

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2021

Диссертация выполнена на кафедре драматургии и киноведения
Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

Научный руководитель:	Степанова Полина Михайловна кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ
Официальные оппоненты:	Марголит Евгений Яковлевич кандидат искусствоведения, главный искусствовед научного отдела ФГБУК «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации» Бугаева Любовь Дмитриевна доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы СПбГУ
Ведущая организация:	Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Защита состоится «29» марта 2021 года в 15.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <http://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2021 г. и размещен на сайтах <http://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>; <http://vak.ed.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В киноведении существуют разные взгляды на такое явление, как авторское кино. Основной 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 «авторскую теорию». Несмотря на противоречия во взглядах ее апологетов и неоднозначность терминологии, а также справедливые обвинения¹ в предвзятости критиков «Кайе дю синема», их авторская теория заложила основы кинотеории второй половины XX века, потому как именно она обозначила главные вопросы послевоенного искусства и теории — авторства в кинематографе, осмысление уникальности выразительных средств отдельных режиссеров-постановщиков.

Выявляя природу творчества кинорежиссера, А. Астриук в статье «Рождение нового авангарда. Камера-перо»² 1948 года пришел к выводу, что режиссер, используя кинокамеру, выражает свои мысли так, как это делает писатель с помощью авторучки. Любой фильм оказывается неотрывно связан с личными взглядами, мировоззрением и биографией режиссера.

Ф. Трюффо, развивая эту мысль на примере фильмов позднего этапа творчества таких авторов, как А. Ганс, Ф. Ланг, Э. Любич, доказывает, что индивидуальность - совокупность авторских приемов, по которым можно узнать почерк режиссера, остается неизменной на протяжении всего творчества автора³. Апологеты авторской теории и, главным образом, Трюффо впервые выступили за цельность творчества того или иного режиссера. Приверженцы авторской теории Ж.-Л. Годар и Ж. Риветт, оказались едва ли не единственными восторженными критиками и фильмов Барнета первой половины 1930-х годов и созданных им картин первой половины 1950-х годов⁴, они смогли заметить и зафиксировать

¹ См.: Бикертон Э. Краткая история Кайе дю синема. СПб.: Сеанс, 2019. С. 61-71.

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

³ Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. М.: Радуга, 1987. – 456 с.; Франсуа Трюффо (Мастера зарубежного киноискусства). М.: Искусство, 1985. С.53-73.

⁴ 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.

целостность творчества режиссера.

Претерпев значительную эволюцию в критике и полемике искусствоведов, авторская теория в конечном итоге отразилась во всех направлениях теории кино второй половины XX и начала XXI века⁵.

В диссертационной работе С. А. Тугуши⁶ 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.

В советском кинематографе первыми авторами в понимании теории авторского кино были названы кинематографисты 1960-х годов⁷, поэтому в отечественном киноведении рассмотрение режиссера как автора типично для исследований, посвященных кинематографу второй половины XX века⁸. Советским фильмам второй половины 1930-х годов, как и картинам периода послевоенного «малюкартинья», традиция отечественного киноведения отказывала в авторской индивидуальности режиссера. 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 индивидуальностей их авторов»⁹.

Данное диссертационное исследование посвящено творчеству советского кинорежиссера Бориса Васильевича Барнета в военный и послевоенный периоды.

⁵ 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.

⁶ 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. - М., 2016. - 320 с.

⁷ Андреев А.И. Auteurism, art house и art-cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции // Киноведческие записки. 2013. №104/105. С. 169.

⁸ См., например: 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.; Абдуллаева З.К. К. Муратова: искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.; Суркова О.Е. Время как судьба в фильмах Абдрашитова М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 392 с.

⁹ Марголит Е.Я. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб: Сеанс, 2012. С. 273.

Фильмы 1927-1935 годов признаются киноведами высшим достижением в творчестве Барнета. Этому периоду посвящено большое количество как отечественных, так и зарубежных исследований. Военный период работы Барнета, 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, ещё не был проанализирован с точки зрения авторского замысла. Послевоенный период Барнета, за редким исключением, не упоминается в киноведческих работах.

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

Важной темой диссертационного сочинения становится анализ проблематики и поэтики фильмов Барнета с точки зрения теории авторского кинематографа. Фильм Барнета «Ночь в сентябре» (1939) посвящен теме труда шахтеров. В тексте сценария картины преобладают маркеры времени - реплики персонажей о рекордах или вредителях. Тем не менее, в фильме можно обнаружить выразительные средства и художественные образы, присущие только режиссерскому стилю Барнета. «Ночь в сентябре» не является абсолютно свободным выражением режиссерского языка Барнета, однако в фильме есть сцены, поэтизирующие труд рабочих. Эта поэтизация неожиданно оказывается сродни авангарду 1920-х годов: в фильме можно увидеть сцены 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.

Усиление государственного контроля, как и любые ограничения, напрямую

связано с невозможностью свободы самовыражения, при этом утверждение о полном исчезновении авторской индивидуальности в периоды жесткого идеологического контроля ошибочно.

Творчество советских кинематографистов, период работы которых охватывает вторую половину 1930-х или послевоенное «малюкартинье», изучено недостаточно. Фрагментарное знание биографических фактов, а также истории создания фильмов и их прохождение через цензурно-бюрократический аппарат не позволяет современным исследователям рассмотреть авторскую индивидуальность в этих произведениях. 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 творчество кинематографистов, дебютировавших до утверждения социалистического реализма как основного метода в советском искусстве и переступивших порог «оттепели». Среди них Г.М. Козинцев, Л.З. Трауберг, М.И. Ромм, С.И. Юткевич, Б.В. 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 творчество А.М. Роома, фундаментальное монографическое исследование, включающее архивные материалы и глубокий анализ фильмов этого режиссера, в 2019 году опубликовала И.Н. Гращенкова¹⁰.

В целом конкретные периоды творчества большинства советских кинематографистов, а именно вторая половина 1930-х годов и период «малюкартинья», изучены киноведами недостаточно. В качестве исключения можно выделить диссертационное исследование А.О. Сопина «Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов: проблемы

¹⁰ Гращенкова И.Н. Ромь/Роом. Видимый и невидимый. М.: Издательство «Дом 5», 2019. - 1200 с.

текстологии»¹¹, фундаментальный труд, посвященный истории культуры 1930-х–1950-х годов Е. А. Добренко «Поздний сталинизм. Эстетика политики»¹², а также книгу М. Белодубровской «Не по плану: кинематография при Сталине»¹³.

В диссертации Сопина доказывается, в частности, что в содержании ряда фильмов «малокартинья» можно обнаружить неосознаваемые авторами случаи отражения «эмоций времени» или исторических моделей, и таким образом обнажить искусствоведческий и художественный потенциал картин. Фокус в исследовании автора направлен на творчество С.И. Юткевича и его фильм «Свет над Россией» (1947), а также на восстановление истории создания картины «Три встречи» (1948).

Двухтомное издание Добренко представляет собой историю эпохи, рассказанную через анализ порожденных ею культурных текстов. Масштаб «Позднего сталинизма» призван продемонстрировать связь между советской культурной политикой и политической культурой.

Главный тезис работы Белодубровской заключается в том, что тематическое планирование не уничтожало авторской индивидуальности режиссеров, работавших в советском кинематографе, а лишь вносило коррективы в их творческие планы. Автор сосредотачивается на истории кинопроизводства, институционализации кинематографии СССР и развитии цензурно-бюрократического аппарата, а не на личности кинематографистов и анализе конкретных произведений.

В данном диссертационном исследовании наиболее эффективным инструментом поиска авторской индивидуальности в условиях ее подавления идеологическим контролем представляется выявление и анализ образной системы произведений одного режиссера.

¹¹ Сопин А.О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945-1953 годов : проблемы текстологии: автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения : 17.00.03. М., 2015. - 23 с.

¹² Добренко Е.А. Поздний сталинизм. Эстетика политики. В 2х тт. М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 2264 с.

¹³ Белодубровская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 264 с.

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 произведения¹⁴. Образные системы конкретных произведений одного автора взаимодействуют между собой и создают образ мира автора¹⁵. 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 начала¹⁶.

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 киноязыка¹⁷. **Киноязык** является упорядоченной знаковой системой, комбинирующей иконические и условные типы знаков, план выражения которых представлен средствами кинематографа¹⁸.

Кино не только сочетает в себе иконические и условные типы знаков, но и по самой своей сути является синтезом двух повествовательных тенденций – изобразительной и словесной, слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент¹⁹, то же

¹⁴ См.: Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252.

¹⁵ См.: Там же.

¹⁶ См.: Там же.

¹⁷ См.: 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.

¹⁸ См.: Там же.

¹⁹ См.: Там 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. Эпштейна²⁰, основанная на вычленении двух основных компонентов образа - предметного и смыслового, обозначенного и подразумеваемого.

Актуальность темы исследования

Тема диссертационного исследования является актуальной в контексте изучения советского кинематографа и тенденции к его переосмыслению. В первую очередь это связано с созданием полной картины недостаточно проанализированных периодов творчества режиссера Барнета. Архивные фонды, в которых хранятся документы о создании картин и материалы, дополняющие биографию Барнета, недостаточно исследованы киноведами, публиковавшими работы о режиссере. Большая часть корпуса этих документов публикуется и вводится в научный оборот впервые.

В диссертационной работе в основе анализа фильмов Барнета 1941-65 гг. лежат принципы теории авторского кинематографа и специфика выявления образной системы картин режиссера, данный метод позволяет 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 все точнее можно проследить стремление к пересмотру истории отечественного кино относительно традиции советского киноведения. Это доказывают новейшие работы О.А. Ковалова²¹, Е.Я. Марголита²², Н.Ф. Милосердовой²³, М.С.

²⁰ Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252-257.; Эпштейн М.Н. На границах культур: российское-американское-советское. Нью-Йорк: Слово, 1995. – 344 с.; Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 612 с.

²¹ 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.

Трофименкова²⁴ и других.

Процессы в смежных областях искусствоведения также свидетельствуют о неоднозначной оценке советской культуры 1930-1950-х годов. Сохранение авторской индивидуальности художников в этот период подтверждают современные исследования искусствоведов, посвященные театру, книжной графике, живописи, танцу²⁵.

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 других²⁶. Однако их исследования посвящены избранным фильмам или отдельным аспектам творчества Барнета и не дают полного представления о его послевоенном кинематографе, не затрагивают множества факторов, касающихся исторического контекста и личности режиссера.

Единственная монография о творчестве Барнета²⁷, была опубликована в 1977 году, в книге «Жизнь и фильмы Бориса Барнета» приводятся биографические сведения, подробно проанализированы фильмы довоенного периода. Но послевоенному этапу творчества режиссера М.А. Кушников не уделяет пристального внимания – 1946-1965 годы описаны автором в одной небольшой главе и в основном только в биографическом контексте.

²² Марголит Е.Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. – 464 с.

²³ Милосердова Н.Ф. Барская. СПб.: Сеанс, 2019. - 480 с.

²⁴ Трофименков М.С. История русского кино в 50 фильмах. СПб.: Порядок слов, Коммерсантъ, 2018. – 480 с.

²⁵ См., например: Ястребова Н.А. Театр 30-х. Зеркало и зазеркалье. Искусство, публика, пресса, власть. М.: ГИИ, 2000. – 170 с.; Кричевский В.Г. 1933-1937: проблески «формализма» в оформлении советской книги. М.: Кучково поле, 2017. - 120 с.; 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.; Нарский И.В. Как партия народ танцевать учила...М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 754 с.

²⁶ 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.

²⁷ Кушников М.А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство, 1977. - 215 с.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования является творчество Барнета военного и послевоенного периода, а именно - корпус фильмов, замыслов и неосуществленных сценариев. **Предметом** - образная система фильмов Барнета 1941-1965 годов.

Рамки исследования

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. В диссертационном сочинении выделены и обоснованы три основных периода в творчестве Барнета: довоенный, военный и послевоенный. Хронологические рамки представленных периодов соответствуют периодизации советского кинематографа, разработанной ведущими современными историками отечественного кино²⁸.

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 диссертационном исследовании выявлена 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 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 с спецификой развития советского кинематографа, а также с биографией Барнета, поэтикой его фильмов;

- время обучения (1915-1924): выделение подпериода обусловлено

²⁸ 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.

биографией режиссера. В 1915-1924 годах Барнет учился живописи, работал в МХТ бутафором и администратором в театре имени Вс. Мейерхольда, обучался в мастерской Л. В. Кулешова. Своеобразным итогом работы в мастерской стала роль ковбоя Джедди в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране 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 Ф. 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. Данный период представляется автору цельным и самодостаточным,

поэтому не подразделяется на подпериоды.

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 «малокартинья» (1946-1955): «Подвиг разведчика» (1947), «Страницы жизни» (совм. с А. 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 «малокартинья» 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.

Также 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. В 1964 году Барнет по причинам личных и творческих разногласий с руководством студии «Мосфильм» получил отказ в постановке картины «Поезд в 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 режиссер 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 9 января 1965 года.

Цель и задачи исследования

Целью диссертационного исследования является выявление образной системы фильмов Бориса 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 о фильмах и творчестве Барнета;

- определение основных выразительных средств образной системы фильмов Барнета 1941-1965 годов;

- анализ образной системы на разных этапах творчества режиссера.

Материалы исследования:

- фильмы Б. Барнета;

- документы архивов Государственного фильмофонда Российской Федерации (ГФФ РФ)²⁹, Российского государственного архива литературы и искусств (РГАЛИ)³⁰, Центрального государственного архива литературы и искусств (ЦГАЛИ)³¹, Центрального государственного архива-музея литературы и искусства Украины (Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України) в Киеве³². Привлечение обширного материала, изученного в этих архивах, позволило реконструировать историю создания фильмов Б. В. Барнета

²⁹ Дела фильмов Б.В. Барнета с 1920 по 1965 гг., Личное дело Б. В. Барнета.

³⁰ Основной фонд: 2447 — Борис Барнет.

³¹ Р-257 — фонд киностудии «Ленфильм»; Р-182 — фонд Ленинградского Союза кинематографистов СССР. Ленинград 1940-1979 гг.

³² Ф. №670. Державне підприємство "Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка" Міністерства культури України.

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:

- 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.

Теоретико-методологические обоснования 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 используются 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 мирового кинематографа. В данной работе автор применяет подход, который ранее не использовался в изучении творчества Барнета.

Анализ архивных материалов, а также включение их в биографический, кино- и исторический контексты позволяет сделать 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.

Положения, 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.

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 Б.В. Барнету.

Степень достоверности и апробация результатов работы

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

Структура исследования продиктована его логикой. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (157 источников) и приложения (фильмография Б. В. Барнета 1941-1965 годов). Общий

объем диссертации — 157 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **ВВЕДЕНИИ** диссертации обосновывается актуальность исследования, освещается степень разработанности проблемы, теоретической и методологической основы работы, сформулированы цели и задачи исследования, а также представлена краткая характеристика довоенного периода творчества Барнета.

Исследование разделено на главы по хронологическому принципу, опирается на периодизацию творчества Барнета, разработанную для анализа образной системы режиссера.

ГЛАВА 1. Образная система фильмов Барнета военного периода (1941-1945 гг.) посвящена периоду Великой Отечественной войны. В главе рассматривается влияние исторического и социально-политического контекста на кинематограф Барнета; обогащение поэтики, обусловленное послаблением цензуры в условиях децентрализации кинопроизводства; анализируются фильмы и нереализованные замыслы Барнета 1941-1945 годов; выделяются специфические образы и структуры, появившиеся в этот период; выстраивается связь между довоенным и военным периодами.

Параграф 1.1. Творчество Барнета в контексте советского кинематографа 1941-1945 годов. Онтологический сдвиг, произошедший в советской культуре в период Великой Отечественной войны, частично и на время освободил пространство жизни советских художников от жестких идеологических установок. Фильмы этого периода не только возвращали режиссерам силу их авторской индивидуальности, но и позволили определить и выразить моральные ориентиры.

Стратегией сопротивления официальной киноидеологии Барнета в период 1941-1945 годов был уход от магистральной линии – от пафоса громких геройских подвигов. Барнет на протяжении всех 1941-1945 годов обращается к теме гуманизма, жертвенности – к скромным и простым героям военного времени.

Параграф 1.2. Новеллы «Боевых киноборников» и фильм «Славный малый». Полноценным режиссерским дебютом Барнета был фильм «Девушка с коробкой» (1927) – государственный заказ рекламы Госзаймов. При этом режиссер использовал возможность поставить фильм, а рекламную задачу выполнил формально, сосредоточившись на актерских работах, раскрытии образов персонажей и собственной поэтике, беспрепятственно развивающейся вплоть до 1935 года. Таким же образом Барнет уходил от утилитарной агитационности «Боевых киноборников». В «Мужестве» пафос добровольного ухода на фронт приглушается трагедией предстоящего прощания с матерью и фразой, звучащей рефреном о практически неизбежном смертельном исходе молодого и неопытного бойца.

В «Бесценной голове» нет места осуждению женщине, которая готова на моральное падение ради спасения своего ребенка. В момент отчаяния женщина решила сдать партизана нацистам. Акцент с героической гражданской позиции здесь смещен на почти невозможный моральный выбор, ставший нормой в период войны. В «Славном малом» безусловный подвиг партизан выглядит естественным и простым. Напротив, трагедия оперного певца, отказавшегося исполнять песни для нацистов, представлена в картине как подлинное преодоление и настоящая жертва, недооцененная и не понятая партизанами, сражающимися с врагом в кровопролитном бою.

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

Фильм военного периода «Однажды ночью» представляет эволюцию женского образа в кинематографе Барнета: Варя, с одной стороны, похожа на героинь довоенного периода - легкостью, невинностью и чистотой, с другой стороны, – ее граничащая с безумием истеричная натура и жертвенность отличают ее от всех довоенных героинь Барнета. В фильмах военного времени в образной системе режиссера появляется абсолютно отрицательный персонаж

Патриотические фразы-клише, звучащие в фильмах: «За родину! За Сталина!», «Не плачь, умирать за родину совсем нестрашно!» - необязательны в

рамках художественного высказывания, более того — они чужеродны в контексте происходящего на экране. Подобные реплики включены в фильм исключительно ради соответствия идеологическому заказу. Одной из важных черт кинематографа Барнета военного времени становится расщепление изобразительного и звукового ряда. Ключевыми образами пространства данного периода становятся руина и лабиринт.

В ГЛАВЕ 2. Образная система фильмов Барнета в годы «малюкартинья» (1946-1955 гг.) рассматривается период послевоенного «малюкартинья» и работы Барнета на союзных киностудиях в Киеве, Свердловске, Кишиневе. В данной главе на обширном историческом материале исследуется положение советских кинематографистов в обозначенный период времени, проводится анализ «колхозных музыкальных комедий» Барнета этого периода, реконструируется хронология работы автора и описываются нереализованные замыслы режиссера.

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

В период 1946-1956 годов для Барнета характерны попытки отказа от прямого государственного заказа в тех случаях, когда это было возможно, и возвращения к собственным творческим открытиям 1920-х - первой половины 1930-х годов. В картинах Барнета этого периода особенно заметен разрыв между визуальным – областью, в которой Барнет возвращался к собственным приемам довоенного творчества и развивал их, и вербальным – соответствующим идеологической направленности.

Параграф 2.2. «Подвиг разведчика». Анализ архивных материалов, посвященных картине «Подвиг разведчика» выявляет несоответствие авторского замысла выпущенному фильму. «Подвиг разведчика» стал самым признанным зрителями и критиками фильмом Барнета послевоенного времени и образцом детективно-приключенческого жанра, в образной системе этой картины прослеживается внимание автора к оппозиции «свой-чужой».

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

Анализ фильмов и неосуществленных замыслов периода «малюкартинья» позволяет сделать выводы, что в данный период Барнет при любой возможности обращается к материалу, позволяющему уходить от актуальных с точки зрения идеологической повестки фильмов о современности. Сюжет фильма «Страницы жизни» о восстановлении производства в СССР призван вывести стахановское движение на новый виток. При этом материал сценария фильма дал возможность обратиться к поэтике кинематографа первой половины 1930-х годов, а также кинематографически осмыслить время Великой Отечественной войны.

Если в фильмах военного времени герои обитали в разрушенном, руинизированном пространстве, то в картинах послевоенного «малюкартинья» руины становятся местом возвращения и даже символом, что 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 всегда связано с утратой, ее осознанием или замещением.

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

Внутреннее сопротивление Барнета работе в жанре музыкальной комедии привело к нарочитому несоответствию музыкального материала и визуального ряда. Обнаруженный автором исследования конфликт изобразительного и звукового ряда заставляет зрителя переключать внимание или на визуальное, или на аудиальное. И если в музыке можно услышать типичные для времени создания песни о трудовом энтузиазме и счастливой жизни, то в визуальном ряду предстает заново открытая Барнетом киногения утопических природных пространств и поэтизация героев, населяющих это пространство.

Конфликт также создается и между спетым 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.

В послевоенный период усложняется метафоричность женского образа в фильмах Барнета. Помимо возвращения героини 1920-х - первой половины 1930-х годов, к которым можно отнести героинь фильма «Ляна» и «Щедрое лето», появляется и трагический образ зрелой и мудрой женщины, пережившей войну, такой образ есть в фильме «Страницы жизни».

ГЛАВА 3. Образная система фильмов Барнета во время «оттепели» (1956-1965 гг.) посвящена периоду «оттепели», по хронологии совпадающей с возвращением Барнета в штат московских киностудий. Социально-политическая обстановка в СССР снова повлияла на картины Барнета: этот период характеризуется усложнением нарративных структур, более свободным обращением режиссера с текстом сценариев и звуковым решением его картин.

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

В данной главе, помимо анализа фильмов и неосуществленных замыслов последнего периода работы, особое внимание уделено сравнению творчества Барнета с кинематографом режиссеров, также начинавших свой путь в кинематографе в 1920-х годах.

Параграф 3.2. «Поэт» и «Борец и клоун».

В период «оттепели», задавшей тенденции возвращения к идеалам и романтике революции, Барнет переосмысляет не только свое отношение к историческим событиям первой трети XX века, но и к фильмам о революции 1920-х годов. Режиссер создает пародию на историко-революционные фильмы в картине «Поэт» (1956), наполненной цитатами и отсылками к революционному авангарду и литературе.

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

Творчество Барнета периода «оттепели» особенно ярко выражает социально-критическую позицию автора. Именно в это время режиссер усложняет образ

женщины, пережившей войну в фильме «Аннушка» (1959), находит свой идеал героини в маленькой девочке – ребенке, способном к новому незамутненному внеидеологическому видению в фильме «Аленка» (1961). В детском фильме «Аленка» Барнет критикует сельскохозяйственную реформу по освоению целины и показывает, что пространство целины, которое власть активно романтизировало, непригодно для жизни человека. В последней завершенной работе Барнета «Полустанок» (1963) со всем трагизмом выражен личный кризис автора, чувствующего себя ненужным, лишним человеком, не вписывающимся в новое время.

Параграф 3.4. Нереализованные замыслы Барнета 1963-1965 годов.

Барнет в послевоенный период оказался «списанным» автором. Киночиновники относились к «старейшему мастеру кинематографии» пренебрежительно, а пресса не замечала картин режиссера. Причины такого отношения стоит искать не только в том, что «оттепель» - время обновления, время молодых режиссеров, но и в личной неприязни чиновников к Барнету. В годы «оттепели» режиссер не считался ведущим режиссером «Мосфильма»: ему давали постановки ради выполнения тематического плана, передавали незавершенные работы других режиссеров, перевели на работу в Шестую студию, в иерархии «Мосфильма» начала 1960-х годов, считавшуюся наименее престижным подразделением. В параграфе также приведен анализ неосуществленного замысла «Поезд в завтрашний день» и сценария «Заговор послов».

В ЗАКЛЮЧЕНИИ диссертации обобщены результаты работы, сформулированы основные выводы.

Проведенное исследование свидетельствует о том, что творчество Барнета – цельная система, и отделять его довоенное творчество от военного и послевоенного в корне неверно.

В ходе работы автором было обнаружено множество непроанализированных замыслов Барнета, дополняющих его режиссерский портрет и вписывающих

военные и послевоенные картины кинематографиста в контекст биографии и советского кино.

В качестве перспектив для дальнейшей работы отмечено осуществление комплексного анализа творчества Барнета: от его работы в театре в 1910-х – начале 1920-х годов до последнего нереализованного замысла 1965 года, что может служить основой монографического исследования. За рамками данной работы остались актерские работы Барнета, его работа в анимации, а также графические и живописные произведения мастера отечественного кино. Эти темы – плодотворная почва для будущих изысканий.

В ПРИЛОЖЕНИИ представлена дополненная фильмография Барнета 1941-1965 годов.

Список публикаций по теме исследования

Публикации в изданиях, входящих в список ВАК:

1. Семенчук С.А. Деконструкция героизма: революция и ее экранное воплощение в творчестве режиссера Бориса Барнета // Театр. Живопись. Кино. Музыка. - 2017. - №4. - С. 153-168. (0,7 а. л.);

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. (0,7 а. л.);

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. (0,4 а. л.);

Другие публикации по теме диссертации:

4. 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. (0,1 а. л.)

5. 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. (0,2 а. л.);

6. 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. (2,5 а. л.);

7. 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. (0,2 а. л.);

8. 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 / Редакторы: Д.Е. Расков (к.э.н., СПбГУ), Д.В. Кадочников (к.э.н., СПбГУ). Санкт-Петербург: Астерион, 2019. С. 101-102. (0,1 а. л.);

9. 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. (3 а. л.).

Всего по теме работы опубликовано 9 статей общим объемом 7,9 а. л.