

История второго ряда. Проблемы изучения отечественного кино на примере творчества режиссера Б. В. Барнета.

Научный руководитель – Скороход Наталья Степановна

Семенчук Светлана Александровна

Аспирант

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

E-mail: sveta.wears.sweaters@gmail.com

В истории кино возникают явления и персоналии, не вписывающиеся в «генеральную линию» отечественной кинематографии. Собрать мозаику воедино и объяснить инаковость некоторых режиссеров, возможно, помог бы более пристальный подход рассмотрения их творчества, включающий не только анализ их фильмов, но и фактов биографии, исторический контекст, а также отечественный и мировой кинопроцесс.

Советский кинорежиссер Борис Васильевич Барнет считается режиссером второго ряда. Его имя не принадлежит пантеону «великих» и многие из его фильмов остаются неизвестными поныне. В связи с удачным самостоятельным дебютом - фильмом «Девушка с коробкой» (1927), Барнету была выделена ниша режиссера лирической бытовой комедии, и действительно «Дом на Трубной» (1928), «Окраина» (1933), «Алёнка» (1961) и даже «Полустанок» (1963) можно назвать таковыми. Однако в творчестве Барнета был ряд других мотивов, нереализованных им в полной мере.

Барнета всегда привлекала тема революции как слома общественного и бытового. Этой теме он посвятил картины: «Москва в Октябре» (1927), которая была создана к 10-летию революции, «Ледолом» (1931) - о приходе советской власти в деревню, «Поэт» (1956) - о событиях Гражданской войны в Одессе.

Другим не менее важным мотивом творчества было противостояние насилию и войне. В 1933 году Барнет снимает один из самых пацифистских фильмов «Окраина», действие которого происходит во время Первой Мировой войны, а на исходе Второй Мировой он же снимает «Однажды ночью» (1945) и одним из первых исследует природу коллаборационизма. И уже в это время в картине Барнета 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: «Настоящий конец большой войны» (1957) Ежи Кавалеровича, «Алмазы ночи» (1964) Яна Немеца, «... а пятый всадник - Страх» (1964) Збынеха Бриниха, «Восточный коридор» (1966) Валентина Виноградова, «Третья часть ночи» (1971) Анджея Жулавского, и других. В отечественном кино схожее ощущение остается после финала фильма «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского.

Нереализованными остались замыслы картин о «золотой лихорадке» на Ленских приисках [4] и переезде Правительства 1918 года в Москву [3], мультипликационный фильм «Генерал» [2] о разделении общества и его диктатуре. Так, награжденный эпитетом «мастер лирической комедии» Барнет и его творчество упрощалось до «низкого» антиинтеллектуального жанра, хотя по небольшому перечню его работ, приведенных выше, очевидно, что это не так.

К большому сожалению, Барнет практически не оставил после себя теоретических работ или мемуаров, поэтому восстанавливать творческое наследие мастера приходится по мемуарам современников, разрозненным работам, написанным о творчестве режиссера, а также по архивным материалам и документам.

Именно они позволяют взглянуть на режиссера под другим углом, обнаружить скрытые аспекты его творчества, а также проанализировать его отношения с властью. Вопреки распространенному мнению, творческая судьба Барнета не была безоблачной. Сценариста Николая Эрдмана, с которым он дружил и работал лишили права на профессию, актрису Зою Федорову, за которую он заступался арестовали в 1946 году [9], нередкими были антисоветские беседы в кругу «своих». Самого Барнета, как говорили в послевоенное время «сослали» в Киев на киностудию имени Довженко - подальше от «Мосфильма». Ставить фильмы по его замыслам не давали, а в начале 1960-х на время уволили с «Мосфильма» [6].

В истории отечественного кино фигура Барнета отнюдь не единственное «белое пятно». Четыре самые маргинальные фигуры советского кино — Б. Барнет, М. Донской, И. Савченко и А. Медведкин. Маргинальными они были потому, что мнение отечественных киноведов того времени решительно не совпадало с мнением критиков зарубежных. Донского называли «отцом итальянского неореализма», с днем рождения его поздравляли все именитые режиссеры от Ч. Чаплина до А. Курасавы [8]. Медведкин своим кинопоездом вдохновлял экспериментаторов. Барнета обожали во французской синематеке, о нем восторженно писали Б. Балаш [1], Ж.-Л. Годар [5], Ж. Риветт [7]. И это при том, что в СССР к ним всегда относились прохладно, как к крепким режиссерам второго ряда, но никак не гениям.

Проблемы малоизученности огромных пластов истории советского кино, биографий режиссеров, их замыслов говорит о том, что история отечественного кино еще не написана, ее только предстоит создать, определив место не только сохранившимся фильмам, но и их авторам.

Источники и литература

- 1) 1. Балаш Б. Привет товарищу Барнету // Кино (газета). №11 от 28.02.1933.
- 2) 2. Барнет Б. В. «Генерал». Литературный сценарий мультфильма. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 3.
- 3) 3. Барнет Б. В. «Поезд в завтрашний день» Творческая заявка на литературный сценарий. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 2.
- 4) 4. Барнет Б. В., Ромм М. И., Фролов А. «Лена». Литературный сценарий. РГАЛИ. ф. 844 оп. 1 ед. хр. 17а.
- 5) 5. Годар Ж.-Л. Кино и его двойник. Статьи 1950-1959 гг. // Киноведческие записки. 2005. №76. С. 4-58.
- 6) 6. Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М., Искусство, 1977. С. 207.
- 7) 7. Риветт Ж. Новый лик целомудрия / Перевод с французского Н. Кулиш // Киноведческие записки. 2000. №46. С. 310-312.
- 8) 8. Туровская М. И. Зубы дракона. Мои 30-е годы. М., Corpus, 2015. С. 475.
- 9) 9. Фомин В. И. От камеры до камеры // Искусство кино. 1997. №10. С. 124.