонажей в скучное предисловие к номерам, или в потуги на остроумие. Наряду

¹⁹⁷ Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 118-119.

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Среди образцов жанра можно выделить «Киноконцерт» И. Менакера (1941), «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии» Е. Дзигана, С. Герасимова, М. Калатозова (1942), «Большой киноконцерт» (1951) В. Строевой, «Концерт мастеров искусств» (1951) и «Мастера русского балета» (1953) Г. Рапппорта, «Армянский киноконцерт» Л. Исаакяна, К. Саркисяна (1954).

²⁰⁰ Работать с ним было невероятно легко... (Барнет в Киеве). Вспоминают Н.А. Гебдовская, С. М. Цыбульник, Е.М. Василько-Гаккебуш / публикация В. Хлебниковой // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 108.

с реальным показом мастерства актеров-исполнителей концертных номеров “сквозные персонажи” живут на экране своей надуманной и фальшивой жизнью интермедий. Настоятельность и художочность подобных интермедий особенно заметна в сопоставлении с отточенными и яркими произведениями настоящего искусства, являющегося материалом концерта»²⁰¹.

Отношение режиссера к этой работе выдает первая же строка режиссерского сценария, в которой сложно не увидеть авторскую иронию: «Пейзажи один величественнее другого, проходят перед зрителем...»²⁰²

В фильмографии Барнета, составленной исследователями его творчества Кушниковым²⁰³, Марголитом и Забродины²⁰⁴, сразу после картины «Концерт мастеров украинского искусства» (1952) вписан фильм «Ляна» (1955). Нетипичный для фильмографии Барнета простой в три года объясняется двумя неосуществленными замыслами.

В 1952 году Барнет встречался с Исаевым и А.А. Галичем для обсуждения новой постановки. В письме супруге Барнет радостно сообщает: «У меня (наконец-то) сценарий симпатичный, смешной, добрый, по душе!»²⁰⁵. Речь идет о сценарии Исаева и Галича «На плоту» (1952)²⁰⁶. Отчего сам замысел и сценарий вызывал восторг у Барнета, очевидно. «На плоту» - комедийная история о друзьях детства, встретившихся спустя тридцать лет, чтобы осуществить давнюю мечту - сплав по большой реке. Во многом из-за острот будущего диссидента Галича сценарий трижды переписывался авторами в течение 1952-1953 годов, однако в фильме, поставленном по этому сценарию, все равно сохранилось много небезобидных для работников номенклатуры шуток. По невыясненным причинам

²⁰¹ Барнет Б.В. Режиссерский сценарий «Концерт мастеров украинского искусства», 1951 г. РГАЛИ, ф. 2450. оп. 2. д. №754.

²⁰² Там же.

²⁰³ Кушников М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 213-215.

²⁰⁴ Материалы к ретроспективе фильмов Б. В. Барнета / Сост. Е. Я. Марголит, В. В. Забродин. М.: Музей кино. 1992. - 24 с.

²⁰⁵ Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 119.

²⁰⁶ Стенограмма заседания Комиссии по кинодраматургии. Обсуждение сценария А.А. Галича и К. Ф. Исаева «На плоту». 22 августа 1952. РГАЛИ. ф. 631 оп. 3 ед. хр. 425.

постановку этого сценария осуществил не Барнет, а М.К. Калатозов²⁰⁷, ранее с комедийным материалом никогда не работавший. В 1954 году студия «Мосфильм» выпустила фильм «Верные друзья», наряду с некоторыми другими фильмами обозначивший наступление периода «оттепели» в кинематографе до ее официального объявления в 1956 году.

Другой несостоявшейся постановкой Барнета была очередная комедия о колхозной жизни «Тихий угол»²⁰⁸ по сценарию Н.Е. Вирты²⁰⁹. В этом сценарии на современном материале разоблачаются «самоуспокоившиеся люди, лодыри и клеветники»²¹⁰.

В июне 1953 года на утверждение Г.М. Маленкову был представлен «переработанный в соответствии с Постановлением Совета министров СССР от 8 мая с.г. тематический план производства полнометражных художественных фильмов на 1954 год». Переработан план был радикально: все фильмы, где так или иначе затронута тема орошения пустынь, картины на историко-биографические темы и колхозные фильмы, лакирующие действительность, из плана были исключены. Их место в новом плане заняли картины «на современные темы о рядовых советских людях»²¹¹.

Тем не менее, вернувшись в Москву на студию имени Горького, в 1954 году Барнет снова получил сценарий музыкальной комедии на колхозную тему. В постановке, вверенной Барнету, отразилась и еще одна тенденция обновленного органа управления кинопроизводством — «отражение тем из жизни народных республик»²¹².

Сценарий фильма «Ляна», написанный Л.Е. Корняну, В.И. Ежовым и был ориентирован на съемки в Молдавии. Власть призывала тщательнее

²⁰⁷ «Верные друзья», («На плоту», «Старые друзья»). Авторы сценария - А.А. Галич, К.Я. Исаев. 1952-1954. Режиссер - М.К. Калатозов. РГАЛИ. ф. 2329 оп. 12 ед. хр. 3332.

²⁰⁸ Второе название «Заботы Ивана Никаноровича и Никанора Ивановича».

²⁰⁹ Н. Вирта. «Тихий угол». Литературный сценарий 1-й вариант. 1952. РГАЛИ. ф. 2450 оп. 2 ед. хр. 1429.

²¹⁰ Цит. по: Гольдин М.М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. М.: Слово, 2000. С. 61.

²¹¹ Там же. С. 65.

²¹² Там же.

разрабатывать сценарий, потому что с наступлением нового периода в истории, требования к сценариям выросли. Министерство культуры порицало трафаретность, но в то же время, контролируя процесс творчества до мельчайших деталей, создавало новые рамки и новый трафарет. Вероятнее всего, чтобы не повторить ошибок «Щедрого лета» и поправить финансовое положение после трех лет режиссерского простоя, Барнет стал соавтором сценаристов «Ляны».

Обсуждение литературного сценария Корняну, Ежова и Барнета состоялось 17 марта 1954 года²¹³. Члены Художественного Совета справедливо отмечали, что текст напоминает «Щедрое лето», а единственное, что в нем привлекательно — это имя режиссера, но «даже талант Барнета не сможет преодолеть трудностей этого сценария»²¹⁴. В ответ на замечания Барнет справедливо возмутился тем, что из первоначального материала ничего другого было и не сделать. Отчаяние режиссера и его четкое понимание очередной проходной работы выражено в словах: «Мне так надоело работать по плохим сценариям. У меня просто не хватает сил. Я рано или поздно повешусь на плохом сценарии. <...> Мне <...> страшно за наш сценарий: боже, как это несмешно»²¹⁵. Отметил Барнет и то, что колхозная комедия архаична как жанр и уже давно ею никто кроме него не занимается²¹⁶.

7 сентября 1955 года выходит приказ по Министерству культуры СССР «О фактах нарушения установленного порядка привлечения штатных работников кинематографии к работе по написанию сценариев»²¹⁷. Согласно этому приказу вмешательство в работу сценаристов режиссеров или редакторов в ряде случаев не способствует улучшению художественного качества текстов. В этом приказе конкретно был назван Барнет и его работа над фильмом «Ляна». Этим же

²¹³ Стенограмма заседаний художественного совета по обсуждению литературного сценария [В. Ежова, Б. Барнета и Л. Корняну] «Ляна-молдаванка» и актерских проб для кинофильма «Чемпион мира». 17 марта 1954. РГАЛИ, ф. 2468 оп. 2 ед. хр. 124.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ Приказ по Министерству культуры СССР №589 О фактах нарушения установленного порядка привлечения штатных работников кинематографии к работе по написанию сценариев от 7 сентября 1955 г. ЦГАЛИ. Р-182 — фонд Ленинградского Союза кинематографистов СССР.

приказом Министерство культуры СССР запрещало режиссерам и редакторам участвовать в написании сценариев без оформления в установленном порядке, то есть с согласованием от министерства и других инстанций. Учитывая, что срок производства картин по новому плану должен был сократиться с 18 до 11,5 месяцев, запрещать режиссерам и редакторам участвовать в процессе написания сценария — весьма сомнительная инициатива.

Съемки фильма «Ляна» проходили в Одессе и в Кишиневе осенью 1954 года. Производственные сложности, с которыми столкнулась съемочная группа, в первую очередь были связаны с плачевным финансовым состоянием киностудий. Барнет снимал «вслепую», не имея возможности просмотреть снятый материал из-за отсутствия позитивной пленки. Все отснятое просто отправлялось в Москву. Барнет отмечал также и постоянное отсутствие денег студий на необходимые расходы по съемочному периоду и постоянный режим экономии, срывающий график съемок. В ноябре в Молдавии начался сезон дождей, снимать фильм на натуре стало невозможно. Политика освещения актуальных тем союзных республик привела к тому, что в Кишиневе одновременно готовили картины три съемочных группы. Киностудия к такому режиму производства была явно не приспособлена: на все три группы выделили одного композитора, один оркестр, несколько молдавских актеров, вынужденных сниматься во всех фильмах союзной республики²¹⁸, для акцентирования национального колорита картин.

Первые просмотры фильма состоялись в марте 1955 года, критика его была ничем не примечательна: к достоинствам фильма относили пейзажные съемки виноградников Молдавии, тонкий юмор комедии положений и народные мотивы в музыке, к недостаткам - «недостаточно глубокий конфликт, легший в основу сценария», сюжетную «клочковатость», мешающую связи эпизодов и сцен, сцены показа людей в труде, персонаж председателя колхоза²¹⁹.

²¹⁸ Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 120.

²¹⁹ Статьи, заметки о Б.В. Барнете. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1. ед.хр. 65.; Общественный просмотр кинофильма «Ляна» // Советская Молдавия от 15 марта 1955 г.; Советская Молдавия от 17 марта 1955 г. [о фильме «Ляна»].

Фильм «Ляна» по сравнению с «Щедрым летом», несомненно, выглядит более свободным и в прямом смысле молодым - главные роли исполняли актеры, по возрасту соответствующие своим персонажам. Главные роли в фильме исполнили молодые актеры-дебютанты: К.Н. Игнатова, А.Б. Шворин, Л.И. Гайдай, также проходивший на съемках фильма Барнета преддипломную практику в качестве ассистента режиссера.

Однако в «Ляне» сохранился и след музыкальных колхозных комедий 1950-1953 годов: схематичность персонажей, конфликт «хорошего» (мужские персонажи) с «лучшим» (женские персонажи), обилие «открыточных» натуральных съемок, функцией которых является исключительно ознакомление зрителя с красотами Молдавии.

История двух влюбленных, живущих и работающих в одном колхозе, сама по себе жива и интересна, но она теряется и блекнет из-за навязчиво выходящей на первый план производственной темы и морали о том, что главное - труд, а песни и танцы – потом. Главенство партийной линии — наследие «сталинского» кинематографа.

Никем не отмеченный парадокс этого музыкального фильма в том, что пристрастие героев к искусству и самовыражению служит помехой служению обществу. Как только трио Гриши, Андрияша и Алеши в свободном порыве творчества исполняет песню, танец или музыкальный номер, противодействие высших сил колхозной реальности не заставляет себя ждать: героев забывают наградить грамотой, они оступаются и падают, должным образом перестает расти виноград.

Так выражен внутренний конфликт этого фильма, который гораздо интереснее конфликта внешнего: после каждой из неудач героя, следующих каскадом одна за другой, возлюбленная порывает с ним отношения будто бы разочаровавшись в его неидеальности, то есть в неспособности гармонично сочетать творческое (личное) и трудовое (общественное).

Выразительные средства и объект съемки также вступают в неразрешимый конфликт. Народный молдавский танец Барнет снимает всего четыре кадрами

с минимальным, скользящим вдоль сцены движением камеры.

Еще в 1920-х годах французских авангардистов занимала проблема танца в кино. Теоретические размышления по этому поводу оставил Эли Фор в статье «Танец и кино», а Лионель Ландри в работе «Танец и экран» проанализировал противоречие между монтажным образом танца и принципиальной для хореографии «континуальностью». Жан Эпштейн в статье «Укрупнение»²²⁰ писал: «Помещенное в центрифугу трагическое удесяттерит свою фотогению, добавляя к ней фотогению головокружения и вращения. Я хочу танца, последовательно снятого с четырех противоположных направлений. Потом с помощью панорамирования или вращения на штативе - зал, такой, каким его видит танцующая пара. Умная раскадровка воссоздаст с помощью наплывов жизнь танца, удвоенную точками зрения зрителя и танцора, объективную или субъективную, если можно так выразиться»²²¹.

Монтажной съемкой ритмического движения занимались и многие другие кинематографисты. Стоит упомянуть хотя бы «Гопак» (1931) - фильм М.М. Цехановского. Народный украинский танец Цехановский снимает статичной камерой, но, тем не менее, фильм наполнен динамикой. Способствует этому не столько межкадровый монтаж, сколько организация внутрикадрового пространства и выбора точки съемки.

В фильме «Ляна» парадоксальная безжизненность запечатленного народного танца находит оправдание только в той противящейся любой живости реальности, в которой существуют герои. Скованность съемки в пространстве театра, построенного по канонам сталинского ампира, органична зрительному залу, публика которого чинно заполняет ровные ряды партера и балконов серыми пиджаками и вовремя хлопающими ладонями.

Пространство и идея театра теперь не способ перехода в пространство новой условности, как это было в «Доме на Трубной», теперь это непробиваемая серость сценического задника. Для героев «Дома на Трубной» была важна

²²⁰ Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. Сост. М.Б. Ямпольский. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство. 1988. С. 162.

²²¹ Там же. С. 76.

возможность выйти на сцену, для героев «Ляны» важно официальное подтверждение — выданная с формулировкой «Первый в песне — первый в труде» грамота.

Человек с киноаппаратом 1950-х годов ловит героев на лестнице, и хоть на мгновение заставляет их остановиться и посмотреть на себя глазами другого. Зафиксированный киноаппаратом успех — еще одно официальное подтверждение таланта. Ироничной выглядит и сцена, в которой герои всем колхозом собираются на показе венгерского фильма «Случай на ярмарке»²²², но отнюдь не за тем, чтобы прикоснуться к киноискусству, а для того, чтобы посмотреть номер кинохроники перед показом - тот самый, в котором запечатлены участники районного смотра.

Вопрос официального признания таланта как ничто другое занимает героев фильма Барнета, занимал этот вопрос и самого автора картины, в 1946-1955 годах оказывавшегося в рядах режиссеров «второго ряда», которым априори отказано в праве на авторское видение.

Ляна, именем которой назван фильм, как и Оксана в «Щедром лете» - идеальное воплощение женского образа киноэкрана 1950-х. Умница и красавица, идеологически верно мыслящая. Все, что вступает в конфликт с нормой, она безоговорочно отвергает. Общественное для нее всегда дороже личного и ее жениху Андриешу приходится «исправляться». В финале герой становится передовиком колхоза «Новая жизнь», встраивается в эту противящуюся всему ненормативному реальность. В финальном кадре — воссоединившиеся влюбленные уходят в расфокус молдавского пейзажа, растворяются в нем.

Из-за навязанности планом и производственных сложностей, «Ляну» нельзя назвать подлинно «барнетовским» фильмом. Несмотря на это «колхозная комедия о молодежи Молдавии» - один из фильмов, ценный и важный для творческого наследия режиссера²²³.

Стоит отметить, что сложная производственная судьба была у многих фильмов, выпускаемых в СССР в период послевоенного «малюкартинья»: все

²²² Оригинальное название фильма – «Матъи Лудаш» (Lúdas Matyi). Реж. К. Надашди, Л. Раноди (1949).

²²³ На съемках этого фильма проходили практику студенты ВГИКа М.М. Хуциев и Л.И. Гайдай.

режиссеры вынуждены были создавать фильмы, закрепленные в производственном плане, вносить многочисленные правки в угоду бесконечным художественным советам, подстраиваться под существующую систему.

Проанализированные фильмы и неосуществленные замыслы позволяют сделать определенные выводы. В данный период Барнет при любой предоставленной возможности обращается к материалу, позволяющему снимать хотя бы часть фильма не о современности. Фильмы о восстановлении производства в СССР, призванные вывести стахановское движение на новый виток, дают возможность ухода от канонов соцреализма к поэтике кинематографа первой половины 1930-х годов, а также возможность кинематографического осмысления периода военного времени. В связи с этим в фильме «Страницы жизни» можно увидеть изобразительные решения и художественные приемы первой половины 1930-х годов, а также руинизированное пространство завода. Но если в фильмах военного времени подобное разрушенное пространство было пространством обитания героев, то в период послевоенного «малюкартинья» руины становятся местом возвращения, что, так или иначе, подводит к вопросам, связанным с памятью и переосмыслением. В рамках кинематографа данного периода с преимущественно линейным движением времени, возвращение становится динамической структурой. Возвращение в ту же точку, к тем же условиям невозможно и, в данном случае, возвращение всегда связано с утратой, ее осмыслением или замещением (Нина из фильма «Страницы жизни» теряет не только мужа, но и сделанную им работу – построенный завод, также являющийся для нее местом памяти; Макар из неосуществленного замысла фильма «Макар Дубрава» теряет на войне сына).

Нежелание Барнета работать в жанре музыкальной комедии привело к созданию нарочитого несоответствия музыкального материала визуальному ряду. Обнаруженный конфликт заставляет зрителя переключить внимание или на визуальное, или на аудиальное. И если в музыкальном решении можно услышать типичные для времени создания песни, текст которых посвящен трудовому энтузиазму и счастливой жизни, то в визуальном ряде предстает заново открытая

Барнетом киногения деревенских открытых пространств и помещенного в них человека.

Конфликт также создается и между пропетым и произнесенным словом: в фильме «Щедрое лето» можно услышать авторскую иронию над официальным языком и его штампами. При этом комический эффект достигается благодаря несоответствию лексики области применения («Скажи, а ревность, это тоже пережиток?»).

Усложнение происходит и благодаря включению цитаты Маяковского, апеллирующей не столько к конкретному произведению, сколько к фигуре его автора, которая в период «оттепели» будет переосмыслена.

В послевоенный период все более усложняется метафоричность женского образа в фильмах Барнета. Помимо возвращения героини 1920-х первой половины 1930-х годов (Ляна, Оксана) появляется и трагический образ женщины, пережившей войну (Нина).

В «Ляне» вновь появляется и дополнительная условная реальность: в этом фильме есть и эпизод сценического действия, и сцены съемки, а затем демонстрации фильма.

ГЛАВА 3.

ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА ФИЛЬМОВ БАРНЕТА

ВО ВРЕМЯ «ОТТЕПЕЛИ» (1956-1965 гг.)

3.1. Творчество Барнета в контексте советского кинематографа 1956-1964 годов

Изменения общественных настроений были ощутимы в период 1953-1956 годов, до официального наступления «оттепели», обозначенного в истории СССР XX Съездом ЦК КПСС. Об этом свидетельствуют и литература, ставившая вопрос о праве художника на свободу от любых установок, и появление неофициального искусства²²⁴, и работы кинематографистов 1953-1956 годов. Помимо естественного отказа от эстетики и навязанных канонов «малокартинья», в фильмах этого периода заметно и освобождение слова, и выражение критической мысли авторов²²⁵.

Ведущие мастера кинематографа 1920-х годов переживают период «второго расцвета». В пору, когда основной полемикой литературы «оттепели» стала условная борьба архаистов и новаторов²²⁶, а на студии потоком приходили талантливые молодые режиссеры, эти авторы смогли не только продолжить свою работу в кино, но и создать злободневные и изобретательные с точки зрения киноязыка фильмы.

²²⁴ Кизевальтер Г.Д. Время надежд, время иллюзий. 1950-1960 годы. Проблемы истории советского неофициального искусства: статьи и материалы. М., Новое литературное обозрение, 2018. - 560 с.

²²⁵ В период 1953-1956 экраны вышли такие картины как «Верные друзья» (1954) М.К. Калатозова, «Большая семья» (1954) И.Е. Хейфица, «Карнавальная ночь» (1956) Э.А. Рязанова. Во всех трех фильмах так или иначе высмеивался образ догматичного чиновника - с экрана была явлена критика власти пусть и в мягкой форме иронии. Не менее интересны картины «Веселые звезды» (1954) В.П. Строевой и «Мы с вами где-то встречались» (1954) Н. В. Достая, А. П. Тутышкина, В.С. Полякова. Эти фильмы были прямыми наследниками фильмов-концертов «малокартинья» и представляли собой последовательность музыкальных, танцевальных, сценических номеров, объединенными конферансом или сквозным сюжетом. Но материалом картин стали не показательные номера народных ансамблей, а эстрадные номера с участием популярных звезд. Все эти фильмы были сняты на центральных киностудиях СССР - «Мосфильме» и «Ленфильме». Несмотря на реформу системы кинематографии, остальные киностудии в 1953-1956 годах продолжали существовать по инерции и по старым лекалам.

²²⁶ Эта тема является стержневой уже в знаменитой повести И. Эренбурга «Оттепель» (1954), давшей название всему историческому периоду.

Идеологическим оружием «оттепели» стал «миф о Ленине как о великом демократе, выстроенным в противовес мифу о Сталине-вожде как о кровавом тиране»²²⁷. Ревизия взглядов на фигуру и политику Ленина вкупе с заявленным на XX Съезде «человеческим лицом» социализма, вывела на новый виток кинолениниану: в фильмах Юткевича «Рассказы о Ленине» (1957) и «Ленин в Польше» (1965), Ю.М. Вышинского «Аппассионата» (1963), И.С. Ольшвангера «На одной планете» (1965) и многих других.

Изменение отношения к Ленину, ставшего нравственным камертоном для шестидесятников, невозможно представить без пересмотра истории Гражданской войны и революции. Главным героем фильмов оказывался не вождь и не функционер, а идеалист одержимый безумием высокой идеи²²⁸.

Тема войны, которую пыталось осмыслить искусство «оттепели», возникает практически в каждом фильме этого периода. Но если общая тенденция кинематографии первых послевоенных лет была заключена в одержимости пафосом победы и ее масштабом, то в фильмах середины 1950-х – 1960-х годов война лишена массовых действий на полях сражений, кровавых схваток с врагом и мифологизированных героев, совершающих подвиги. Ю.М. Ханютин определяет события 1941-1945 годов на экранах «оттепели» как «война без войны», подразумевая, что киноискусство не описывает войну, а на военном материале ставит общие проблемы человеческой жизни²²⁹. Поиски возвышенного в жизни простых людей изменили и персонажей, и стилистику картин.

Фильмы на современном материале, как и в предыдущий период советского кино, должны были отображать не только жизнь советского человека, но и важные внутрисполитические изменения. Аграрная реформа освоения целинных земель²³⁰ сформировала политический заказ на создание произведений о целине²³¹

²²⁷ Богомолов Ю.А. Оттепель надежды нашей / В кн. Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову: Воспоминания, дневники, письма, последний сценарий / Сост. А.Ю. Хржановский. М.: Рутения, 2018. С. 15.

²²⁸ Ковалов О.А. Неизвестный «Ленфильм» - краткий курс // URL: http://www.pfkspb.ru/news/423/news_423.htm (дата обращения 23.09.2019).

²²⁹ Ханютин Ю.М. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968. С. 215.

²³⁰ 28 февраля — 2 марта 1954 г. Пленум ЦК КПСС принимает постановление «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель» в

и спровоцировала возникновение романтики дальнего путешествия в необжитые районы СССР²³².

Периферийное положение Барнета — одна из причин, объясняющих его позднее включение в обновление кинематографа «оттепели». В 1955 году на «Мосфильме» Барнет начинает работу над фильмом «Поэт», который Кушников назовет «симптом творческого возрождения»²³³. Возвращение на «Мосфильм», однако, не изменило отношения к режиссеру киночиновников. Вместо назначения на новую постановку, в 1957 году руководство киностудии «Мосфильм» поручает Барнету завершение работы над фильмом К.К. Юдина «Борец и клоун». В 1958 году Барнета назначают режиссером фильма «Аннушка», несмотря на то, что сценарий по дебютному сценарию Е.Е. Севелы должны были ставить также дебютанты. В немногочисленных рецензиях на фильмы этого периода, Барнета называют «старейшим режиссером».

Выпуск на экраны фильма «Старый наездник»²³⁴ спровоцировал скандал в министерстве кинематографии. Вышедший фильм даже в новой редакции не понравился партийному руководству. Против Барнета была организована кампания, включающая критику от зрителей-коммунистов, публичное порицание министром кинематографии Большаковым, который до этого сам одобрил выпуск фильма на экран, выселение супруги и дочери Барнета из квартиры, предоставленной штатным сотрудникам «Мосфильма»²³⁵. Выход фильма на экраны не освещался в прессе.

С декабря 1959 до мая 1960 года Барнет работает над новой редакцией

необжитых районах Казахстана, Сибири, Поволжья и других регионах

²³¹ В докритический период реформы с 1954 по 1961 год на экраны были выпущены картины: «Первый эшелон» (1955) М. Калатозова, «Беспокойная весна» (1956) А. Медведкина, «Мы здесь живем» (1956) Ш. Айманова, «Иван Бровкин на целине» (1959) И. Лукинского, «Горизонт» (1961) Хейфица, «Аленка» (1961) Барнета, а также «Чудесница» (1957) А. В. Иванова — рисованный мультипликационный фильм об освоении «царицей полей» северных широт.

²³² Вайль П.Л., Генис А.А. 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ: CORPUS, 2013. С. 144-163.

²³³ Кушников М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: 1977. С. 199.

²³⁴ Разрешительное удостоверение отдела кинопроката от 11 ноября 1959 года.

²³⁵ Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 113.

фильма «Ночь в сентябре», предназначенной для перевыпуска²³⁶. Выход фильма на экраны также не освещался в прессе.

Следующей постановкой Барнета стал фильм «Аленка» - двойной государственный заказ, детский фильм и фильм о целине. Работу над такими картинами доверяли дебютантам или молодым неопытным режиссерам. Несмотря на то, что постановка была закреплена за студией «Мосфильм» съемки большей части фильма проходят в Казахстане.

В 1962-1963 году Барнет получает приглашение на должность художественного руководителя Туркменской киностудии, однако ознакомившись с текущими сценариями студии, отказывается²³⁷.

Последний завершённый фильм Барнета - «Полустанок», вышел на экраны в 1963 году и в нем уже было заложено ощущение одиночества, покинутости и все того же разочарования. В 1964 году режиссер не получает согласования на съемки фильма о Ленине и революционерах. Сценарий фильма «Заговор послов», предложенный Маклярским уволенному с киностудии «Мосфильм» Барнету, стал последней работой режиссера в кино. Съемки этого фильма не были начаты — 8 января 1965 года Барнет покончил жизнь самоубийством.

Долгожданное возвращение в Москву не изменило пренебрежительное отношение чиновников к Барнету. В то время как другие режиссеры, среди которых Козинцев, Пырьев, Ромм, Юткевич реализовывали многое из своих давних замыслов, Барнету поручали доделывать чужие работы и закрепляли за ним необязательные постановки.

В период 1956-1965 годов, во многом по причине изменений, произошедших в политике СССР, в образной системе фильмов намечается возврат к образам его фильмов 1920-х – первой половины 1930-х годов, претерпевших эволюцию за счет включения новых, присущих времени, явлений и личностного кризиса автора.

В период «оттепели» Барнет работает над фильмами и нереализованными

²³⁶ Разрешительное удостоверение отдела кинопроката от 16 мая 1960 года.

²³⁷ Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. 1996. №10. С. 124.

замыслами: «Поэт» (1956), «Борец и клоун» (совместно с К. Юдиным, 1957), «Поднятая целина» (1957, не реализован), «Аннушка» (1959), «Аленка» (1961), «Полустанок» (1963).

3.2. «Поэт» и «Борец и клоун»

Сценарий В.П. Катаева «Поэт»²³⁸, основан на воспоминаниях автора о событиях Гражданской войны в Одессе и написан в узнаваемом стиле одесской литературной традиции 1920-х годов. Вполне обоснованной представляется версия, что прототипом главного героя – поэта Николая Тарасова, стал Э.Г. Багрицкий²³⁹. Конфликт в этом сценарии строится на противопоставлении двух приятелей-поэтов — потомственного дворянина и посредственного поэта Орловского, во время Гражданской войны выступавшего на стороне белых и простого, обладающего ярким талантом - Тарасова, примкнувшего к красным.

Несмотря на заявленную схематичность и единственно возможное для нее развитие сюжета, заканчивающееся не только поражением белых, но и неудачным покушением Орловского на Тарасова, для Катаева вопрос не исчерпывается сюжетом, который можно обозначить как «Моцарт и Сальери на фронтах Гражданской войны». Сценарий «Поэта» сатирический, в нем высмеиваются и положительные, и отрицательные персонажи. Вопрос, заданный Орловским Тарасову, стоит ли разменивать свой талант на создание политических произведений, для Катаева не имеет однозначного ответа. В текст сценария включено большое количество литературных цитат и отсылок, среди которых особое внимание уделено А.А. Блоку и В.В. Маяковскому, что поднимает произведение до уровня размышления о судьбе творца, цене его выбора и заблуждений.

Образы в сценарии Катаева созданы исключительно литературными средствами, поэтому для перенесения их на экран требовалась существенная переработка текста. В режиссерском сценарии Барнета²⁴⁰ нет такого обильного

²³⁸ Дело фильма «Поэт». Литературный сценарий В. П. Катаева «Поэт». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1936.

²³⁹ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М., 1977. С. 199.

²⁴⁰ Дело фильма «Поэт». Режиссерский сценарий Б. В. Барнета, 1956. Госфильмофонд РФ.

цитирования произведений, однако созданы условные и собирательные образы кинематографическими средствами.

Одна из первых сцен фильма, как и сценария Катаева - вечер поэтов — театрализованное представление, погружающее в дополнительную реальность. В более ранних фильмах Барнета уже был использован подобный прием создания произведения в произведении: в «Доме на Трубной» это эпизод с постановкой в любительском театре, в «Ляне» - конкурс талантов, организованный в пространстве театра и киносъёмка с последующей демонстрацией в кинотеатре.

Узнаваемый образ неназванной Одессы сконструирован благодаря типическим чертам этого города. Город периода Гражданской войны выглядит намеренно декоративно. Днём он будто все время залит полуденным солнцем: нет ни теней, ни полутеней. Это лишает изображаемое пространство объёма, делает его плоскостным.

Две ночные сцены — первая и финальная, в «Поэте» - сцены обхода революционным комитетом города, освещены таким же ровным, мертвым светом фонарей, фигуры героев намеренно превращены в неразличимые тени и первая сцена отличается от последней лишь тем, что в финале картины к дозору трех персонажей прибавляется четвертый — главный герой этого фильма. Кадры ночного обхода города революционерами — эмблематичны для революционной трилогии Козинцева и Трауберга²⁴¹, а включение подобных кадров в фильм Барнета — цитата на произведения классиков ленинградского кино²⁴².

Принципиально важной с точки зрения пространственной организации фильма «Поэт» представляется сцена побега главных героев из-под конвоя белогвардейцев: Оля и Тарасов пробегают через разрушенное здание. В сценарии Катаева эта сцена отсутствует, в режиссерском сценарии она описана довольно

Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1936.

²⁴¹ «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938).

²⁴² Похожий по мизансцене и интонации кадр можно увидеть в фильме М. М. Хуциева «Застава Ильича» (1959-1965): в нем солдаты, идущие по пустой предрассветной Москве, являются призраками, незримо охраняющими город. В фильме Хуциева эти сцены также составляют рамку фильма — открывают и закрывают его, и также служат отсылкой к произведениям, посвященным революции.

подробно и, что примечательно, в тексте Барнета задана вертикаль: «Тарасов и Ольга бегут по развалинам. <...> избегают по развалившейся лестнице и сейчас же за их спиной обрушивается целый пролет лестницы, по которой они только что пробежали. Поднимается туча пыли. <...> Тарасов и Ольга в лабиринте развалин. На полу перед ними зияет дыра. Через нее они спрыгивают в нижний этаж. <...> бегут через двор смежного с развалинами двора»²⁴³.

В фильме внутрикадровое движение осуществляется по горизонтальной оси: герои пробегают сквозь разрушенное здание. Почему Барнет не осуществил сцену так, как она написана в сценарии — неизвестно. Возможно, причина заключена в производственных трудностях, сопровождавших съемки картины, но, вероятнее всего, объяснение кроется в несоответствии вертикального выстраивания пространства и внутрикадрового движения плоскостной эстетике фильма, стремящейся приблизиться к живописному изображению. О той же тенденции свидетельствует цветовое решение фильма, в котором синий и красный цвета используются нарочито символично, по эстетическим принципам плаката.

Технически стремление к двумерности реализуется неподвижностью камеры, широким использованием фронтальной съемки, практически полным отсутствием верхних или нижних ракурсов и сцен, решенных на крупном плане. Крупный план в «Поэте» используется для создания подчеркнуто статичного портрета или для обозначения детали.

Внимание к живописи задано и в сюжете сценария, а впоследствии и фильма: Барнетом полностью перенесена сцена спора кубиста и реалиста о ключевой для раскрытия темы революционной борьбы живописной традиции. Эта сцена, с одной стороны, актуальна для советского искусства 1956-1962-х годов, когда впервые за долгое время в живописи параллельно активно развивалось и реалистическое направление («суровый стиль»), и абстрактная живопись, с другой стороны, пророческая — главным аргументом художника-реалиста

²⁴³ Режиссерский сценарий. Дело фильма «Поэт». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед.хр. №1936.

становится фраза «Пикассо (Матисс) непонятен рабочим!»²⁴⁴.

Система персонажей, разработанная в фильме, также определяется условностью. На экране появляются собирательные образы: поэта революции, идейных большевиков, подлых белогвардейцев и оказавшихся в хаосе истории растерянных мирных жителей.

Образ Тарасова (С.А. Дворецкий) совмещает происхождение Багрицкого, позы и жесты Маяковского, портретное сходство со С.А. Есениным и стихийное увлечение революцией Блока. Таким образом, пресыщенный литературными цитатами текст Катаева, преобразовывается в текст кинематографический, не утрачивая при этом отсылки к цитируемым Катаевым авторам.

Главной неудачей картины можно назвать образ Оли — пламенной революционерки и возлюбленной Тарасова. В сценарии Катаева образ Оли второстепенен, поэтому в его тексте внутреннего несоответствия в этом персонаже нет. Барнет, всегда особенно внимательный к женским образам, сместил акценты Катаева: в системе личных отношений персонажей именно любовная линия выходит на первый план.

Вероятно, Барнет и сам понимал, что образ ему не удастся, отчего просил заменить актрису И.В. Извицкую уже во время съемочного периода²⁴⁵. Однако представляется, что дело здесь не столько в актрисе, сколько в самом образе: Оля с одной стороны должна быть искренне влюблена в Тарасова, с другой — истово служить революции. Учитывая эстетику фильма, с последней задачей никаких проблем не возникает — Ольга предстает «фурией революции», громко и запальчиво декламирующей речи и готовой пожертвовать жизнью ради своих идеалов. Этот символ канонизирован советской культурой, в том числе и кинематографом. Но вторая часть образа — нежной и любящей девушки, Извицкой не удастся, потому как переключение между двумя ипостасями в одном и том же условном пространстве выглядит немотивированным, а значит - фальшивым.

²⁴⁴ Н.С. Хрущев, в 1962 году разгромивший выставку в Манеже, использовал формулировку «Это не нужно советскому народу».

²⁴⁵ Письмо Пырьева И.А. Барнету Борису Васильевичу. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Ед. хр. 230.

В «Подвиге разведчика» встречи Нины и Федотова были сыграны реалистически, потому как они всегда происходили в реальном мире Нины, где девушка ждала возлюбленного, а не в условном мире нацистской Германии, где Федотову приходилось играть свой персонаж так же условно. Переход из одного типа кинематографической реальности в другой и позволял создать сложный образ Федотова.

Архетипичен в фильме образ матери поэта в исполнении З.А. Федоровой, которая в отличие от Ниловны в фильме Пудовкина «Мать» (1925), осталась в стороне от идеи революции. Родители Орловского — представители интеллигенции, также находятся вне революционной борьбы и живут в своем мире русского дворянства, подразумевающего незыблемость семейных ритуалов и обязательное наличие прислуги.

Сам Орловский (В.Д. Ларионов) предстающий в военной форме подполковника²⁴⁶, хоть и является заданным антагонистом Тарасова, в сюжете открыто противостоит ему лишь эпизодически.

Наиболее ярко в качестве врага он раскрывается в сцене бегства из штаба контрразведки во время захвата города большевиками. Орловский с размаха бьет случайно обнаружившую его Ольгу прикладом револьвера по голове, по той же причине, по которой Бальц бил ногами Варю в фильме «Однажды ночью» - из страха. И так же, как и в фильме 1944 года сам удар происходит за кадром, что способствует более сильному эмоциональному восприятию сцены.

Командир Царев, сыгранный Н.Н. Крючковым, гордо носит бескозырку, определяющую его принадлежность к крейсеру «Алмаз», название которого вышито на околыше.

Это судно печально известно в истории войны тем, что во времена одесской кампании в нем размещался Морской военный трибунал. В большевистском застенке происходили судебные процессы, допросы, изощренные пытки и унижительные казни. Причем судили там, по большей части, своих же.

²⁴⁶ На художественном совете студии «Мосфильм» по обсуждению актерских проб к фильму «Поэт» Пырьев рекомендовал Барнету сделать образ Орловского «под Н.С. Гумилева».

Известная народная песня Гражданской войны в одном из вариантов сохранила память и отношение современников к боевому судну:

«Эх, яблочко,
Да куда котишься?
На „Алмаз“ попадешь
— не воротишься»

Примечательно и то, что пресловутое «Яблочко» объединяло и белых, и красных. Слова менялись от случая к случаю, но мотив всегда оставался неизменным и узнаваемым. Недаром один из героев произведения А.П. Гайдара, также ставшего свидетелем одесского эпизода войны, замечает: «Яблочко» — его, конечно, на обе стороны петь можно, слова только переставлять надо»²⁴⁷.

Царев в фильме представляется фантазией на тему воскресшего Вакулинчука из фильма Эйзенштейна: матрос, отстаивающий идеи революции, не гнушающийся кровопролитием и, никаких других установок не имеющий. Абсолютный символ революции.

Отсылки к Эйзенштейну есть в конкретных кадрах. В первую очередь это Одесская лестница, по которой в фильме Барнета, к уходящему из порта кораблю бежит буржуазия. В другом кадре можно увидеть как старуха «из пережитков» тычет зонтом в лежащего на мостовой поэта, схожий выразительный жест можно было видеть в фильме «Октябрь» (1927).

Эйзенштейн, создавший подлинно революционные фильмы, всю силу пафоса борьбы переносит из текстов манифестов во внутрикадровое пространство и монтаж, Барнет, напротив, отказывается от динамичных монтажных построений, открыто демонстрирует заданную в предкамерном пространстве условность реалистическими методами, а кроме того пропитывает ткань фильма текстами стихов и революционными призывами. Таким образом, Барнет создает нарочитую стилизацию и пародию: игру в революцию, где возможность необычайного приключения важнее исторических изменений и их последствий.

В запрещенном к показу фильму Г. Полоки «Интервенция» (1968), снятому

²⁴⁷ Гайдар А. П. Собрание сочинений в 4 томах. М.: Детская литература. Т.1., 1979. С. 47.

к пятидесятилетию революции, все приемы «Поэта» доведены до гротеска. Е. Я. Марголит пишет о фильме как о «единственной картине, где отделение наслонений-штампов становится моментом эстетического сюжета»²⁴⁸, однако в фильме Барнета тот же метод был осмыслен на десять лет раньше. Неизвестно, читал ли Полока сценарий «Поэта», но совпадения с некоторыми режиссерскими решениями Барнета, включая не вошедшие в фильм, едва ли случайны. Кроме того, в 1959 году Полока работал с Барнетом на фильме «Аннушка».

Советская пресса о «Поэте» ограничивается анонсами и аннотациями, статьей В. Б. Шкловского «Открытие темы»²⁴⁹, текст которой практически целиком посвящен критике сценария Катаева, и отзывом поэта М.А. Светлова, наполненной малосодержательными восторгами²⁵⁰. О «Поэте» как о сатирическом фильме, новаторски изображающем революцию, писали только в ГДР. В Германии фильм был показан в рамках специальной программы, посвященной 40-летнему юбилею Октябрьской революции вместе с картиной Е.Л. Дзигана «Пролог» (1956)²⁵¹.

Тема революции еще с 1920-х годов притягивала Барнета, но все попытки снять фильм на материале революции и Гражданской войны, участником которой был Барнет, оборачивались неудачей: не осуществлен замысел картины о восстании на «Броненосце "Потемкин"», который в итоге был воплощен Эйзенштейном²⁵², признан и властью, и критиками ЛЕФа провальным фильм «Москва в Октябре» (1927)²⁵³. Общая тенденция к переосмыслению истории

²⁴⁸ Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 504.

²⁴⁹ Шкловский В.Б. Открытие темы // Искусство кино. 1957. №5. С. 65-67.

²⁵⁰ Светлов М.А. С огоньком // Искусство кино. 1957. №3. С. 113.

²⁵¹ Funke, Ch. Verse für die siegreiche Revolution. In unseren Filmtheatern der sowjetische Farbfilm „Ein Dichter“ // Der Morgen (Berlin). 5.10.1957.; Н.В. Revolution und Kunst. Der sowjetische Film „Ein Dichter“ // Neues Deutschland (Berlin). 8.11.1957.; Hans Buchmeier. Ein echter Sieg für eine gute Sache. Bemerkungen zu dem sowjetische Film „Ein Dichter“ // Leipzig Volkszeitung (Leipzig). 2.11.1957.

²⁵² Марголит Е.Я. Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино // Киноведческие записки. 1993. №17. С. 165-180.

²⁵³ Подробнее об этом см.: Семенчук С.А. Призрак революции: «Москва в Октябре» Бориса Барнета // Материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, молодых ученых, 3-7 апреля 2017 г. в 3-х ч. Ч. 1. / редкол. Е. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. – СПб.: СПбГИКиТ, 2017. С. 39-43.

позволила Барнету вновь обратиться к небезразличному ему материалу. «Поэт» - стал итогом переосмысления революционного опыта, воплощенным в пародии на историко-революционные фильмы.

«Поэт» в творчестве Барнета знаменует творческое переосмысления истории Гражданской войны, революции и культурного наследия советского авангарда 1920-х – первой половины 1930-х годов. Помимо изобретательной эстетики визуального ряда фильма, режиссер наделяет авторскими замыслами и текст, произносимый с экрана: речь в «Поэте» сохраняет стилистику и интонацию одесской прозы 1920-1930-х годов, а также возвращается к приему включения цитат и создания кинопародии, характерной для фильмов Барнета 1920-х годов.

Для истории советского кино «Поэт» становится предтечей появления «антикино»²⁵⁴ и так называемой «живописной школы», возводившей плоскостность изображения в ключевой принцип²⁵⁵.

«Борец и клоун» - фильм-мечта режиссера К.К. Юдина. Итоговое произведение его жизни, соединяющее все мотивы творчества воедино. Семь лет он вынашивал замысел фильма о русском борце Иване Поддубном, три года хранил сценарий, написанный Н.Ф. Погодиным, месяцами тренировал актеров, чтобы они внешне походили на борцов, а в итоге погиб по нелепой случайности во время съемочного периода²⁵⁶.

Так, называть фильм «Борец и клоун» картиной Барнета и Юдина – это, по сути, компромисс. Барнет явно находился в позиции второго, в прямом смысле этого слова, режиссера. Согласно Кушникову, Юдин скончался в самом начале съемок картины²⁵⁷, названной «В старом цирке», когда, однако, уже был утвержден сценарий и исполнители ролей. Тем самым Кушников будто оправдывает Барнета.

По свидетельству Л.Г. Топчиева – актера, исполнившего эпизодическую роль возлюбленного дочери директора цирка, Юдин трагически погиб, когда уже

²⁵⁴ Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 519-523.

²⁵⁵ Блейман М. Ю. Архаисты или новаторы? // Искусство кино. 1970. №7. С. 55-76.

²⁵⁶ Дольнин Б. П. Константин Юдин. М.: Искусство, 1961. – 191 с.

²⁵⁷ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 201.

было отснято 60% картины²⁵⁸. Руководство «Мосфильма», посмотрев отснятый материал, осталось им довольно и поручило Барнету закончить работу. По словам Топчиева, Барнет не стал ничего переделывать, только доснял оставшиеся сцены²⁵⁹.

Сохранившиеся в архивах документы позволяют точно определить вклад Барнета в этот фильм. К работе над «Борцом и клоуном» режиссер приступил в декабре 1956 года, разрешительное удостоверение фильму выдано 7 октября 1957 года²⁶⁰.

Из сценария Барнет исключил сцены и декорации:

- 1) церковь
- 2) коридор казино в Париже
- 3) уборная Буше в Париже
- 4) Двор дома Поддубного

Сцены снятые Юдиным и не включенные в фильм Барнетом:

- 1) коморка кассы
- 2) номер Поддубного в гостинице
- 3) уборная Дурова в цирке Соломонского
- 4) кабинет импрессарио
- 5) уборная Поддубного в Париже

Помимо этих правок замысла Юдина, Барнетом была полностью переработана роль наездницы Мими, введена и разработана роль глухого старика и сделана иная схема сюжетного развития финала (всей 10-й части фильма)²⁶¹.

Между тем с уверенностью можно сказать, что «Борец и клоун» несет в себе отпечатки почерка режиссера «Девушки с коробкой». Это и юмор, и образ воздушной гимнастки Мими, которая по замыслу Юдина должна быть наездницей, – абсолютно барнетовской героини: тонкой, subtilной,

²⁵⁸ Трemasов А.Н. Воспоминания актеров о работе с Константином Юдиным // Киноведческие записки. 2013. №104/105. С. 273.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ Дело фильма «Борец и клоун». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед.хр. №176.

²⁶¹ Заключение сценарного отдела киностудии по режиссерскому сценарию, план пересъемок фильма сопостановщика Б. В. Барнета. РГАЛИ. ф. 2453 оп. 3 ед. хр. 183.

беззащитной и обреченной в столкновении с жестокостью реального мира, прямой параллелью которого является цирк, с его четкой иерархией, правилами и законами, с тиранической фигурой директора – хозяина, как напрямую назван он в фильме, - который может в сумерках прислать двух городских за артистом, не выполняющим условия договора. Две громоздкие фигуры, склоняющиеся над «шутком-паяцем-клоуном» и произносящие реплику «Мы приехали за вами. Приказано доставить к хозяину».

Дуров, потерявший в эту ночь единственного сына, вынужден ехать в цирк и развлекать публику, как марионетка, подчиняясь воле директора. Этой же воле подчиняется и Мими – возлюбленная Поддубного, - когда она, преодолевая смертельную усталость, выходит на бис, и, не выдерживая напряжения, срывается с трапеции.

С 1 февраля по середину апреля 1957 года Барнет работает над режиссерским сценарием 1 серии фильма «Поднятая целина» по одноименному роману М.А. Шолохова (авторы литературного сценария Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов)²⁶².

Вероятнее всего, напряженные отношения Барнета и дирекции «Мосфильма» привели к возможному переводу Барнета на ленинградскую киностудию. Интерес режиссера к эпическому многосерийному фильму о коллективизации в Украине 1930-х почти с полной уверенностью можно исключить. В апреле 1957 года сценарий первой серии прошел обсуждение Художественного Совета Сценарной студии, где получил положительную оценку редакторов сценарного отдела. На обсуждении была отмечена композиционная стройность сценария и сохранение шолоховского языка. Сам Шолохов также подписал сценарий, одобрив его постановку. Доработку текста сценария Барнет планировал провести на «Мосфильме», а производство фильма завершить в течение 1958 года. Причин, по которым экранизация «Поднятой целины» не была осуществлена Барнетом, выяснить не удалось. Все три серии «Поднятой целины»

²⁶² Дело сценария (переписка авторов со сценарной студией и с дирекцией студии о работе над сценарием, заявка режиссера Б. В. Барнета на постановку фильма), 1957. РГАЛИ. ф. 2453 оп. 3 ед. хр. 2052.

(1959-1961) на студии «Ленфильм» поставил А.Г. Иванов.

3.3. Поздние фильмы Барнета («Аннушка», «Аленка», «Полустанок»)

Фильм «Аннушка» в творчестве Барнета — очередная вынужденная мера Севела — молодой журналист из Вильнюса, написал сценарий, основанный на реальной биографии уроженки Симферополя, во время войны потерявшей мужа и вырастившей в одиночку четверых детей²⁶³. Сценарий Севелы был наполнен символами и аллегориями, главная героиня в его сценарии представлена как святая мученица-мать²⁶⁴.

Севела, имевший режиссерские амбиции, мыслил себя как соавтор фильма, в то время как Барнет не привык к тому, чтобы сценарист вмешивается в работу режиссера. Открытое недовольство Севелы изменения Барнетом сценария выражалось в жалобах дирекции студии, как устных, так и письменных. Дошло до обвинений Севелы в том, что Барнет задумал снять антисоветский фильм²⁶⁵. На Художественном Совете, собранном специально из-за этого конфликта сценариста с режиссером, Севела жаловался, что Барнет занижает пафос сценария, обытовляет его и лишает символизма, делает персонажей неоднозначными²⁶⁶.

По замыслу Севелы переход от довоенного времени к военному должен был произойти неожиданно и резко²⁶⁷, однако время в этом фильме цельно и неделимо. Война не закончилась в 1945 году, ее последствия отчетливо видны и в 1959 году. Именно поэтому переходы от одной части к другой, нерезкие, predetermined интонацией и изобразительными средствами.

В начале фильма Барнет добавил сцену в парке аттракционов, где старшие дети Аннушки (И.К. Скобцева) Нина и Саша, без разрешения матери бегут на чертово колесо. Тревога Аннушки, упустившей из виду детей, подчеркнута

²⁶³ Сдобнякова З. «Аннушка» // Слава Севастополя. Севастополь. 25.09.1959.

²⁶⁴ Стенограмма заседания Художественного Совета киностудии «Мосфильм». Обсуждение материала фильма «Аннушка». 13 февраля 1959 г. Дело фильма «Аннушка». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №54.

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Там же.

²⁶⁷ Там же.

динамичным монтажом кадров, снятых с разных точек: из раскачивающейся кабинки вращающегося колеса, с земли — с точки зрения Аннушки, безумным скользящим взглядом, пытающейся поймать и удержать детей. Тревога создана и в следующей сцене на стройке, где герои стоят на краю деревянной доски, на верхнем этаже недостроенного здания, на фасаде которого уже помещена табличка «ШКОЛА 1941».

Переход от военного периода к послевоенному также обозначается через школу, где теперь рядом с цифрами 1941 появляется 1945. Однако достроить школу ни к концу войны, ни к первому сентября герои не успевают.

Еще не достроенное или уже разрушенное здание – ключевая декорация этого фильма. Пространства непригодные для жизни и убогие бараки - временные пристанища, составляют топографию жизни Аннушки.

После войны она вместе с детьми возвращается в разрушенный город, на то место, где последний раз видела погибшего на войне мужа – на стройку. Здесь она встретит только старого бригадира Ивана Ивановича (Б.А. Бабочкин).

Сцена встречи двух героев – ключевая в эпизоде возвращения, наиболее эмоциональная. Как и сцена на лестнице в «Бесценной голове» или как восхождение Вари в «Однажды ночью», встреча в «Аннушке» решена без слов – пластически. Аннушка, стоящая у подножья здания и Иван Иванович, находящийся на лесах, долго вглядываются друг в друга. И только после пристального взгляда-узнавания, начинается их движение навстречу. Сцена этого движения снята свободной – парящей камерой, взлетающей вверх - вместе с Аннушкой, взбегающей по ступеням. Недостроенное здание - недостаточность, которую Аннушка будет стремиться восполнить. Здесь она закончит работу мужа, устроившись в бригаду штукатуров.

Вся жизнь героев проходит на руинах, на пепелище. Дети играют во дворе, забитом строительным мусором, их игрушками становятся разбитые стекла, куски бетона и самодельные рогатки. Эти дети непривычно молчаливы.

Своими руками Аннушка строит новый дом для себя и своих детей. К тому моменту как ее дом будет достроен, и семья получит квартиру типовой

хрущевской застройки в три окна, старшая дочь Нина уже выйдет замуж и родит ребенка, а младшей Гранате исполнится восемнадцать. Жизнь Аннушки подойдет к концу.

В персонаже Аннушки Барнет видел трагедию Женщины, а не плакатную мать-героиню. И если Варя из фильма «Однажды ночью» стала воплощением жертвы, неминуемо погибающей, но возносящейся над миром, разрушенным войной, то Аннушка стала выжившей жертвой войны, чья жизнь целиком была посвящена преодолению последствий разрушений.

Не только руины, навязчиво появляющихся практически в каждом кадре, служат свидетельством неравенства послевоенного мирного времени довоенному, но и то, что послевоенный мир подчеркнуто «женский»: во время войны Аннушка работает в колхозе, где трудятся только женщины под руководством старика. В городе, куда она относит своего умершего ребенка, врач-старик (И.И. Коваль-Самборский). На стройке она поступает в женскую бригаду штукатуров, руководит которой старик Иван Иванович. Другие мужские персонажи – дети.

Взросление сына Аннушки Саши - единственного мужчины в семье, показано через сцену в магазине женского платья, где юноша будто впервые видит не женщину, укутанную в тулуп, изможденную тяжелой работой, а юную девушку в легком платье. Саша влюбляется в эту девушку и уходит из дома матери, чтобы построить свою семью. В финальной сцене фильма, он уходит в армию.

Интересны и второстепенные женские образы этого фильма. Соседка Аннушки (О.А. Аросева) – женщина, потерявшая мужа на войне, одна воспитывающая сына. Вероятно, привыкшая до войны жить в достатке, она не смогла смириться с нищенским послевоенным существованием. И эта женщина пошла торговать на толкучку «трофейными чулками со стрелкой», то есть, стала спекулянткой. Спекулянт – антигерой военного времени, разрушающий устои и советской морали, и советской экономики²⁶⁸.

²⁶⁸ В фильме «Строгая женщина» (И. Шульман, 1959) - это самогонщица Степанида, в картине «Чужой в поселке» (А. Неретниесе, 1959) - это Анлиза, торгующая ворованной рыбой.

В системе персонажей этого фильма, соседка Аннушки является главным отрицательным персонажем. Однако подчеркнутая женственность и обольстительность²⁶⁹ героини Аросевой, продажа не чего-нибудь, а чулок, ее попытки выглядеть изысканно в уже изрядно потрепанных довоенных вещах, то есть стремление быть красивой и привлекательной женщиной – достаточное оправдание для Барнета. Автор не осуждает ее ни за избалованного материнской любовью сына Вовку, ни за грубость по отношению к Нине, объяснимую все той же любовью к своему ребенку. В финале картины сын уходит от матери, пытавшейся навсегда привязать его к себе. Наиболее четко авторское отношение к этому женскому образу выражено в словах самого Барнета, принципиально отказавшегося снимать сцену свадьбы Нины и Вовки: «плясать на горе этой растоптанной женщины нельзя»²⁷⁰.

Старшая дочь Аннушки Нина – умница и красавица, представительница поколения шестидесятников. Выросшая без отца, в строгости воспитанная матерью, она влюбляется в Вовку из жалости и твердого убеждения в том, что сможет его изменить. Трагедия Нины, пытавшейся покончить с собой - в разочаровании от столкновения с действительностью, не соответствующей ее идеалам. Второй этап «оттепели», отмеченный разочарованием, начнется только в 1964 году. В это время на экранах появятся картины «Застава Ильича» (1964, реж. М. Хуциев), «Июльский дождь» (1966, реж. М. Хуциев), «Долгая счастливая жизнь» (1966, реж. Г. Шпаликов).

Младшая дочь Аннушки Граната – персонаж эпизодический, комедийный. Именно Граната, рожденная на войне, и названная в честь боевого снаряда, отправляет к женским образам Барнета 1920-х – первой половины 1930-х годов: бойкая и смешливая, полудевушка-полуребенок.

Самый трагичный образ в фильме – мать, потерявшая на войне всех детей. Три сына Полины (А. П. Георгиевская) и Ивана Ивановича погибли на фронте,

²⁶⁹ Полока, Г.И. Он так и не научился снимать по заказу // Киноведческие записки. 2002. №61. С. 94.

²⁷⁰ Стенограмма заседания Художественного Совета киностудии «Мосфильм». Обсуждение материала фильма «Аннушка». 13 февраля 1959 г. Дело фильма «Аннушка». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №54.

повестки приходили «как в аптеке». Обезумевшая от горя мать каждый день неустанно жалуется, что ее сынки не едят. Каждый день она стелет им постели. Говоря о сыновьях, она утрачивает связь с реальностью и погружается в довоенное время, когда каждый день готовила и приносила им обед. В финальной сцене фильма – проводах Саши в армию, Полина видит сына Аннушки в военной форме, и на нее вновь находит помутнение. Она в припадке кричит Саше вслед: «Передай моим, пусть матери напишут. До каких пор они молчать будут?!» Саша кричит что-то вроде «передам», и поезд стремительно скрывается за поворотом.

Художественный Совет «Мосфильма» не устроил такое окончание картины, и «неоправданный мотив неизбежной войны» в «чересчур минорном»²⁷¹ финале, поэтому фильм заканчивается закадровой патетической антивоенной речью о матерях и крупным планом Аннушки.

Критикой фильм не был понят. Писали о том, что «спекуляция – дурной пример»²⁷², о сложной жизни матери²⁷³ и о мире для всех детей²⁷⁴. Не понял Барнета и его соратник 1920-х годов Юткевич, на очередном Художественном совете заключившем: «Как ни странно — вещи не хватает юмора»²⁷⁵.

Если в фильме «У самого синего моря» (1935) была показана красота и природная гармония художественного утопия женского мира, то в «Аннушке» Барнет показывает социальную антиутопию этого исторически оправданного, но неестественного мира.

В период конца 1950-х - 1960-х годов кинематограф получил социальный заказ на создание так называемого детского кино: кино о детях и для детей, для нового свободного поколения, не знающего давления сталинских репрессий и войны.

²⁷¹ Протокол заседания Художественного совета Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» от 11 июня 1959 года. Дело фильма «Аннушка». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №54.

²⁷² Кузнецова, И. Залесский, В. Завязка и продолжение // Искусство кино. 1959. №11. С. 76.

²⁷³ Киноповесть о женщине русской // Советская культура. 9.07.1959.

²⁷⁴ «Аннушка» // Комсомольская правда. 7.07.1959.

²⁷⁵ Протокол заседания Художественного совета Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» от 11 июня 1959 года. Дело фильма «Аннушка». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №54.

Количество, стилевое и интонационное разнообразие «детских» фильмов, вышедших на экраны в конце 1950-х – 1960-х годах поражает: в относительно небольшой период времени создаются такие фильмы как «На графских развалинах» (1958), «Последний дюйм» (1958), «Сережа» (1960), «Человек идет за солнцем» (1961), «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен» (1964) и другие. Чуть позже, формально не вписываясь в рамки «оттепели» на экраны выходят «Звонят, откройте дверь» (А. Митты), «Капроновые сети» и «Республика ШКИД» (1966) Г. Полоки, «День солнца и дождя» (1967) В. Соколова. Во ВГИКе учебные работы, посвященные теме детства и юношества, снимают А. Тарковский («Каток и скрипка», 1960), А. Салтыков и А. Митта («Друг мой, Колька!», 1961) Н. Михалков («Девочка и вещи», 1968), Д. Асановой («Рудольфио», 1969).

«Детское кино» формально снимало с режиссеров часть страха и ответственности перед редакторским карандашом и давало практически неограниченные возможности в использовании «эзопова языка» в кино, потому как объяснением несоответствию жизненной правде всегда могла служить простая формулировка «мир глазами ребенка».

В 1961 году Барнет снимает экранизацию повести С. П. Антонова «Аленка». Перенесение на экран «необъятных антоновских монологов»²⁷⁶, а также выражение через них авторской мысли, требовало от Барнета сложного и необычного решения.

«Асинхронность»²⁷⁷ закадрового голоса, внутрикадрового голоса и изображения позволяет режиссеру не только поместить большое количество текста внутрь фильма, но и создать «подтекст в подтексте»²⁷⁸

Фильм начинается с простого подтекста совмещенного со звукозрительным

²⁷⁶ Аннинский Л.А. В колее повести // Искусство кино. 1962. №5. С. 76.

²⁷⁷ Данный термин употребляет сам Б. В. Барнет. Стенограмма заседания Художественного Совета 1-го Творческого Объединения. Обсуждение сценария С. П. Антонова «Аленка» 29 ноября 1960 г. Дело фильма «Аленка». Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №27.

²⁷⁸ Там же.

контрапунктом²⁷⁹: закадровый голос с воодушевлением сообщает зрителю, что на экране 1955 год и тысячи людей приезжают из города осваивать целину, и «только некоторые уезжают, среди них и Аленка», в это время на экране появляется столпотворение людей, стремящихся забраться в кузов грузовика (звукозрительный контрапункт). 1955 год – год начала освоения целины, чем обусловлены сложности, с которыми героям предстоит столкнуться. На самом деле, фильм о современности. Барнет обозначает дату, чтобы избежать упреков в очернении советской действительности (подтекст). В данном примере подтекст связан с асинхронностью напрямую: в звуковом ряде фильма преподносится фактически, интонационно и лексически непротиворечивая информация (в 1955 году на целину действительно отправилось большое количество людей), являющаяся контрапунктом к также непротиворечивому визуальному ряду (отток людей с целины датируется 1960-ми годами, тогда же в Казахстане начались пыльные бури, показанные в фильме). Так возникает простая асинхронность: звуковой ряд принадлежит 1955 году – прошедшему времени, а визуальный – 1961 году, то есть времени настоящему.

Маленькой Аленке (Н. Оводова) нужно добраться до школы, латвийская девушка Эльза направляется на поиски работы, Степан едет за женой, Василиса - возвращается к семье, начальник «тысячи двигателей» Кулько — по делам производства, молодая девушка Настя - за тем, чтобы устроить грудного ребенка в ясли. Все эти героини объединены дорогой²⁸⁰, которая становится сквозным сюжетом «Аленки», состоящей из новелл – рассказов этих героев.

Мир фильма «Аленка», согласно правилу детского фильма 1960-х, зритель видит глазами девятилетней девочки, главной героини фильма, чьим именем назван фильм. Несмотря на то, что Аленка влияет на развитие сюжета не больше остальных, именно она дает новое, ничем не искаженное, то есть подлинное,

²⁷⁹ Концепция звукозрительного контрапункта активно разрабатывалась Эйзенштейном с конца 1920-х годов.

²⁸⁰ Фильм Барнета в этом отношении не одинок. Фильмами «дороги» были «Верные друзья» (М.К. Калатозов, 1954), «Ветер» (А.А. Алов, В.Н. Наумов, 1959), «Баллада о солдате» (Г.Н. Чухрай, 1959), «Мы двое мужчин» (Ю.С. Лысенко, 1962). В кинематографе «оттепели» произошел расцвет этой жанровой формы.

видение реальности. Поэтому персонаж Аленки реалистичен, а остальные персонажи фильма типажны.

Первую историю путникам рассказывает девушка Эльза — дипломированный стоматолог из Риги, приехавшая на целину с твердым убеждением лечить людей. Она представительница романтической молодежи «оттепели», много читавшей про бунты, подвиги и революции в книгах, но никогда не выбиравшейся дальше окраин собственного города. Внешне девушка выбивается из компании простых целинников²⁸¹: на ней аккуратный красный берет, горчичного цвета пальто, красный галстук и белая рубашка, с собой на целину она привезла радиоприемник, чтобы «слушать родную Ригу». Несоответствие внешнего вида Эльзы пространству и людям целинных совхозов подчеркнуто и ее акцентом.

В совхозе девушке не дали ни своего кабинета, ни зубоврачебного кресла. Вся врачебная помощь на целине осуществляется дородной тетей Груней в крошечном перевозном медпункте. Разочарование в своих мечтах о высоком служении человеку в совхозе, Эльза не только не показывает, но и сама до конца не признает.

В данной новелле можно увидеть пример подтекста в подтексте и сложной асинхронности. Закадровый голос Эльзы, рассказывающий представляемую Аленкой историю, возникающую перед зрителем на экране, во время диалогов Эльзы с встречающимися ей персонажами переходит во внутрикадровое пространство, не меняя своих характеристик. После окончания реплики героини, находящейся во внутрикадровом пространстве, голос девушки вновь переходит в закадровый текст – рассказываемую Эльзой историю.

Таким образом, Эльза находится в двух пространствах: в пространстве сквозного сюжета-путешествия, где она рассказывает историю, и в пространстве рассказываемой истории. Параллельно происходит и движение двух сюжетов: грузовик с пассажирами приближается к месту назначения (сквозной сюжет) одновременно с развитием истории Эльзы (сюжет новеллы). Так, в пространстве

²⁸¹ Выражаясь современной фильму лексикой, «находится в отрыве от народа и от жизни».

одного кадра протекают два времени, имеющие собственные характеристики (темп, ритм, направленность, непрерывность/дискретность): прошедшее и настоящее, пересекающиеся между собой (сложная асинхронность). А в кадрах, где девушка мечтает о том, как о ней напишут в газетах, и что по этому поводу скажет мама, добавляется и третье – будущее время.

После череды мытарств по целинным совхозам изможденная Эльза одна идет по дороге и тащит за собой радиоприемник. Этот кадр сопровождается бодрым закадровым голосом девушки, которая в трудной ситуации сама себе всегда говорит: «Мужайся, Эльза. Подумай, что бы сделал на твоём месте Павка Корчагин?». Помимо четко заданного звукозрительного контрапункта, упоминанием Павла Корчагина в данном случае заявлен контекст: Эльза несмотря ни на что преодолевает трудности, как это делал персонаж автобиографического романа Н. А. Островского. То, что трудности Эльзы по масштабу никак не сопоставимы с трудностями Корчагина, также является контрапунктом. Более того, упорное желание Эльзы остаться на целине, на самом деле, связано не с рвением к совершению подвигов, а с желанием доказать своей матери, что та ошибалась, когда называла девушку «неприспособленной к жизни». Что, в конечном счете, сводится к вечному конфликту отцов и детей - актуальному и для кинематографа «оттепели» -, а не к желанию действительного переустройства мира (контекст в контексте). Десакрализация советского мифа о Павле Корчагине через высмеивание, решена в довольно изощренной форме: поклонницей этого героя является девушка из Латвии - страны, которая всегда хранила память об оккупации, репрессиях и депортациях со стороны СССР. Дополнительным биографическим контекстом можно считать и то, что в 1937 году Барнет планировал экранизацию романа «Как закалялась сталь», однако замысел не был реализован²⁸².

Многоуровневая структура фильма Барнета «Аленка» крайне сложна, и ее

²⁸² Во время «оттепели» выходит «Павел Корчагин» (1957) А.А. Алова и В.Н. Наумова. Фильм вызвал неоднозначную реакцию и бурные дискуссии оттого, что многое в нем выламывалось из канона жития новоявленного святого. И, тем не менее, картина Алова и Наумова только способствовала популярности этого персонажа.

анализ требует отдельного скрупулезного исследования, по объему выходящего за рамки данной работы. Анализ нескольких примеров в этом тексте призван продемонстрировать механизм создания комического и степень усложнения образной системы фильмов Барнета в период «оттепели», а также попытку применить термины режиссера, заявленные им во время работы над литературным сценарием, к снятому и смонтированному фильму.

Вторая новелла фильма посвящена истории Аленки, о том, как в школе она на спор получила пять двоек у любимого учителя, притворившись, что не может решить задачу.

Чтобы подчеркнуть различия между старым учителем и маленькой девочкой, в сценах, где в кадре находятся только дети или одна Аленка, Барнет использует прием замедленной съемки, создающей эффект ускоренного движения. В свою очередь Э.П. Гарин, исполнивший роль учителя, исключительно актерскими методами создает обратный эффект – замедления движений и речи.

Выразительным звуковым приемом в этой новелле становится замена голоса директора школы (М.И. Пуговкин) голосом Аленки. Комический эффект создает звукозрительный контрапункт, заключенный в рамках одного образа: представительный мужчина, говорящий голосом девочки. Директор буквально поет с чужого голоса, то есть не имеет собственного мнения, а лишь повторяет ранее кем-то сказанное.

В истории Аленки высмеивается авторитетный язык²⁸³ советского человека, включающий номенклатурные штампы и вымывание авторского голоса говорящего. К 1950-м годам устоялись новые языковые нормы и зацементировались формулировки, появившиеся еще в 1930-х, особо опасных для неловких высказываний. Сформировавшийся набор одобренных, идеологически непогрешимых текстов и фраз цитировался и перекомпоновывался без конца, порой смысл высказывания умышленно терялся в чередке эпитетов в превосходной

²⁸³ Юрчак, А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 114-116.

степени. Это поэтическая функция языка²⁸⁴, которая воздействует своим звучанием, а не смыслом.

Действительно, в простейшей задаче о двух тыквах, усложненной уточнением о том, где эти тыквы находились, запутались три взрослых человека. Каждый из них выполняет свою функцию. Учитель отвечает за произнесение текста задачи и донесения до сведения учеников необходимости Всесоюзной школьной сельскохозяйственной выставки, директор школы авторитетно закрывает проблему приказом, выполнение которого полностью блокирует сознание и попытки к анализу, а отец Аленки и вовсе списывает неспособность девочки решить задачу правильно на то, что она просто не верит в существование в СССР тыкв подобного веса.

В 1961 году фильм Барнета едко высмеивает повсеместный анонимный язык советского человека. Ироничное, а порой даже саркастическое отношение к «советскому новоязу»²⁸⁵, было доведено до предела в конце XX века российским литературным постмодернизмом.

В частности, в романе В.О. Пелевина «Чапаев и пустота» (1996) герой наблюдает за реакцией толпы после никому непонятной, но громогласной речи Чапаева и рассуждает о могуществе поэтической функции языка²⁸⁶, а в одном из эпизодов романа «Generation «П» (1999) о последнем советском поколении, родившемся в 1960-1970-х годах, герои с ностальгией рассуждают о завидной способности некоторых манипулировать языком²⁸⁷. Еще более радикален и последователен в переосмыслении авторитетного языка В.Г. Сорокин. Его ранние произведения практически целиком состоят из компоновки штампов советского новояза²⁸⁸.

Герой третьей новеллы - Степан (В.М. Шукшин) рассказывает «о том, как

²⁸⁴ Подробнее об этом см.: Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика // Из сб.: Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193-231.

²⁸⁵ Официальный политический язык советской эпохи. См.: Сарнов, Б.М. Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма. М.: Материк, 2002. С.4.

²⁸⁶ Пелевин, В.О. Чапаев и Пустота. М.: Эксмо, 2007. С. 47-48.

²⁸⁷ Пелевин, В.О. Generation П. М.: Эксмо, 2007. С. 144.

²⁸⁸ Сорокин, В.Г. «Норма» (1979-1983), «Очередь» (1983), «Сердца четырех» (1991) и другие.

случайная встреча и романчик-приключение перерастают в любовь <...> явных неровней по всем <...> культурным и социальным параметрам»²⁸⁹.

Избалованная москвичка Лида (М. Менглет) поругалась с отцом на номенклатурной даче, и, следуя моде столичной молодежи, бунтующей против родителей, сбежала. В метро ее увидел Степан, переходящий с вокзала на вокзал.

В этой новелле комизм создается путем расхождения избыточного и просторечного описания устройства быта молодых закадровым голосом Степана и того, что представлено в кадрах.

Герой простодушно рассказывает о поездке в Ялту, где паре выдали «отдельные хоромы как баронам», но на экране в этот момент лишь покосившийся крохотный дом в снежной пустыне. Черда трагикомических несовпадений, не последнюю роль в которых играет уничтожение Степаном повешенной Лидой «для уюта» репродукции «Вакха» Рубенса, приводит к отчуждению героев.

Вместо нового Рубенса Степан принес в дом «хорошую картонную картину под стеклом. Кот серебряный с красным бантом. Фон черный»²⁹⁰. Взглянув на этот образец «нового мещанства», Лида упавшим голосом произносит: «Ты знаешь, Степан, мне кажется, я тебя больше не люблю». Интеллигенция не только маркировала мещан как носителей пошлого материализма, приземленности и пошлости, но сделала борьбу с ними своей «духовной миссией». Попытки возродить характерную для 1920-х годов борьбу с «мурлом мещанина» в годы «оттепели» исходила от властных структур, уничтожающих все знаки сталинской эпохи, включая габардиновые пальто, широконосные туфли на толстых каблуках и широкие брюки, а не только статуэтки слоников и коврики с лебедями²⁹¹.

Преодолеть некоммуникабельность помогает влечение телесное, благодаря

²⁸⁹ Зоркая, М.Н. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. 2000. №47. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/396/> (дата обращения 8.08.2019).

²⁹⁰ Изображенный на картине кот, напоминает статуэтки из курсовой работы Э. Г. Климова «Осторожно, пошлость!» (1959), и копилки в фильме Л. И. Гайдая «Операция Ы» (1965).

²⁹¹ Лебина Н.Б. Пассажиры колбасного поезда: этюды к картине быта российского города: 1917-1991. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 494.

которому, как бы это ни противоречило высоким моральным принципам советского человека, и возникает обоюдное желание героев устранить культурно-социальные отличия и обрести близость духовную.

В 1960-х произошла революция в сфере интимной киножизни, сходная с коренными изменениями показа быта в кино 1920-х. Но если двадцатые возмущали «Любовью втроем»²⁹², то в 1960-е исподволь всплыла тема добрачных связей. «Главная идея романтического конфликта — преодоление — была сохранена. Но теперь преодолевался стереотип семьи и брака, стереотип любви к “правильному” человеку»²⁹³. В фильме Барнета герои называют друг друга супругами, живут вместе, но официально в браке не состоят.

Эту же тему в фильме «Девять дней одного года» (1962) развивает Ромм: «Ты сказала, что мы с тобой... ну... решили пожениться?» По меткому наблюдению П.П. Вайля и А.А. Гениса, это означало, что «персонажи спят друг с другом, а брак тут ни при чем, но речевой этикет часто отстаёт от реалий жизни»²⁹⁴.

Последняя новелла фильма – история гибели одной из дочерей Василисы, которая не успела пробыть на целине и трех дней. С развитием сюжета о трагической смерти, постепенно смещается акцент рассказчицы: с горя несчастной матери на описание номенклатурной волокиты.

Женщина рассказывает, через что ей пришлось пройти, чтобы организовать похороны: сначала нужно было снимать мерки веткой, потом у плотников не оказалось чертежей, чтобы сделать гроб. Три дня утонувшая девушка лежала на берегу реки, и три дня мать пыталась найти способ похоронить ее. Василиса дошла до начальника совхоза. Узнав о смерти девушки, он тут же обо всем распорядился, просчитал дальнейшие планы и придумал речь для похорон: «в парке мы ее похороним, в самой середке. И не просто похороним, камнем привалим. Выбьем золотом имя ее и фамилию». Однако в финале новеллы могила

²⁹² Один из вариантов названия фильма «Третья Мещанская» (1927) А. М. Роома.

²⁹³ Вайль П.П., Генис А.А. 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ: CORPUS, 2013. С. 153.

²⁹⁴ Там же.

девушки показана как небольшая насыпь в голой степи.

Аленка мирно засыпает на коленях у Василисы, засыпает начальник, засыпает и водитель за рулем, и этим сном путешествие заканчивается. В повести Антонова была прописана сцена сна, где причудливым образом переплетались все впечатления и персонажи дороги. Барнет не переносит ее в фильм из-за сюрреалистичности, которая бы резко снизила градус критического высказывания. Вместо сна Барнет включает в фильм встречу Аленки с мальчиком-казахом, живущим вместе с отцом в степи. Внутри сконструированной утопии целины помещается подлинная утопия степи и детского мира.

Грузовик приезжает в город и, в следующем кадре героям, которых объединяла только дорога, предстоит расставание.

На вокзале Степан встречает Лиду, приехавшую встречать его, несмотря на отсутствие штампа в паспорте и мещанские вкусы. Василиса смиренно поехала к дочке, деловитый начальник поспешил улаживать проблемы с моторами. О латвийской девушке Эльзе, брошенной посреди песчаной бури, никто и не вспомнил.

Аленка стала воплощением идеального героя фильмов Барнета периода «оттепели»: девочка, не боящаяся выступить против системы, не признающая авторитетов в начальниках, обладающая чистым взглядом на мир.

Марголит пишет, что «если попытаться определить ключевой символ, с наибольшей полнотой выражающий феномен советского кино, то, прежде всего, на эту роль может претендовать - ребенок. Объяснением служит сам характер экранной реальности - образ совершенно обновленного идеального мира»²⁹⁵. Здесь можно не согласиться, ведь в фильме Барнета романтизированное указом Хрущева пространство, куда приехали тысячи людей, оказалось абсолютно непригодным для жизни: в совхозах практически нет медицины, нормальной системы общепита, школы, детского сада, ЗАГСа, ритуальных услуг, проложенных дорог или указателей.

Несмотря на изобразительное сходство пространства целины с природными

²⁹⁵ Марголит Е.Я. Призрак свободы: страна детей. Искусство кино. 2002. №8. С. 76.

утопиями Барнета, будь то «Ледолом» или «У самого синего моря», принципиальное отличие «Аленки», которое невозможно игнорировать, в сложной динамичной временной организации, мешающей героям занять свое место, остановиться. Весь фильм выстроен на контрапунктах – несоответствиях. Этом же принцип становится основным инструментом в создании комического.

В «Аленке» Барнет возвращается к экспериментам в звуковом решении фильма, но если в «Окраине» режиссер работал со звуками и шумами, а в «У самого синего моря» с музыкальным материалом, то в фильме 1961 года наиболее интересными ему представляются решения, связанные с голосами и речью персонажей.

Во время производства фильма Барнета, а вместе с ним и «Аленку» перевели из Первого Творческого Объединения «Мосфильма» на Шестое творческое объединение писателей и киноработников. Фильмы Шестого Объединения имели ограниченный прокат только в союзных республиках. В 1960-е фильм Барнета остался незамеченным.

Последний заверченный фильм Барнета начинается с анимации: смешной человечек с чемоданом причудливой походкой устало шагает вперед к маленькому уютному дому, из трубы его клубится легкий дымок.

С необычайной точностью нарисованный человечек превращается в настоящего. Академик Павел Павлович (В.В. Меркурьев), торопливо отдалается от города. В чемоданчике - принадлежности для рисования, серьезному академику вдруг вспомнилось забытое увлечение молодости.

Провести отпуск он решает не в санатории, а в крохотном совхозе, окруженном живописными пейзажами. Эстетика черно-белого кадра, вероятно, обусловленная положением Шестого творческого объединения в иерархии «Мосфильма», то есть небольшим бюджетом постановок, меняет понятие живописного кадра. После неестественно ярких цветных колхозных комедий 1950-х «Полустанок» выглядит тихим и изящным. Вместо буйства красок южной природы теперь на экране спокойные и плавные горизонтальные верхние половины кадра, зеркально отражающиеся в водной глади нижней.

Павел Павлович переходит длинный мост через реку и оказывается на берегу своей утопии.

Утопическое природное пространство неоднократно возникало в картинах Барнета на протяжении его творчества. Природную идиллию общины в «Ледоломе» разрушает приход советской власти, в фильме «У самого синего моря» - попыткой разрушения можно считать приезд двух главных героев. Девушку ни один из них завоевать так и не смог, а потому и утопия осталось нетронутой, герои потерпели символическое поражение и отправились обратно — на большую землю. Но это было в первой половине 1930-х — времени второй волны советского авангарда.

В послевоенное время Барнет приходит к мысли о семантике слова «утопия» - место, которого нет. И действительно: счастливые колхозники в «Щедром лете» и «Ляне» - это иллюзия, созданная для советского зрителя по заказу партии, сконструированное безвременье, в котором персонажи движутся по заданным схемам. «Аленка» создается как критика политики Хрущева. «Полустанок» — это личная утопия Барнета, казалось бы, бесцельная и необязательная.

Первое его знакомство с дояркой Клавой из совхоза происходит на мосту, и первое, что она ему говорит — это жалоба на то, что во все совхозы специалистов отправляют, а в этот только художников. Потом Павел Павлович узнает, что, таких как он, тут было множество, и все жили в одном доме, и все писали одно и то же: бабушку Татьяну «с фактурой», прекрасных девушек-доярок, веселящихся на пляже, бычка Шурика, которого заезжие художники приучили выпивать. Фигура творца, априори обладающего уникальностью, оказывается типичной.

Павел Павлович неприятно удивляется, когда видит дома у бабушки Татьяны десятки портретов, оставленных художниками, этюды, хранящиеся на чердаке, а еще Татьяна показывает «эти» - стопку абстрактных картин, предусмотрительно хранящихся в чулане.

Татьяна простодушно сетует на то, что амбар художников стоит без дела и его нужно бы разобрать, чтобы залатать крышу. И вообще художники «всю

деревню картинками позанавесили, хоть святых выноси». Бригадир в ответ на причитания старушки предлагает ей картинами крышу и залатать.

Обесценивания фигуры художника сопрягается и с биографией Барнета, поэтому «Полустанок» описывают как «фильм-завещание»²⁹⁶. Павел Павлович отчаянно пытается запечатлеть в живописи мгновение: бабка Татьяна на фоне волн, девушки-доярки, отдыхающие на пляже, могучий бык Шурик и другие сцены из деревенской жизни, но мгновение ускользает за будничными делами: то детям нужно помочь печку поставить, то трактор остановить, то бабке Татьяне швейную машинку починить, то по телефону вызывают, а то и на танцы зовут, времени для творческого созерцания совсем не остается. Покоя нет даже ночью. Ночью гудят трактора, слышен звон молотов кузнецов, раскаты волн. С первыми лучами солнца в окно влезают дети, потом Шурик, а чуть позже доярки проходят под окнами и звонко поют о своей девичьей доле.

В идиллическом деревенском пространстве нет места для отдыха или – нет места для Павла Павловича.

Герой этого фильма понимает, что он не вписывается в ритмы жизни. Он не может угнаться ни за детьми, ни за молодежью. Отнюдь не комично выглядит сцена, когда на танцах Палыч не смог разогнуть спину из-за ревматизма. Гришка милосердно погасил свет в зале. Динамика фильма после этого кульминационного момента, явленного в танце, идет на спад.

«Полустанок», отчего-то наводненный фрейдистскими символами, кажется прощанием с «женским» миром, с утопией витальности. Доярки глазами Палпалыча, не девушки, обремененные ежедневными тяготами, а звезды итальянских фильмов, даже не смотрят в его сторону.

В фильме «У самого синего моря» герои вторгались в мир женщин, нарушая его привычный ритм, в «Полустанке» приезд Палыча не меняет ничего: он легко заменим на другого, такого же курортника из города, он не в силах вмешаться в отношения, сложившиеся между жителями деревни. Он, по сути, фигура совсем

²⁹⁶ Марголит Е.Я. Кино России Режиссерская энциклопедия / Сост. Л. М. Рошаль. Т.1. М.: НИИК, 2010. – 336 с.

необязательная. В сюжете с типично ослабленной для Барнета фабулой, главной интонацией становится чувство беспомощности перед увяданием.

Образы жителей деревни прописаны легкими, но точными штрихами. Мать всего совхоза бабка Татьяна, которая и за детьми посмотрит, и накормит, и мудрость житейскую изречет. Бригадир с дочкой Нюськой, брошенные знаменитой женой, которая все по конференциям разъезжает - в фильме она так и не появляется. Счетовод Сима и ее брат Гришка — платоновский «маленький мужичок». И за этими на первый взгляд комичными образами открывается подлинный драматизм.

Б. Балаш в своей статье, обращаясь непосредственно к Барнету, писал о фильме «Окраина»: «Трагизм и комизм перестают быть у вас двумя различными категориями, и благодаря этому вы преодолеваете тот дуализм, который заставляет воспринимать людей жизнь или трагически, или комически. Это — тут дуализм, из которого создаются два различных образа искусства. И это диалектическое единство, которое видно в фильме, не только доставляет удовольствие, но и имеет большое значение»²⁹⁷.

В 1960-е годы Барнет снова вернулся к «диалектическому единству образов», которые так импонировали не только Балашу, но и критикам, и зрителям «Окраины».

Оттого комичная ситуация ссоры Симы и Вани в минуту короткого примирения и близости выглядит обреченно трагично и по композиционному построению напоминает станковое полотно «Лишенные рая» Г. М. Коржева. Действие замирает на пару секунд - а там, где случается остановка, лучше всего видно трагедию. В руке Ваня держит подарок для Симы — ничем не примечательную нитку бус, тот же подарок был и у Машеньки в картине «У самого синего моря», где счастливого финала любовной истории тоже не случилось. И хотя нитка бус, символически обозначающая связь и ее непрерывность, не была порвана, на шее девушки она так и не сомкнулась.

²⁹⁷ Балаш Б. Привет товарищу Барнету // Кино. 1933. №11. С. 3.

Сам Палпалыч оказывается не таким уж счастливым и беззаботным курортником. На вопросы о жене он не отвечает, неохотно рассказывает о ранениях в Гражданскую войну и в Великую Отечественную под Ленинградом. В его образе тоже что-то не смыкается. Он решает уехать незаметно, бережно уложив в свой чемодан детский рисунок — дом с трубой — подарок девочки Нюси. Ей в ответ он оставляет мольберт и свои принадлежности для рисования. На печке, сложенной вместе с деловитым Гришкой, Палпалыч пишет короткое послание и благодарность.

Время останавливается в момент предстояния перед смертью и полным отсутствием надежды на будущую жизнь, невозможностью воплотить задуманное. Размышления о человеческом страхе и бездарно прожитой жизни, разменянной на суету бесполезных дел, были близки и автору фильма.

Сам Барнет по окончании училища мечтал поступить в Архитектурный институт и начал самостоятельно заниматься рисунком и живописью. Во время подготовки он так увлекся, что в какой-то момент переменял решение и поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое, не окончив. После двух курсов обучения Барнет пошел добровольцем в ряды Красной Армии, на Гражданскую войну²⁹⁸.

Однако любовь к рисованию он сохранял на протяжении всей жизни. Сохранилось большое количество его дружеских шаржей, эскизов костюмов и декораций к фильмам. В 1956 году Барнета избрали членом художественного совета студии «Союзмультфильм»²⁹⁹, с конца 1940-х годов Барнет пишет несколько сценариев мультипликационных фильмов. В финале «Полустанка» появляется анимированный титр «Конец» на фоне того же домика, последнего пристанища. Но человечка рядом с домиком уже нет.

Как и «Аленка», «Полустанок» был выпущен Шестым Творческим Объединением писателей и кинорботников. Его прокат ограничивался утренними киносеансами в союзных республиках. «Полустанок», так же как и

²⁹⁸ Барнет Б. В. Автобиография. РГАЛИ, ф. 2447, оп. 1., ед. хр. 50.

²⁹⁹ Письмо директора киностудии «Союзмультфильм» Б. В. Барнету об избрании его членом Художественного совета студии. РГАЛИ, ф. 2447, оп. 1., ед. хр. 54.

«Аленка», в 1960-е оказался неувиденным и неоцененным.

На фильм «Полустанок» в печати вышла одна рецензия с колким названием «И только-то!»³⁰⁰, где автор в недоумении писала о поверхностности и наивности фильма, намекала на старческое барнетовское слабоумие, указывая на то, что этот режиссер уже никогда не снимет фильма достойного внимания.

В 1962-м уже был выпущен фильм «Иваново детство» А.А. Тарковского и «Когда разводят мосты» В. Ф. Соколова, в 1963 – «Вступление» И. В. Таланкина, «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелии, и хит советского проката - «Королева бензоколонки», режиссером которого стал А.А. Мишури, работавший с Барнетом на съемках «Щедрого лета». В 1964-м на экраны выходят «Тени забытых предков» С.И. Параджанова, «Застава Ильича» Хуциева, производственная судьба которого обозначила окончание первого этапа «оттепели».

В период «оттепели», задавшей тенденции возвращения к авангарду и переосмыслению революции, Барнет пересматривает не только свое отношение к историческим событиям начала XX века, но и фильмы о революции 1920-х годов. Режиссер создает пародию на историко-революционные фильмы, наполненный цитатами и отсылками. Творчество периода «оттепели» и социально-критическое и предельно личное. С одной стороны, режиссер рефлексировал над наследием советского авангарда («Поэт»), критикует сельскохозяйственную реформу («Аленка») и вмешательство власти в развитие искусства («Полустанок»), с другой стороны, в его же «оттепельных» картинах немало глубоко личных тем, таких как творческий кризис, увядание и осмысление пройденного творческого пути.

Пространство в фильмах Барнета данного этапа разнообразно: это и сконструированная Одесса во время Гражданской войны, и пространство цирка, в котором обособлено от реального мира живут герои фильма «Борец и клоун», и новый – послевоенный город, буквально восстающий из руин, и искусственно созданная утопия целинных земель, и природная утопия в картине «Полустанок».

³⁰⁰ Максимова В. И только-то! / Искусство кино. 1964. №1. С. 89-91.

В фильмах 1956-1965 годов едва ли возможно выделить ключевую пространственную структуру: Барнет усложняет и развивает все пространственные образы, явленные в предыдущие периоды его творчества, наделяет их дополнительным смыслом.

Время, как и пространство, представлено различно: режиссер работает с ретроспекцией, связывая время и пространство в единый образ безрадостного возвращения («Аннушка»), искажает представление о скорости течения времени, подчиняя его революционным событиям («Поэт»), вводит мотив дороги и путешествия, но не оптимистично романтического, а, скорее, предсказуемого и конечного. Герои фильмов «Аленка» и «Полустанок» вынуждены вернуться в когда-то покинутые ими родные места. Структура возвращения здесь выглядит как обреченность и ограниченность, с которой герои вынуждены смириться. Возвращение становится окончанием пути для героев картин «Аннушка», «Аленка», «Полустанок».

Сложно выделить и единый образ в разработке женских персонажей. В фильмах 1956-1963 годов Барнет создал и сложный, трагический образ женщины, пережившей войну, и образ молодой женщины нового – послевоенного поколения. Центральным женским образом в «оттепельном» кинематографе Барнета становится девочка Аленка, воплощая в себя художественные идеалы режиссера: смелость, юмор, чистоту и непосредственность.

Уникальным в кинематографе Барнета представляется образ героя Меркурьева в последней завершенной картине режиссера. В крайне нетипичном для кинематографа Барнета персонаже, исследователи справедливо усматривают автобиографические черты.

Высшего развития в кинематографе Барнета достигает работа с звуковым и визуальным решением фильма. Современники и исследователи Барнета предполагали, что режиссеру были чужды теоретические умозаключения и интеллектуальная работа над его картинами. Барнета называли режиссером интуиции. Е. Я. Марголит справедливо отметил, что, несмотря на традицию рассмотрения Эйзенштейна и Барнета как двух кинематографистов-антиподов, в

творческих биографиях двух режиссеров есть достаточное количество пересечений³⁰¹.

В ходе исследования автору данной диссертации удалось обнаружить теорию, основанную на контрапункте визуального и звукового в фильме «Аленка», сформулированную самим Барнетом на заседании художественного совета. Можно отметить, что для Барнета, не оставившего письменных теоретических работ о своем кинематографе, данная концепция, зафиксированная в стенограмме, настоящий художественный прорыв. Концепция Барнета о звукозрительном контрапункте – не только богатая почва для будущих исследований, но и доказательство того, что в 1960-е годы Барнет достиг высшего расцвета своего творчества.

3.4. Нереализованные замыслы Барнета 1963-1965 годов

После окончания съемок фильма «Полустанок» Барнет получает отказ от руководства студии «Мосфильм» на постановку фильма о Ленине. Литературная заявка «Поезд в завтрашний день»³⁰², вероятнее всего, планировался режиссером как фильм к юбилею Октябрьской революции или сорокалетней годовщине со дня смерти Ленина. В период 1964-1968 годов события революции и ее герои, главным образом Ленин, получили переоценку не только историческую, но и культурную, что, в частности, выражалось и в кинематографе.

В 1965 году вышел фильм Эрмлера «Перед судом истории»: «главным героем этого фильма, соединяющего принципы документального и игрового кинематографа, является реальный Василий Витальевич Шульгин, бывший монархист и активный противник революции. Фильм выстроен в форме спора о значении событий 1917 года»³⁰³.

В том же 1965 году об одном дне из жизни Ленина выпустил картину И. С. Ольшвангер. «На одной планете» (1965), где представил экрану вождя революции

³⁰¹ Марголит Е. Я. Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино // Киноведческие записки. 1993. №17. С. 165-180.

³⁰² Барнет Б. В. «Поезд в завтрашний день» Творческая заявка на литературный сценарий. РГАЛИ, ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 2.

³⁰³ Ковалов О. А. Перед судом истории // Каталог XXI фестиваля архивного кино «Белые столбы». М.: Госфильмофонд, 2017. С. 22.

в исполнении И. М. Смоктуновского. Главным достоинством этого персонажа были не агитационные речи, а подлинный «интеллект и стремление к гуманизму»³⁰⁴. Свой вклад в новый этап киноленинианы внес и Ю. М. Вышинский («Аппасионата», 1963), и Юткевич («Ленин в Польше», 1965).

В заявке Барнета изложено, что фильм посвящен событиям 10-12 марта 1918 года, когда был спланирован и осуществлен приезд Ленина в Москву. В литературной заявке Барнет писал: «Образ Ленина в этом фильме должен обладать остротой и самобытностью и исторический материал предоставляет для этого все возможности»³⁰⁵. Очевидно, что поиски Барнета находились в ключе актуальной повестки и культурных тенденций.

«Поезд в завтрашний день» не единственная заявка на фильм о революции и революционерах, для Барнета так и оставшаяся на бумаге³⁰⁶. Началом 1960-х годов датируется творческая заявка Барнета и Н. К. Деризо на литературный сценарий о революционерах 1870-х годов³⁰⁷.

Поводом для такой оригинальной заявки стал обнаруженный Деризо факт о том, что Лениным было подписано постановление Совета Народных Комиссаров о сооружении памятников величайшим борцам революции, в числе которых были названы имена — Желябова, Перовской, Кибальчича. «Об этих людях за всю историю советской кинематографии не создано ни одного фильма»³⁰⁸. Деризо занимался изучением революционного движения в России, изучал материал и на протяжении пяти лет писал поэму об Александре Ульянове. Материалом будущего фильма авторов, согласно заявке, должны были стать эпизоды: «хождение в народ, «охота за царем», ряд неудачных покушений, гибельные

³⁰⁴ Марголит Е.Я. На одной планете // Каталог XXI фестиваля архивного кино «Белые столбы». М.: Госфильмофонд, 2017. С. 25.

³⁰⁵ Барнет Б.В. «Поезд в завтрашний день» Творческая заявка на литературный сценарий. РГАЛИ, ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 2.

³⁰⁶ Вероятно, по заявке Барнета А. Борщаговским и В. Сутыриным был написан сценарий. В 1970 году был снят телевизионный фильм «Поездка в завтрашний день». Такое предположение высказала А. Казанская, комментируя письма Барнета. См. комментарии к публикации О. Алдошиной Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене // Искусство кино. 1996. №10. С. 124.

³⁰⁷ Барнет Б.В., Деризо Н.К. Творческая заявка на литературный сценарий о революционерах 1870-х годов. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1 ед.хр. 6.

³⁰⁸ Там же.

провалы консперативных квартир, явок, непоколебавшие революционной одержимости». Сценарий, по замыслу Барнета и Деризо, также включал бы взрыв Зимнего дворца Халтуриным, трижды неудавшееся покушение на Александра II и убийство его I марта 1881 года, процесс над цареубийцами, эшафот и казнь.

Трагедия первых русских революционеров, так и не увидела экрана – заявку Барнета и Деризо художественные руководители творческого объединения писателей и киноработников студии «Мосфильм» А.А. Алов и В.Н. Наумов оставили без ответа.

Барнет – как и многие режиссеры - его современники, был увлечен пафосом социальных сдвигов, современником которых он был. Родившийся в 1902 году Барнет принадлежит к поколению художников, заставших события революции и Гражданской войны, но непосредственно в них он не участвовал. Точкой отсчета политической и гражданской активности Барнета стал 1919 год, когда будущий режиссер, не окончив обучение в Училище живописи, ваяния и зодчества, решил пойти добровольцем в Красную армию. Реввоенкомат направил семнадцатилетнего юношу на службу в Красный крест. Оттуда пришло назначение во Врачебно-питательный поезд №20 Российского Общества Красного креста на должность санитаря, где он и прослужил до конца 1920 года³⁰⁹.

Тема революции и революционного движения, влекла автора. Он стремился осмыслить события начала XX века в своих фильмах разных периодов. Однако назвать его фильмы «революционными» или «историческими фильмами о революции», какими они представлены в истории отечественного кинематографа не представляется возможным, так как основным противостоянием в них является не борьба красных и белых, а противостояние личности с безжалостным и кровавым событиями, в которых нет правды.

Вероятно, очередной отказ в постановке, спровоцировал конфликт с руководством студии, после которого Барнет был уволен с «Мосфильма».

³⁰⁹ Барнет Б.В. Автобиография. РГАЛИ, ф. 2447 ед. хр. 50 оп. 1.

Летом 1964 года Барнет работал в Риге над постановкой по сценарию Маклярского «Заговор послов». Сохранившийся в архиве Госфильмофонда третий вариант литературного сценария с пометками Барнета³¹⁰ представляет собой приключенческо-детективный сюжет, основанный на историческом материале. Сценарий автора «Подвига разведчика» посвящен событиям 1918 года, а именно делу Локкарта. Политическая интрига послов спровоцировала начало красного террора, хотя основные участники неудавшегося заговора против Ленина и власти большевиков, избежали суда, покинув СССР.

Главным героем сценария становится Эдуард Петрович Берзин – командир артиллерийского дивизиона Латышской стрелковой дивизии. Берзин поневоле оказывается двойным агентом: Дзержинский просит Берзина проникнуть в сердце заговора иностранной миссии, в то время как Локкарт убежден в том, что Берзин, ради суверенитета Латвии и ее освобождения от советской власти, согласится перейти на сторону Англии и Франции. Нетрудно заметить, что сюжетная схема сценария напоминает «Подвиг разведчика», возможно, именно поэтому Барнета заинтересовал сценарий Маклярского. Фильм «Подвиг разведчика» задумывался как картина о простом человеке в разведке. «Заговор послов» также основывался на невольном попадании простого честного человека в водоворот исторических и политических событий. В 1964 году работа над фильмом была прервана на стадии подбора актеров. 9 января 1965 года режиссер покончил с собой в Рижской гостинице, оставив предсмертную записку³¹¹, свидетельствующую об усталости, творческой неуверенности и отчаянии. Последняя надежда режиссера о принятии современниками и руководством советской кинематографии была разрушена срывом подготовительного периода при работе над «Заговором послов»³¹².

Период 1964-1965 годов представляется автору диссертации как принципиально новый этап в творчестве Барнета. В эти годы Барнет не снял ни одного фильма. При этом на основании трех нереализованных замыслов можно

³¹⁰ Заговор послов. Третий вариант. Госфильмофонд РФ. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед.хр. №785.

³¹¹ Предсмертная записка Б.В. Барнета // Киноведческие записки. 2002. №57. С. 174.

³¹² Кушников М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. С. 208-209.

сделать выводы о том, что Барнета привлекала тема переосмысления истории, революции и революционного движения. Его замыслы 1964-1965 годов основаны на политических событиях, однако во всех них история служит лишь фоном. Главным интересом Барнета остается человек. Глубоко гуманистическую природу творчества Барнета отмечали многие исследователи, но в основном применительно к его фильмографии довоенного периода.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании на примере творчества Барнета 1941-1965 годов была выявлена и проанализирована образная система фильмов режиссера, ставших основным материалом для рассмотрения.

Помимо фильмов Барнета обозначенного периода, материалом исследования послужили нереализованные замыслы, формировавшие систему образной системы режиссера, а так же способствовавшие определению тем и сюжетов, интересовавших автора. Включение в работу большого количества архивных материалов, посвященных истории создания фильмов, и нереализованных замыслов, позволило существенно обогатить фильмографию Барнета данного периода, а также выявить специфику образной системы фильмов режиссера 1941-1965 годов.

Начало Великой Отечественной войны в исследовании определено как событие, обозначившее начало нового периода в советском кино, отмеченного послаблением государственной цензуры, изменением тематики и поэтики фильмов, реформированием структуры организации кинопроизводства, определенной эвакуацией центральных советских киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм» в Алма-Ату. Именно в 1941 году автором исследования зафиксировано коренное изменение и обогащение образной системы фильмов Барнета.

Герои фильмов режиссера периода 1941-1945 годов – люди, на первый взгляд не способные к совершению подвигов. Тем не менее, благодаря внутренним моральным установкам и личным качествам, а не приказам власти, главные герои фильмов военного периода совершают те или иные поступки. В фильме «Мужество» молодой человек добровольцем отправляется на фронт, в «Бесценной голове» перед героиней поставлен невозможный моральный выбор между спасением своего ребенка и спасением партизана, в «Славном малом» отряд партизан ежедневно сопротивляется нацистским захватчикам, а главными героями фильма стали французский летчик, помогающий советским партизанам и оперный певец, отказывающийся развлекать нацистов своим искусством.

Ключевым персонажем военного периода Барнета становится юная чистая девушка из фильма «Однажды ночью» - человек, жертвующий собой ради спасения советских солдат. «Полудевушка-полуребенок»³¹³, она продолжает ряд женских образов Барнета довоенного времени, к которым относятся: Наташа Коростелева из «Девушки с коробкой», Параня из «Дома на Трубной», Анка из «Ледолома», Манька из «Окраины» и Машенька из «У самого синего моря».

Однако впервые в творчестве режиссера такой образ решен трагически, что очевидно не только по финалу фильма, но и по психофизиологическим характеристикам героини, в которых отражена травма военного времени.

В картинах военного периода у Барнета впервые появляется образ действительного врага, что также стало существенным изменением образной системы фильмов режиссера. И если в фильмах 1941-1943 годов враг деперсонифицирован, то в картине «Однажды ночью» комендант Бальц, роль которого исполнил сам Барнет, наделен определенными психологическими характеристиками и мотивировками.

Ключевыми образами пространства для фильмов Барнета довоенного периода являются городские локации, время в которых задано четким ритмом, или пространства деревенской стихийной утопии, существующие в безвременьи. В период военного времени определяющим местом для Барнета становится руинизированный лабиринт, который задает и образ времени движущегося неравномерно, имеющего изломы и провалы. Впервые в творчестве Барнета человек не помещен в пространство-время (хронотоп), а равен ему по масштабу – сопряжен с ним.

Руины - не только образ рефлексивности и самосознания культуры, но и места, чей образ бросает тень на заботу государства о городе, публичных пространствах и обществе в целом³¹⁴. В фильмах Барнета военного периода заметны следы сопротивления государственной идеологии, ограничивающей

³¹³ Определение Е.Я. Марголита. См.: Марголит Е.Я. Образ свободы: страна детей // Искусство кино. 2002. №8. С. 86.

³¹⁴ Шёнле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 12-16.

возможности художественного выражения автора. К таким маркерам можно отнести и финалы картин, нарочито противоречащие логике сюжета, и работу режиссера над звуковым решением, в котором патриотические мотивы или никак не влияют на раскрытие темы и персонажей – являются необязательными, или становятся контрапунктом к визуальному образу.

Проанализированный в работе период 1946-1955 годов – новый этап творчества режиссера, начало которого обусловлено окончанием войны, изменением государственной политики в отношении кинематографии, а также работой Барнета на периферии – в штате киностудий союзных республик.

Изучение замыслов Барнета и причин, из-за которых они остались нереализованными, позволило сделать вывод об усилении сопротивления режиссера диктуемым канонам.

Нежелание Барнета снимать фильмы о современности привело к идее создания картин, в которых актуальная для политики послевоенного кинематографа тема восстановления производства дана ретроспективно: от первой пятилетки до современности. Возможность показа советской реальности 1930-1940-х годов позволяла режиссеру возвращаться к образам довоенного и военного периодов, использовать выразительные средства, нетипичные для кинематографа «малюкартинья».

В исследовании была предпринята попытка доказать присутствие авторской индивидуальности Барнета и в фильмах периода 1946-1955 годов. В это время режиссер работал с жанровыми структурами приключенческого фильма и музыкальной комедии. Анализ истории создания картин и их прохождения через цензурно-бюрократический аппарат позволил автору работы сделать вывод о гражданской позиции автора («Подвиг разведчика»), об открытой критике политики формирования тематических планов и их содержания («Концерт мастеров украинского искусства»), а также о возврате к образной системе фильмов военного периода («Подвиг разведчика») и периода коллективизации («Щедрое лето», «Ляна»).

В колхозных музыкальных комедиях Барнет, как и в фильмах довоенного периода, сосредотачивает внимание на женских образах, конструирует утопические природные пространства. В этих картинах время неподвижно и условно. Условность жанра и кинематографического времени отделяет идеологическое от авторского. В музыкальных комедиях режиссера происходит остранение визуального ряда от звукового, кроме того, обилие песенного материала позволяет режиссеру сократить количество звучащей с экрана анонимной речи, типичной для советской культуры 1930-1950-х годов. В фильмах Барнета 1946-1955 годов появляется тенденция к иронии над официальным языком, которая будет наиболее полно развита в период «оттепели».

Изменения, произошедшие в СССР с официальным началом «оттепели» в 1956 году, а также возвращение Барнета в штат «Мосфильма» позволяют выделить период 1956-1965 годов как новый этап творчества режиссера.

Во время «оттепели» образная система фильмов режиссера усложняется, обретает дополнительные смыслы, связанные с жизненным и кинематографическим опытом Барнета. Выделить главный образ времени или пространства в данный период невозможно. Барнет последовательно развивает все заданные предыдущими периодами образы и структуры: в фильме «Поэт» появляется коллажный образ идеалиста-революционера, а в картине «Аленка» - идеал женской героини. Оба образа, с одной стороны, продиктованы культурными и социальными изменениями в СССР середины 1950-х – начала 1960-х годов, с другой - полностью отвечают художественным ориентирам творчества Барнета. Революционные события как исторический слом и как причина личного потрясения, интересовали режиссера с 1920-х годов. На протяжении всей жизни он не раз возвращался к этой теме. Трогательная «полудевушка-полуребенок» – персонаж Барнета 1920-х – первой половины 1930-х годов во время «оттепели» обретает свой голос и смело противостоит несовершенствам окружающего мира, сохраняя при этом свою чистоту.

В работе над фильмом «Аленка» Барнет разрабатывает собственную концепцию звукозрительного контрапункта, что можно считать итогом развития

тенденции к расщеплению визуального и звукового ряда. Однако если в период Великой Отечественной войны и в годы «малюкартинья» такое разделение было, скорее, вынужденной мерой, то в фильме 1961 года оно превратилось в художественный прием, призванный служить созданию социально-политической сатиры.

В данном диссертационном исследовании была предпринята попытка провести анализ фильмов и нереализованных замыслов Барнета 1941-1965 годов. Автор работы стремился достичь поставленные цели и задачи, а именно – выявить образную систему картин режиссера данного периода, провести ее анализ как сложной динамической структуры, трансформирующейся во времени и зависящей не только от внешних факторов, но и от внутренних – личности режиссера.

Основные выводы диссертационного исследования:

- в образной системе фильмов Барнета последовательно проявляется авторская индивидуальность, несмотря на изменения условий кинопроизводства, ослабление или усиление цензуры и другие внешние факторы;
- образная система военных и послевоенных фильмов тесно связана с фильмами довоенного периода;
- образная система претерпевает изменения и трансформации в позднем творчестве режиссера, многие образы ранних фильмов обретают новые, более сложные и полемичные значения.

Во время наиболее неблагоприятных для выражения творческой индивидуальности периодов советского кино, Барнет выработал стратегии сопротивления официальной репрессивной идеологии. Во времена ослабления, к таким этапам относится кинематограф 1941-1945 годов и «оттепель», авторское начало в фильмах Барнета проявлялось наиболее ярко. Образная система его фильмов усложнялась, раскрывая художественный потенциал режиссера.

В ходе исследования автору удалось дополнить фильмографию Барнета, а также обосновать логику развития творческого пути режиссера. Эта задача была

выполнена благодаря изучению архивных материалов, ранее не вводившихся в научный оборот.

Подход методичного изучения не только реализованных картин, но и замыслов, примененный в исследовании, может быть использован для анализа творчества других кинематографистов. Наиболее интересными авторами представляются режиссеры, дебютировавшие в 1920-х годах и переступивших порог «оттепели»: Юткевич, Ромм, Козинцев, Эрмлер и другие. Очевидно, что путь этих авторов в искусстве будет отличаться от творческого пути и эволюции авторской индивидуальности Барнета, однако, тем более интересным представляется такое исследование, которое, вероятно, подвергло бы пересмотру определенные установки отечественного киноведения.

За рамками данной диссертации остался анализ театральной деятельности Барнета, нереализованных замыслов режиссера довоенного периода, его актерские работы в кинематографе, а также творчество в изобразительном искусстве. Материалы, на основании которых можно продолжить изучение творчества Барнета, были обнаружены автором исследования в российских и украинских архивах и мемуаристике. Обозначенные темы могут стать плодотворным материалом для последующих исследований, способствовать глубине понимания авторской индивидуальности Барнета.

Выводы, сформулированные в исследовании, могут быть использованы в качестве материалов для статей и лекций, посвященных творчеству Барнета, а примененный метод исследования может быть полезен для изучения и анализа авторской индивидуальности советских режиссеров, работавших в 1920-1960х годах.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллаева З.К. Кира Муратова: искусство кино / З.К. Абдуллаева - М.: Новое литературное обозрение, 2008. - 424 с.
2. Алейников М.Н. Яков Протазанов. О творческом пути режиссера / М.Н. Алейников. - М.: Искусство, 1957. – 414 с.
3. Аллилуева С.И. Двадцать писем к другу / С.И. Аллилуева. - Репринтное издание. М.: Corex Establishment, 1967. – 96 с.
4. Анашкин С. Парад диковин / С. Анашкин // Искусство кино. - 1999. - №3. - С. 114-124.
5. Андреев А.И. Auteurism, art house и art-cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции / А.И. Андреев // Киноведческие записки. - 2013. - №104/105. - С. 168-194.
6. Аннинский Л.А. В колее повести / Л.А. Аннинский // Искусство кино. - 1962. - №5. - С. 76-79.
7. Астрык А. Рождение нового авангарда. Камера-перо / перевод В. Кондрашиной // Киноведческие записки. - 2013. - №104/105. - С. 126-130.
8. Багров П.А. О Евгении Червякове. Режиссер экзистенциального кино / П.А. Багров // Искусство кино. - 2010. - №7. - С. 105-116.
9. Багров П.А. Основные тенденции ленинградского киноавангарда 1920-х годов: на материале творчества Евгения Червякова: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Багров Петр Алексеевич. - М., 2011. - 183 с.
10. Балаш Б. Привет товарищу Барнету / Б. Балаш // Кино. - 1933. - № 11 (612). - С. 3.
11. Барнет Б.В. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. - 1996. - №10. - С. 112-126.
12. Барнет Б.В. Москва в Октябре / Б.В. Барнет // Советский экран. - 1927. - №42. - С. 7.
13. Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине / М. Белодубровская. - М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 264 с.

14. Бикертон Э. Краткая история «Кайе дю синема» / пер. с англ. С. Афонин, Н. Махлаюк, В. Правосудов, Е. Чебучева. - СПб.: Сеанс, 2019. - 320 с.
15. Блейман М.Ю. Архаисты или новаторы? / М.Ю. Блейман // Искусство кино. - 1970. - №7. - С. 55-76.
16. Богомолов Ю.А. Оттепель надежды нашей / В кн. Сегодня вечером мы пришли к Шпаликову: Воспоминания, дневники, письма, последний сценарий / Сост. А.Ю. Хржановский. - М.: Рутения, 2018. С. 14-25.
17. Брик О.М. Ринг ЛЕФа / О. Брик, В. Шкловский, В. Перцов. Ринг ЛЕФа // Новый ЛЕФ. - 1928. - №4. - С. 27-36.
18. Бухарин Н.И. Доклад на V Всероссийском съезде РКСМ «Коммунистическое воспитание молодежи в условиях Нэп'а» // Правда. - 1922. - 14 окт. - С. 2.
19. Вайль П.П., Генис А.А. 60-е. Мир советского человека / П.П. Вайль, А.А. Генис. - М.: АСТ: CORPUS, 2013. – 432 с.
20. Гайдар А.П. Собрание сочинений в 4 томах / А.П. Гайдар. - М.: Детская литература. Т1. 1979. – 350 с.
21. Годар Ж.-Л. Кино и его двойник. Статьи 1950-1959 гг. / перевод Н. Ставровской // Киноведческие записки. - 2005. - №76. - С. 4-58.
22. Гольдин М.М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры / М.М. Гольдин - М.: Слово, 2000. - 141 с.
23. Гращенкова И.Н. Двойной портрет: Борис Барнет – Абрам Роом / И.Н. Гращенкова // Киноведческие записки. - 2002. - №61. - С. 102-106.
24. Гращенкова И.Н. Ромь/Роом. Видимый и невидимый / И.Н. Гращенкова. - М.: Издательство «Дом 5», 2019. - 1200 с.
25. Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р., Фомин В.И. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат / Под ред. В.И. Фомина. — М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. — 2759 с.

26. Добренко Е.А. Поздний сталинизм. Эстетика политики. В 2х тт. / Е.А. Добренко. - М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 2264 с.
27. Добродеев Б.Т. Было - не было / Б.Т. Добродеев - М.: ПрозаиК, 2010. - 480 с.
28. Долынин Б.П. Константин Юдин / Б.П. Долынин. – М.: Искусство, 1961. – 191 с.
29. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая - М.: Белый город, 2014. - 512 с.
30. Зоркая Н.М. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы / Н.М. Зоркая // Киноведческие записки. - 2000. - №47. - С. 186-214.
31. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. / Сост. М.Б. Ямпольский. Пер. с фр. / Предисл. С.И. Юткевича. - М.: Искусство, 1988. – 317 с.
32. История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л.М. Будняк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. – М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2012. – 672 с.
33. К 10-летию Октября. В комиссии ЦИК СССР // Кино. - 1927. - №14(186). - С. 5.
34. Кизевальтер Г.Д. Время надежд, время иллюзий. 1950-1960 годы. Проблемы истории советского неофициального искусства: статьи и материалы / Г.Д. Кизевальтер - М.: Новое литературное обозрение, 2018. - 560 с.
35. Кино России Режиссерская энциклопедия / Сост. Л.М. Рошаль. Т.1. М.: НИИК, 2010. – 336 с.
36. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. - 1990. - №1. - С. 111–120.
37. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. - 1990. - №2. - С. 109–117.
38. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. - 1990. - №3. - С. 100–112.
39. Киноповесть о женщине русской // Советская культура. 9.07.1959.
40. «Аннушка» // Комсомольская правда. 7.07.1959.
41. Ковалов О.А. Из(л)учение странного. Т.1. / О. А. Ковалов. - СПб.: Сеанс, 2016. – 328 с.
42. Ковалов О.А. Из(л)учение странного. Т.2. / О. А. Ковалов. - СПб.: Сеанс, 2017. – 328 с.

43. Ковалов О.А. Перед судом истории / О.А. Ковалов // Каталог XXI фестиваля архивного кино «Белые столбы». - М.: Госфильмофонд, 2017. С. 22-23.
44. Ковалов О.А. Сатурн, пожирающий детей / О.А. Ковалов // Искусство кино. - 2010. - №4. - С. 37-45.
45. Козинцева В.Г. О прекрасном человеке / В.Г. Козинцева // Киноведческие записки. - 2002. - №57. - С. 165-173.
46. Конкурс «на лучший сценарий, посвященный жизни Советского Казахстана, людям, осваивающим целинные и залежные земли» // Искусство кино. - 1955. - №8. - С. 120.
47. Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы. / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая - М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. - 1117 с.
48. Кричевский В.Г. 1933-1937: проблески «формализма» в оформлении советской книги / В.Г. Кричевский - М.: Кучково поле, 2017. - 120 с.
49. Кузнецова И. Залесский В. Завязка и продолжение / И. Кузнецова, В. Залесский // Искусство кино. - 1959. - №11. - С.72-78.
50. Куликина. А. Необязательный воздух. Борис Барнет и Жан Ренуар / А. Куликина // Киноведческие записки. - 2000. - № 46. - С. 348-366.
51. Кушниров М.А. Девушка с коробкой / М.А. Кушниров // Искусство кино. - 1987. - № 1. - С. 129-131.
52. Кушниров М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета / М.А. Кушниров - М.: Искусство, 1977. - 215 с.
53. Лаврентьев С.А. «А я люблю военных!..» / С.А. Лаврентьев // Искусство кино. - 1997. - №5. - С. 83-84.
54. Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Т. 1. Немое кино / Н.А. Лебедев. - М.: Госкиноиздат, 1947. – 304 с.
55. Лебина Н.Б. Пассажиры колбасного поезда: этюды к картине быта российского города: 1917-1991 / Н.Б. Лебина. - М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 584 с.
56. Леонов Л.М. «Слава России» / Л.М. Леонов // Известия. - 1943. - №61. - С. 1.

- 57.** Ложков Д.В. Цензура в СССР в условиях разрядки международной напряженности (1970-е годы) / Д.В. Ложков // Вестник Московского университета. Серия 21. Управление (государство и общество). 2013. №1. С. 146-166.
- 58.** Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман - СПб.: Искусство-СПб, 2010. - 704 с.
- 59.** Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман – Таллин: Издательство «Ээсти Раамат», 1973. - 92 с.
- 60.** Максимова В. И только-то! / В. Максимова // Искусство кино. - 1964. - №1. - С. 89-91.
- 61.** Марголит Е.Я. Боевые киноборники / Е.Я. Марголит. - М.: Госфильмофонд, 2015. – 27 с.
- 62.** Марголит Е.Я. Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино / Е.Я. Марголит // Киноведческие записки. – 1993. - №17. – С. 165-180.
- 63.** Марголит Е.Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди / Е.Я. Марголит. - М.: Rosebud Publishing, 2019. – 464 с.
- 64.** Марголит Е.Я. Время и место Бориса Барнета / Е.Я. Марголит // Киноведческие записки. - 2002. - №61. - С. 99-100.
- 65.** Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов / Е.Я. Марголит. - СПб.: Сеанс, 2012. - 560 с.
- 66.** Марголит Е.Я. На одной планете / Е.Я. Марголит // Каталог XXI фестиваля архивного кино «Белые столбы». - М.: Госфильмофонд, 2017. С. 24-25.
- 67.** Марголит Е.Я. Призрак свободы: страна детей / Е.Я. Марголит // Искусство кино. - 2002. - №8. - С.76-85.
- 68.** Марголит Е.Я., «Славный малый» / Е.Я. Марголит // Искусство кино. - №6. - 1993. - С.123-125.
- 69.** Материалы к ретроспективе фильмов Б.В. Барнета / Сост. Е.Я. Марголит, В.В. Забродин. - М.: Музей кино, 1992. - 24 с.
- 70.** Медведев М.М. Позднесоветский «авторский» кинематограф / М.М. Медведев // Киноведческие записки. - 2001. - №53. - С. 56-84.

71. Милосердова Н.Ф. Барская / Н.Ф. Милосердова. - СПб.: Сеанс, 2019. - 480 с.
72. Мусина М. Страх и смех. О фильме Бориса Барнета «Однажды ночью» / М. Мусина // Киноведческие записки. - 2002. - №57. - С. 158-164.
73. Он так и не научился снимать по заказу... Марлен Хуциев, Геннадий Полока, Отар Иоселиани. Вспоминая Барнета / Публикация Т.В. Сергеевой // Киноведческие записки. - 2002. - №61. - С. 87-98.
74. Островский Д. Борис Барнет и мутация культурного сознания конца 1920-х годов / Д. Островский // Киноведческие записки. - 1994. - №22. - С. 91-133.
75. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2007. – 480 с.
76. Пелевин В.О. Generation «П» / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2007. – 384 с.
77. Письмо Бориса Барнета Инне Филимоновой / Предисловие и публикация Е.О. Долгопят // Киноведческие записки. - 2002. - №61. - С. 113-114.
78. Предсмертная записка Б.В. Барнета // Киноведческие записки. – 2002. - №57. – С. 174.
79. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. - Л.: Издательство ЛГУ, 1986. - 368 с.
80. Работать с ним было невероятно легко... (Барнет в Киеве). Вспоминают Н.А. Гебдовская, С.М. Цыбульник, Е.М. Василько-Гаккебуш / публикация В. Хлебниковой // Киноведческие записки. - 2002. - №61. - С. 106-112.
81. Риветт Ж. Новый лик целомудрия / Перевод с французского Н. Кулиш // Киноведческие записки. - 2000. - №46. - С. 310-312.
82. Ромм, М.И. Как в кино. Дубль-2. Устные рассказы / М.И. Ромм. – Нижний Новгород: Деком, 2014. – 304 с.
83. Сарнов Б.М. Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма / Б.М. Сарнов. - М.: Материк, 2002. – 600 с.
84. Светлов М.А. С огоньком / М.А. Светлов // Искусство кино. - №3. - 1957. - С. 113.
85. Сдобнякова З. «Аннушка» / З. Сдобнякова // Слава Севастополя. - Севастополь. - 25.09.1959.
86. Смирнова Е. Щедрое лето / Е. Смирнова // Искусство кино. - 1951. - №3. -

С. 28-31.

- 87.** Сопин А.О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов : проблемы текстологии: автореферат диссертации кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Сопин Артем Олегович. - М., 2015. - 23 с.
- 88.** Стишова Е.М. Приключения Золушки в стране большевиков / Е.М. Стишова // Искусство кино. - 1997. - №5. - С. 99-107.
- 89.** Структурализм: «за» и «против», сборник статей под редакцией Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. - М.: Прогресс. 1975. – 468 с.
- 90.** Суркова О.Е. Время как судьба в фильмах Абдрашитова / О.Е. Суркова - М.: ИМЛИ РАН, 2014. - 392 с.
- 91.** Тремасов А.Н. Воспоминания актеров о работе с Константином Юдиным / А.Н. Тремасов // Киноведческие записки. – 2013. - №104/105. – С. 270-273.
- 92.** Третьяков С.М. Кино к юбилею / С.М. Третьяков // Новый ЛЕФ. - 1927. №10. - С.27-31.
- 93.** Трофименков М.С. История русского кино в 50 фильмах / М.С. Трофименков. – СПб.: Порядок слов, Коммерсантъ, 2018. – 480 с.
- 94.** Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо / Пер. С фр., вступ. ст. К.Э. Разлогова; коммент. Н.И. Нусиновой. - М.: Радуга, 1987. – 456 с.
- 95.** Тугуши С.А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма: на материале киноискусства второй половины XX века: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.03 / Тугуши Сосо Акакиевич. - Москва, 2016. - 320 с.
- 96.** Туровская М.И. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского / М.И. Туровская. - М.: Искусство, 1991. - 253 с.
- 97.** Туровская М.И. Зубы дракона. Мои 30-е годы / М.И. Туровская. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2015. – 656 с.
- 98.** «Тут Барнет перекликается с сюрреализмом!» Стенограмма заседания секции теории и критики при Доме кино 28 мая 1945 года о фильме Б. Барнета «Однажды ночью» / Публикация М. Мусиной // Киноведческие записки. - 2002. - №57. - С. 140-157.

- 99.** Филиппов С.А. Заметки об авторах и теории. Вместо послесловия к статье Астриока / С.А. Филиппов // Киноведческие записки. - 2013. - №104/105. - С. 130-142.
- 100.** Фомин В.И. Кино на войне. Документы и свидетельства / сост. В.И. Фомин. – М.: Материк, 2005. – 944 с.
- 101.** Франсуа Трюффо (Мастера зарубежного киноискусства) / Сост. И. Беленький. - М.: Искусство, 1985. - 264 с.
- 102.** Ханютин Ю.М. Предупреждение из прошлого / Ю.М. Ханютин. - М.: Искусство, 1968. – 288 с.
- 103.** Хеджинян Л. Варварство / Пер. А. Драгомощенко // Новое литературное обозрение. - 2012. - №113. - С.253-263.
- 104.** Шёнле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени / А. Шёнле. - М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 360 с.
- 105.** Шкловский В.Б. Открытие темы / В.Б. Шкловский // Искусство кино. - 1957. - №5. - С.65-67.
- 106.** Юткевич С.И. Собрание сочинений в 3 тт. / С.И. Юткевич. - М.: Искусство, 1990. Т.1. - 465 с.
- 107.** Эйзенштейн С.М. Монтаж / Российский гос. архив лит. и искусства, Эйзенштейновский центр исслед. кинокультуры, Музей кино; Сост., авт. предисл. и коммент. Н.И. Клейман. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000. – 591 с.
- 108.** Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева - М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 252-257.
- 109.** Эрмлер Ф.М. Оперативность и мобильность / Ф.М. Эрмлер. // Документы. Статьи. Воспоминания. – М.: Искусство. – 1974. - 344 с.
- 110.** Эткинд А.М. Кривое горе. Память о непогребенных / А.М. Эткинд. - М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 328 с.
- 111.** Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. - М.: Новое литературное обозрение, 2016. - 664 с.

- 112.** Beumers B. A History of Russian Cinema / B. Beumers. - Berg Publishers, Oxford and New York, 2009. - 328 p.
- 113.** Buchmeier H. Ein echter Sieg für eine gute Sache. Bemerkungen zu dem sowjetische Film „Ein Dichter“ / H. Buchmeier // Leipzig Volkszeitung (Leipzig). - 2.11.1957.
- 114.** Funke Ch. Verse für die siegreiche Revolution. In unseren Filmtheatern der sowjetische Farbfilm „Ein Dichter“ / Ch. Funke // Der Morgen (Berlin). - 5.10.1957.
- 115.** H.B. Revolution und Kunst. Der sowjetische Film „Ein Dichter“ // Neues Deutschland (Berlin). - 8.11.1957.
- 116.** Kenez P. Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin / P. Kenez. - London; New York: I. B. Tarius Publishers, 2001. - 281 p.

Интернет-источники

- 117.** Горбунова Е. Александр Корнейчук. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://royallib.com/book/gorbunova_e/aleksandr_korneychuk.html (дата обращения 10.10.2019).
- 118.** Золотухин В. Кино в театре: от «Фоли-Бержер» до Всеволода Мейерхольда. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/theatre/434-kino-v-teatre-ot-foli-berzher-do-vsevoloda-meyerholda> (дата обращения 23.10.2019).
- 119.** Ковалов О. А. Неизвестный «Ленфильм» - краткий курс. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.pfkspb.ru/news/423/news_423.htm (23.09.2019).
- 120.** Кулешов Л. В. Тренировка кинематографического актера. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://chapaev.media/articles/9596> (дата обращения 12.10.2019).
- 121.** Правда нашего бытия. Из архивов Театра Вс. Мейерхольда. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/true/> (дата обращения 11.10.2019).

- 122.** Семенчук С. А. Режиссер второго плана. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/barnet-portrait/> (дата обращения 1.02.2020).

Архивные документы

Госфильмофонд РФ (ГФФ РФ), г. Москва:

- 123.** Дело фильма «Старый наезник». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2415.
- 124.** Дело фильма «Однажды ночью». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1577.
- 125.** Дело фильма «Подвиг разведчика». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1767.
- 126.** Дело фильма «Страницы жизни». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2429.
- 127.** Дело фильма «Щедрое лето». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №2817.
- 128.** Дело фильма «Ляна». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1202.
- 129.** Дело фильма «Поэт». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1936.
- 130.** Дело фильма «Борец и клоун». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №176.
- 131.** Дело фильма «Аннушка». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №54.
- 132.** Дело фильма «Аленка». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №27.
- 133.** Дело фильма «Полустанок». Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №1887.
- 134.** Заговор послов. Третий вариант. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №785.

135. Личное дело Б. В. Барнета. Научный архив. Секция 1. Фонд 3. Оп. 1. Ед. хр. №221.

Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ), г. Москва:

136. Барнет Б. В. Автобиография. ф. 2447. оп.1. ед. хр.50.

137. Барнет, Б. В. «Заговор послов». Режиссерский сценарий по литературному сценарию М. Б. Маклярского и Г. Курпника. ф. 2447 оп. 1 ед. хр. 5.

138. Барнет Б. В. «Поезд в завтрашний день» Творческая заявка на литературный сценарий. РГАЛИ, ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 2.

139. Барнет Б. В. Режиссерский сценарий «Концерт мастеров украинского искусства», 1951 г. ф. 2450. оп. 2. д. №754.

140. Барнет Б. В. Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты» автор сценария Г. Мдивани. ф. 2450, оп. 3. ед. хр. 58.

141. Барнет, Б. В. «Эпиграмма по поводу человека, который не пошел на похороны хорошего знакомого». С комментариями Ю. Г. Левитан 1979 г. ф. 2447 оп. 1 ед. хр. 31а.

142. Барнет Б. В., Большинцов, М. В. «Необыкновенный концерт». Литературный сценарий. Наброски. Автограф. [1951]. ф. 2351. оп. 1. ед. хр. 27.

143. Барнет Б. В., Деризо Н. К.. Творческая заявка на литературный сценарий о революционерах 1870-х годов. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1 ед. хр. 6.

144. Вирта Н. «Тихий угол». Литературный сценарий 1-й вариант. 1952. ф. 2450 оп. 2 ед. хр. 1429.

145. Заключение сценарного отдела киностудии по режиссерскому сценарию, план пересъемок фильма сопостановщика Б. В. Барнета. ф. 2453 оп. 3 ед. хр. 183.

146. Леонидов О. Л. «Волки и овцы». ф. 2698 оп. 1 ед. хр. 45.

147. Литературный сценарий «Верные друзья», («На плоту», «Старые друзья»). Авторы сценария - А.А. Галич, К.Я. Исаев. 1952-1954. Режиссер - М. К. Калатозов. ф. 2329 оп. 12 ед. хр. 3332.

148. Материалы к фильму Б.В. Барнета «Волки и овцы»: дневники кинопроб и киносъемок, заключения по режиссерскому сценарию и по постановочному плану

и смете на производство фильма, письма Комитета по делам Кинематографии при СНК Союза ССР и др. ф. 2698 оп. 1 ед. хр. 14а.

149. Пантелеев В.Г. «Бесценная голова». Эскизы декораций для фильма Б.В. Барнета. Некоторые с резолюциями Б.В. Барнета и С.М. Эйзенштейна. П.А. Подобед - ассистент режиссера. ф. 2613 оп. 1 ед. хр. 247.

150. Письмо директора киностудии «Союзмультфильм» Б. В. Барнету об избрании его членом Художественного совета студии. ф. 2447, оп. 1., ед. хр. 54.

151. Приказ директора Киевской киностудии художественных фильмов с объявлением текста приказа министра кинематографии Украинской ССР от 21 марта 1950 г. о состоянии производства художественных картин Савченко Игоря Андреевича «Тарас Шевченко» и «Звезды», Барнета Бориса Васильевича «Хозяева земли». ф. 1992 оп. 1 ед. хр. 22.

152. Статьи, заметки о Б. В. Барнете. ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 65. л. 180.

153. Стенограмма заседаний художественного совета по обсуждению литературного сценария [В. Ежова, Б. Барнета и Л. Корняну] «Ляна-молдаванка» и актерских проб для кинофильма «Чемпион мира». 17 марта 1954. ф. 2468 оп. 2 ед. хр. 124.

154. Стенограмма заседания Комиссии по кинодраматургии. Обсуждение сценария А. А. Галича и К. Ф. Исаева «На плоту». 22 августа 1952. ф. 631 оп. 3 ед. хр. 425.

155. Фотографии проб М. М. Штрауха на роль еврея для фильма Б. В. Барнета «Бесценная голова». Роль не сыграна. ф. 2758 оп. 1 ед. хр. 356.

Центральный государственный архив литературы и искусств (ЦГАЛИ), г. Санкт-Петербург:

156. Приказ по Министерству культуры СССР №589 О фактах нарушения установленного порядка привлечения штатных работников кинематографии к работе по написанию сценариев от 7 сентября 1955 г. Р-182 — фонд Ленинградского Союза кинематографистов СССР.

Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва

України), г. Киев:

157. Дело агротехнического кинофильма «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы» /заключения на сценарий Т. Деркача и Б. Барнета, переписка с Министерством кинематографии УССР и Министерством сельского хозяйства УССР/ 1949. ф. №670 Державне підприємство "Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка" Міністерства культури України. оп. 1. т. 1. дело №294.

ПРИЛОЖЕНИЕ**Фильмы и нереализованные замыслы Б. В. Барнета 1941-1965 годов**

1. «Боевой киноборник», №3. Новелла «Мужество». «Мосфильм», 1941. Автор сценария И. Болдин; режиссер Б. Барнет; оператор К. Венц; художник А. Уткин; композитор Н. Крюков.
2. «Боевой киноборник», №10. Новелла «Бесценная голова». ЦОКС (Алма-Ата), 1942. Авторы сценария Б. Петкер, Г. Рублев; режиссер Б. Барнет; оператор К. Венц; художник В. Пантелеев; композитор Н. Крюков.
3. «Славный малый». ЦОКС, 1942. Авторы сценария А. Каплер, П. Павленко; режиссер Б. Барнет; оператор С. Иванов; композиторы Н. Богословский, Н. Крюков; художники В. Камский, Л. Мильчин.
4. «Нашествие». ЦОКС, 1943 - не реализован. По одноименной пьесе Л. Леонова. Постановку передали режиссеру А. Роому, выпустившему фильм в 1944 году.
5. «Однажды ночью». Ереванская киностудия, 1945. Автор сценария Ф. Кнорре; режиссер Б. Барнет; оператор С. Геворкян; художники С. Сафарян, Ю. Ерзинкян, С. Арутчан; звукооператор И. Григорян.
6. «Волки и овцы». Киностудия им. Горького, 1945 - не реализован. По одноименной пьесе А. Островского. Автор сценария О. Леонидов; режиссеры Я. Протазанов, Б. Барнет.
7. «Подвиг разведчика». Киевская киностудия, 1947. Авторы сценария М. Блейман, К. Исаев, М. Маклярский; режиссер Б. Барнет; оператор Д. Демущкий; звукооператор А. Бабий; художник М. Уманский; композиторы М. Клебянов, О. Сандлер.
8. «Рейд на Карпаты». Киевская киностудия художественных фильмов, 1948 - не реализован. По мотивам повести «Люди с чистой совестью» П. Вершигоры. Автор сценария Г. Мдивани; режиссер Б. Барнет.
9. «Страницы жизни». Свердловская киностудия, 1948. Авторы сценария В. Катаев, А. Мачерет; режиссер Б. Барнет; оператор М. Каплан;

звукооператор Н. Косарев; художники В. Каплуновский, П. Бейтнер, И. Степанов; композитор А. Цфасман.

10. «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы». Киевская киностудия, 1949. Авторы сценария: Т. Деркач, Б. Барнет; режиссер: Б. Барнет.
11. «Макар Дубрава» («Звезды»). Киевская киностудия, 1950 - не реализован. Экранизация пьесы А. Корнейчука «Звезды».
12. «Щедрое лето» («Хозяева земли»; «Люди идут к счастью»). Киевская киностудия, 1951. По мотивам романа Е. Ю. Мальцева «От всего сердца» (1948). Авторы сценария Е. Помещиков, Н. Далекый; режиссер Б. Барнет; оператор А. Мишурич; звукооператор А. Демиденко; художники О. Степанченко, Н. Юров; композитор Г. Жуковский.
13. «Необыкновенный концерт». Киевская киностудия им. А.П. Довженко, 1951 - не реализован. Авторы литературной заявки: М. Большинцов, Б. Барнет.
14. «Концерт мастеров украинского искусства». Киевская киностудия им. А.П. Довженко, 1952. Автор сценария Б. Барнет; режиссер Б. Барнет; операторы Е. Андриканис, А. Мишурич; композиторы С. Гулак-Артемовский, А. Свечников.
15. «На плоту» («Старые друзья»). «Мосфильм», 1953 - не реализован. Авторы сценария: К. Исаев, А. Галич; режиссер Б. Барнет. Пройдя через цензурно-бюрократический аппарат, сценарий этой картины все-таки был поставлен. В 1954 году студией «Мосфильм» выпущен фильм М. Калатозова «Верные друзья».
16. «Тихий угол» («Заботы Ивана Никаноровича и Никанора Ивановича»). 1954 - не реализован. Автор сценария: Н. Вирта; режиссер Б. Барнет.
17. «Ляна». Киностудия им. М. Горького, 1955. Авторы сценария Б. Барнет, В. Ежов, Л. Корняну; режиссер Б. Барнет; оператор Ж. Мартов; художник И. Бахметьев; композитор Ш. Аранов; звукооператор Н. Озорнов.

18. «Поэт». «Мосфильм», 1957. Автор сценария В. Катаев; режиссер Б. Барнет; оператор В. Николаев; звукооператор Р. Моргачев; художник Л. Шенгелия; композитор В. Юровский.
19. «Борец и клоун». «Мосфильм», 1957. Автор сценария Н. Погодин; режиссеры К. Юдин, Б. Барнет; оператор С. Полуянов; звукооператор В. Зорин; художники В. Щербак, Б. Эрдман; композитор Ю. Бирюков.
20. «Поднятая целина». «Мосфильм», 1957 - не реализован. Авторы литературного сценария Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов; режиссер Б. Барнет.
21. «Аннушка». «Мосфильм», 1959. Автор сценария Е. Севела; режиссер Б. Барнет; оператор В. Масевич; звукооператор Г. Коренблюм; художник А. Бергер; композитор Ю. Бирюков.
22. «Аленка». «Мосфильм», 1961. Автор сценария С. Антонов; режиссер Б. Барнет; оператор И. Черных; звукооператор Г. Коренблюм; художник А. Мягков; композитор К. Молчанов.
23. «Полустанок». «Мосфильм», 1963. Авторы сценария Р. Погодин, Б. Барнет; режиссер Б. Барнет; оператор С. Полуянов; звукооператор О. Буркова; художник В. Щербак; композитор К. Молчанов.
24. Фильм о революционерах 1870-х годов (Без названия). «Мосфильм», начало 1960-х годов. – не реализован. Авторы творческой заявки на литературный сценарий: Б. Барнет, Н. Деризо.
25. «Поезд в завтрашний день». «Мосфильм», 1964. – не реализован. Автор заявки на постановку: Б. Барнет. Авторы сценария: А. Борщаговский, В. Сутырин. В 1970 году был снят телевизионный фильм «Поездка в завтрашний день».
26. «Заговор послов». Рижская киностудия, 1965 – не реализован. Авторы сценария: М. Маклярский, Б. Барнет; режиссер Б. Барнет. Фильм по сценарию М. Б. Маклярского был поставлен Н. В. Розанцевым в 1965 году.