

Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

*Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия  
Информационно-аналитический отдел  
Доцент, кандидат искусствоведения**All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Moscow, Russia  
Analytical Department**Associate Professor, PhD in Art Criticism  
ninadormouse@gmail.com***ОБРАЗЫ ВРАГА В ФИЛЬМАХ-СКАЗКАХ И АНИМАЦИИ СССР  
В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ\***

В статье изучаются образы врага в советской киносказке периода Второй мировой войны. Автором введены в научный оборот архивные материалы фильмов «Дети капитана Гранта» В. Вайнштейна, «Волшебное зерно» В. Кадочникова и Ф. Филиппова, нереализованного замысла «Козы Карпече» В. Кадочникова. В статье приведены эстетические ориентиры кинематографистов СССР (анимация студии «Дисней»). Новые ценностные доминанты, выделенные кинематографистами в фольклорных сказках, проанализированы на материале фильмов «Конек горбунок» (1941), «Насреддин в Бухаре» (1943), «Кашей Бессмертной» (1945), а также в анимационных фильмах военного времени. Автор выявляет систему конвенций сказочных образов, возникшую в результате деформации более ранних значений, а также механизмы функционирования киносказки как формульного произведения, на материале сказок конца 1930-х – первой половины 1940-х гг. (объясняя их актуальность в первые послевоенные годы, в период начала Холодной войны). Собираемый образ врага в анимации СССР складывается в русле традиционных способов репрезентации – карикатурного изображения с гипертрофией отдельных черт; иносказательных форм (образы животных из басни). Автор показывает, что базовые эстетические модели идеологического противостояния Западу в кинематографии России начали формироваться еще в довоенное время и оказались подходящими в военные и первые послевоенные годы.

**Ключевые слова:** кино и идеология, кино времен войны, киносказка, фольклор и кино, Ва-

лентин Кадочников, Александр Роу, Яков Протазанов, экранизация, советское кино.

**IMAGES OF ENEMY IN THE FAIRY-TALE  
FILMS AND ANIMATION OF THE USSR  
DURING THE WORLD WAR II \***

The author considers the representation of the confrontation between East and West in a world war II children films (fairy tales). The article introduces archival materials into scientific circulation: the cases of the films “*Children of captain Grant*” by V. Weinstein, “*Magic grain*” by V. Kadochnikov and F. Filippov, the idea of “*Kozy Karpeche*” by V. Kadochnikov. The article reveals the aesthetic guidelines of cinematographers (animation Studio “Disney”). New value dominants highlighted by cinematographers in folk tales have analyzed in the films “*The hunchback horse*” (1941), “*Nasreddin in Bukhara*” (1943), “*Kashchey the Immortal*” (1945), in wartime animated films. The author defines the system of the conventions of dream-like images resulting from the deformation values, sets the mechanisms of kinoskazki how the formula works on the basis of the tales of these years and their relevance in the early postwar years, during the Cold war. The collective image of the enemy in the animation of the USSR is formed in line with traditional ways of representation – a caricature image with hypertrophy of individual features; allegorical forms (images of animals from a fable). The author proves that the basic aesthetic models of ideological confrontation to the West in Russian cinematography began to form in the pre-war period and proved to be suitable in the films of war and the first post-war years.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

**Key words:** Cinema and ideology, wartime cinema, fairy tale in cinema, folklore and cinema, Valentin Kadochnikov, Alexander Rowe, Yakov Protazanov, screen adaptation, Soviet cinema.

**О** образ врага в фильмах военного времени в целом хорошо изучен в современном киноведении и культурологии (J. Goldstein<sup>1</sup>, В. Фомин<sup>2</sup>; О. Рябов<sup>3</sup>, А. Чернобородов и Д. Чучуев<sup>4</sup>, и др.). Обратим внимание на один малоисследованный аспект: образ отрицательного персонажа в детском кино, и, в частности, в фильме-сказке.

Если в начале 1930-х гг. в СССР подвергаются остракизму идеи педологии<sup>5</sup> и раз-

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант №18-18-00233.

The reported study was funded by RSCF, project number 18-18-00233.

работки систем воспитания актеров-детей<sup>6</sup>, то на исходе десятилетия, в полной мере освоив возможности звукозрительного синтеза, в поиске механизмов конструирования национальной идентичности кинематограф обратился к литературе и фольклору.

Остроумно решена колхозная тема в комедийной «Чудеснице» (1936, реж. А. Медведкин), поставленной на «Мосфильме». В сельский колхозный быт органично вписывается пионер – новый наследник фольклорной культуры. Яркой иллюстрацией детской реакции на пережитки может служить эпизод общения члена детской коммунистической организации с ведьмой Ульяной. Обратим внимание, что колдунья возведена создателями картины в соответствии с социально-политическими требованиями времени в ранг вредителя, как угроза старого – новому, «это одна из последних единоличниц, принципиально не входящих в колхоз людей. Это разбитые остатки кулацкой деревни, которые кое-где еще проявляют себя. Это убогое колдовство старой единоличницы, которая своими убогими средствами хочет добиться результатов,

<sup>1</sup> Goldstein, J. S. (2001). War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa. Cambridge University Press, 540 p.

<sup>2</sup> Кино на войне: Документы и свидетельства / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Авт.-сост. В. И. Фомин, Отв. ред., сост. указ. А. С. Дерябин. – М.: Материк, 2005. – 941 с.

<sup>3</sup> Рябов О. «Россия-Матушка»: национализм, гендер и война в России XX века. – Штутгарт; Ганновер: Ibidem, 2007. – 290 с.

<sup>4</sup> Чернобородов, А.А., Чучуев, Д.О. Лицо врага: концепт «враг» в дискурсе войны 1939–2019 гг. К 80-летию начала Второй мировой войны. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2019. – 148 с.

<sup>5</sup> Постановлением ЦК ВКП(б) от 9 сентября 1933 года сказка была причислена к жанрам, необходимым советской литературе для детей. А в 1936 году после постановления ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях в системе Наркомпросов» наступил крах педологии – направления в науке, ставившей своей целью объединить подходы различных дисциплин (медицины, биологии, психологии, педагогики) к развитию ребёнка. Педология находилась на пике своего развития в 1920 – нач. 30-х гг. Отдельные авторы этого направления отрицали сказку как фактор классового воспитания. Например, «Морозко» трактовали как историю о

кровной вражде, герои которой «мертвы, как породивший их уродливый семейный уклад». К «мещанским сказкам» причисляли тексты, «прославляющие блат», героев-ловкачей. – Цит. по газ. Кино. – 1938. – 8 сент. (№ 41).

<sup>6</sup> В частности, в практике режиссера фильмов «Рваные башмаки» и «Отец и сын» М. Барской.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

оно и осмеивается авторами картины»<sup>7</sup>. В детском кинематографе были предложены типажи – характерные «лица врага», которые почти не отличались от врагов «взрослого кино», особенности выявляются в способах репрезентации и некоторых персонажных характеристиках, как правило, это люди, не передающиеся перековке. Наиболее ярким воплощением стал персонаж М. Жарова Жиган из фильма «Путевка в жизнь» (1931). Обратим внимание, что при разработке линий отрицательных персонажей, Н. Экк использовал характерные маркеры жанровой американской кинематографии, цитировал вестерны. Остро поставил проблему «классового врага» В. Легошин в фильме «Белеет парус одинокий...» (1936), М. Донской в «Детство Горького» (1938), А. Разумный в «Личном деле» (1939). Однако рядом с остросоциальными фильмами появляются сказки, рационализирующие фантастику и формирующие «классовое сознание» через образ фольклорного простака, что вполне отвечало требованиям соцреализма, критерии которого были озвучены начальником Государственного Управления кинематографии Борисом Шумяцким в начале 1937 года<sup>8</sup>.

Восточная сказка в 1940-х гг. предлагает несколько интересных моделей формирования образа врага на экране. Интерес к сказке такого типа возник в СССР накануне войны, ярким свидетельством тому стали театральные постановки (например, «Волшебная лампа Аладдина», 1940, кукольный театр С. Образцова) и литературные произведения. Грандиозный успех ожидал роман Л. Лагина «Старик

Хоттабыч» (1938), в котором джин представлял социально угнетенным пожилым человеком, который с живым интересом познает новые социально-политические и культурные реалии в Стране Советов<sup>9</sup>.

В это же время развитие восточных мотивов в мировом кино было во многом продиктовано технической составляющей: появление цветной технологии заставило кинематографистов обратить внимание на радостные краски и пестроту локаций арабских сказок. Своего рода законодателем в этом сегменте стал британско-американский фильм «Багдадский вор» (1940) Александра Корды, который был подарен СССР режиссером в знак солидарности в борьбе с фашистскими захватчиками<sup>10</sup>. Но если для европейцев и американцев восточный плут – это шаг к политкорректности и стиранию расовых предрассудков, то советский кинематограф 1940-х гг. актуализирует персонажей такого типа для демонстрации социального расслоения общества и утверждения идеи о необходимости консолидации сил. В «Кашее Бессмертном» (1945), наравне с Никитой Кожемякой, Русь от Кашея защищает Булат Балагур. Дружба народов и единение против общего врага транслируются через стирание национальной специфики при помощи стилизованного образа фольклорного героя.

<sup>7</sup> Оператор фильма И. Гелейн на обсуждении фильма: РГАЛИ, Ф. 1966. оп. 1. Ед. хр. 203.

<sup>8</sup> Фрагменты были опубликованы в газете «Кино». 1937. 22 янв. С. 2–29; и в др. печатных органах.

<sup>9</sup> Согласно портфелю сценарных заявок на студиях «Мосфильм» и «Союздетфильм», замыслы по мотивам европейских сказки редко находили поддержку и могли реализоваться в форме экспериментальных работ, как, например, фильм А. Мачерета «Свинопас» (1941).

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. 81. Л. 30. Съёмки которого были перенесены в США из-за Второй мировой войны.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

| **Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II** |**Образ врага в анимации военных лет**

Анализ сценарного портфеля и обсуждений планов на художественном совете студии «Союзмультфильм»<sup>11</sup> свидетельствует об интересе мультипликаторов к восточным сказкам. Вместе с тем, в 1937 году в анимационном кино СССР возникает спрос на оборонную тематику. «Незванный гость» Пантелеймона Сазонова повествовал о явлении на птичий двор Лиса, а в фильме «Маленький Мук» Ольги Ходатаевой<sup>12</sup> обездоленный ребенок противостоял двору и власть имущим. Вряд ли имеет смысл оспаривать тот факт, что фильмы Александра Иванова-Вано «Три мушкетера» и «Лгунишка» (1938) стали реакцией на диснеевского персонажа Дональда Дака, дебютировавшего в 1934 году в мультфильме «Маленькая мудрая курочка» (США).

Ориентация кинематографистов на создание оборонного кино заставила мультипликатора, пионера советского кукольного кино, Александра Птушко поменять заголовок в мультипликационной экранизации «Бременских музыкантов»<sup>13</sup>, фильм вышел на экраны



Рис.1. МАЛЕНЬКИЙ МУК, 1938, реж. О. Ходатаева, «Союзмультфильм». Плакат фильма.

под названием «Веселые музыканты» (1938) и европеизированные разбойники в плащах, ботфортах и шляпах с пером противостояли робким, обездоленным, но сплотившимся в дружный коллектив животным. Эпизоды противостояния зверей-товарищей оккупантам хотя и окрашены юмором, но являются вполне четкой реакцией на внешнеполитическую си-

отечественную анимацию пионера российской революционной кукольной анимации В. Старевича, который в 1937 году представил берлинской публике экранизацию средневековых фэблио «Рейнеке Лис». Фильмы Старевича советские аниматоры-кукольники знали.

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 32 Стенограмма совещания творческих работников мультипликации по вопросу тематики 20 апр. 1938. На 91 л.

<sup>12</sup> Сценарий сказки, представленный на студии, датирован 1937 годом. См. РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 862.

<sup>13</sup> В 1935 году на экраны Германии выходит фильм «Бременские музыканты» бр. Диль – мастеров кукольного кино, работавших в аналогичной разрабатываемой Птушко технике «сменных масок» (покадровая съемка масок кукол для получения разнообразных выражений лица). Можно допустить, что фильмы Диль, среди которых серьезное место занимали экранизации сказок бр. Гримм, побудили советских аниматоров работать над аналогичными сюжетами, однако говорить о серьезном влиянии германской анимации на советскую в эти годы, нет оснований. Однако нельзя не отметить влияние на



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

туацию. Годом ранее Птушко в соавторстве с Иосифом Склютом выпускает остросатирический фильм «Завещание». Экранизация новеллы Поджо Браччолини (XV в.) разоблачала ханжество католиков, нравы и юридические нормы средневекового общества<sup>14</sup>. (Мотив животного-наследника наберет популярность в пропагандистской анимации СССР и США времен Холодной войны). Маркером североамериканского мира служил джаз; при этом, если в фильме «Шумное плавание» (1937) Владимира Сутеева он был представлен без негативных коннотаций, то сюжет «Любимца публики» (1937) Александра Иванова выстроен на противостоянии фокстротных ритмов и народного искусства.

В 1939 году на экран выходят мультфильмы «Боевые страницы» и «Воинственные бобры» Дмитрия Бабиченко, «Лимпопо» Леонида Альмарика и Владимира Полковникова, а также притча Александра Иванова «Дед Иван», о крестьянине, бросившем вызов смерти. Производство фильмов в 1940-е годы было осложнено необходимостью эвакуации крупнейших студий, в том числе «Союзмультфильма», в Среднюю Азию. Рисованные фильмы «Синдбад-мореход», «Сказка о царе Салтане» сестер Брумберг, выпущенные в 1944 году, откликаются на проблему социального неравенства, используя мотивы восточной сказки, которая станет одним из важных элементов в противостоянии эстетик и типов нарратива во времена Холодной войны<sup>15</sup>. Вместе с

тем, эти картины являются ярким подтверждением серьезного влияния североамериканской анимации на художественный процесс в СССР. В частности, нельзя не вспомнить о влиянии на советских мультипликаторов Уолта Диснея, в том числе в период активной борьбы с формализмом в российском кино. В выступлении в Доме кино Птушко признавал: «...образ Микки-Мауса, американского молодого человека, легкомысленного, веселого. Этот образ является сложившимся художественным образом, и Дисней работает над тем, чтобы очистить его от всяких наростов. Этот образ жизнен и интересен даже сегодня»<sup>16</sup>.



Рис. 2. ЛИМПОПО, 1939, реж. Л. Альмарик, В. Полковников, «Союзмультфильм». Кадр из фильма.

Пропагандистскую анимацию времен войны отличает стиль – упрощенный комиксовый рисунок, узнаваемость персонажей-масок, предсказуемость сюжетных схем и «водевильность». Но, если американская анимация накопила к моменту начала Второй мировой войны целый ряд серийных персонажей-трикстеров, в советской кинематографии, которая так и не

<sup>16</sup> Научимся создавать образ // РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 355. Л. 96.

<sup>14</sup> Отметим, что первый полнометражный фильм Птушко «Новый Гулливер» (1935) встретил резкую критику Ватикана.

<sup>15</sup> Спутницкая, Н.Ю. Идеологическая конъюнктура и художественная эстетика фильмов фэнтези России и США в 1950-х гг. // Вестник ВГИК. – 2017. – Сентябрь. № 3. – С. 19–27.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

организовала до войны слаженного конвейерного производства, отсутствовала система анимационных «звезд» и пришлось прибегать к заимствованиям из мировой и отечественной литературы. Персонажи диснеевских фильмов украшали боевую технику США и послужили источником сюжета для мультфильма «Армейский талисман» (1942): истории противостояния пса Плуто и козла Гантера – талисмана воздушной дивизии. Основной мотивацией Плуто, мечтающего занять место конкурента в лагере, является сытная еда, тогда как персонажи советской анимации вдохновлялись идеей всеобщего равенства. Привлеченный в дом колдуньи едой, Маленький Мук завладевает чудесными туфлями, затем попадает в западное королевство и становится жертвой придворных интриг. Восточная мудрость и находчивость мальчика противопоставляется европейскому высокомерию. Фильм Ходатаевой венчают восточные орнаменты и картина тёмного неба с месяцем, к которому устремляется Мук – не карлик, но ребенок.

Главный герой рисованного фильма «Синдбад-мореход», с одной стороны, является вариацией американского морячка Полая, а с другой – эскизом послевоенных персонажей Бориса Дежкина<sup>17</sup>, который вошел на картине Брумберг в группу художников. Широта натуры и творческие порывы неунывающего Синдбада, его стремление к свободе, ради которой он одерживает победу над пиратами и джином, бросает вызов стихиям и разгадывает таинственные письма, – сделали персонаж

<sup>17</sup> Режиссер и художник-постановщик известный широкой аудитории по фильмам «Необыкновенный матч» (1955), «Чиполино» (1961), «Шайбу! Шайбу!» (1965) и мн. др. Апологет эстетики Диснея.

актуальным в годы войны. Прекрасно разработанная пластика героя, воздушность внутрикадрового пространства, плавные переходы неба в воду, воды в сушу, задорная песня, сопровождающая героя в самых опасных приключениях – все эти элементы заряжали аудиторию оптимизмом и верой в скорую победу. Кроме того, авторы добились острой сюжетности: казалось, моряк прошел сложный путь, добираясь до острова Серендиб, однако в финале он сталкивается с коварством: тигр обращивается змеем, даритель – злодеем. Синдбад отказывается от богатств и титулов и получает в награду корабль – «крепкий и стройный, / чтоб плавать на нем по морям беспокойным».



Рис. 3. СИНБАД-МОРЕХОД, 1944, реж. сестры Брумберг. Кадр из фильма.

Фильм Брумберг отличался оригинальным сюжетом и качественным сценарием, что в годы войны было редкостью. В основном же в условиях военного времени авторы обращались к басне и бытовой сказке, которые позволяли оперативно реагировать на события в мире и стране. Экранизации «Бармалей» Леонида Амальрика и Владимира Полковникова, «Стервятники», «Слон и Моська» Пантелеймона Са-



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

зонова, а также анимационные плакаты «Журнал политсатиры» («Чего Гитлер хочет», «Бей фашистских пиратов», «Бей врага на фронте и в тылу» и «Крепкое рукопожатие», все – 1941) и «Киноцирк» (1942) Амальрика и Ольги Ходатаевой – стали яркими примерами антигитлеровской пропаганды. Любопытно, что в ряде случаев отсекалась авторская ирония литературного источника. Например, фильм по сказке К. Чуковского «Краденное солнце» (1944) Ходатаевой и Иванова-Вано явно заимствует приемы и персонажей из диснеевских фильмов «Цветы и деревья» (1933) и «Бэмби» (1942), но распоряжается ими по-своему, создавая картину грандиозного противостояния лесного зверя – хранителя патриархальных традиций и кровожадного чудовища. При этом, надуманность ситуации («солнце по небу гуляло/ и за тучку забежало») игнорируется, а сражение приобретает вселенский масштаб и решается как борьба стихий (воды и земли), через мотив полета. Медведь в этом фильме спасает не только своих внучат, но весь мир – джунгли, животных средней и центральной полосы. Таким образом, собирательный образ врага в анимации СССР складывается в русле традиционных способов репрезентации – карикатурного изображения с гипертрофией отдельных черт; иносказательных форм (образы животных из басни). Всеобщая мобилизация, явленная в фильмах «Синица» (1944) Мстислава Пашенко и Александра Иванова, об изгнании синицы, грозившей поджечь море, или «Теремок» (1945) Ольги Ходатаевой – о неудачной попытке захвата теремка хищниками – Медведем, Лисой и Волком, сменяется предчувствием весны. «Весенние мелодии» Дмитрия Бабиченко, «Песенка радости» Пашенко (оба филь-

ма – 1946 года) безусловно, испытали на себе влияние «Фантазии» (1941) Уолта Диснея.

**Детская оборонка: цветовая символика и деформации значений**

В довоенных экранизациях европейской приключенческой прозы «Дети капитана Гранта» (1936) и «Остров сокровищ» (1937) режиссер Владимир Вайншток серьезным образом модифицировал литературную основу и мотивировки действующих лиц. На стадии утверждения сценария по роману Жюль Верна руководство кинематографией решило, что Мак-Набс и Мангльс должны противостоять «либералу Гленарвану», тогда как у Вайнштока «лагерь спасителей Гранта оказался противопоставлен (по классовой сущности) плебею Айртону и его сообщникам, выведенными людьми отрицательными»<sup>18</sup>, а это не соответствовало изначальной установке на показ противостояния Гранта и путешественников «группе угнетенных, преследуемых людей, борющихся за свободу»<sup>19</sup>. Цензоры посчитали, что задача социальной характеристики выпала из поля зрения постановщиков, и потому настоятельно рекомендовали авторам внести в фильм некоторые поправки. «Образ Айртонна позволяет трактовать его не как злодея, а как человека, не согласного с либеральными идеями капитана Гранта и поэтому враждебного его предпринятию». Айртонна предлагалось представить человеком из народа, который «ненавидит барский либерализм и эмиграционные рецепты Гранта». Его надлежало противопоставить шайке авантюристов, которые вынуждают его идти на преступление против героев фильма, «спекулируя на том, что спасение капитана

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 509. л. 75.

<sup>19</sup> Там же.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

Гранта приведет к гибели свободу Шотландии<sup>2</sup>. Предлагалось изменить последний монолог Айртона и редуцировать роль жены Гленарвана, ибо в исполнении актрисы Стрелковой «подчеркнута аристократичность». Наконец, директору «Мосфильма» Борису Бабицкому сообщают об утверждении сценария, но обращают внимание на противопоставление в тексте Англии и Шотландии, на которое, в частности, «указывает песенка», и которое необходимо «решительно устранить»<sup>20</sup>. Главный герой романа Стивенсона Джим Хокинс заменен в фильме Вайнштока героиней Дженни, которая влюблена в борца за независимость Ирландии доктора Лайвеси – лидера оппозиции. Героиня, впрочем, большую часть фильма проводит в мужском платье, переодевшись юнгой, чтобы попасть на корабль к своему возлюбленному. В финале женщина, доказав свою благонадежность и патриотизм, будет назначена адъютантом в отряд доктора. Следуя духу времени, Вайншток вводит нового персонажа – Командира, который выполняет функцию резонера и определяет «идеологическую линию» путешествия. В прологе он точно обрисовывает исторический контекст событий: повстанцы с часу на час ожидают корабль с оружием от «друзей из свободной Франции». Таким образом, события фильма приобретают мировой масштаб. В финале он дает дополнительную мотивировку чудесному «превращению» Джима в Дженни. «Спасибо, Дженни! Ты не напрасно переделалась мальчиком... Ты доказала, что молодые патриотки умеют выполнять свой долг перед родиной!».

Вольные интерпретации западной прозы и сказок (например, цветной экспериментальный фильм «Свинопас» Александра Маче-

рета, снятый по сказке Ганса Христиана Андерсена в условной манере) соседствовали с



Рис. 4. СВИНОПАС, 1941, реж. А. Мачерет. «Мосфильм». Кадр из фильма.

адаптациями фольклора, среди которых особого внимания критики удостоились дебютная работа Александра Роу «По щучьему веленью» (1938) и его же «Василиса Прекрасная» (1939). Но в конечном итоге, зарубежная литература уступила место национальным литературным памятникам. В своей третьей картине «Конек-Горбунок» (1941), которая вошла в историю отечественного кино как первый цветной игровой фильм-сказка (в процессе ее создания использовался метод виражной двуцветки<sup>21</sup>), Роу превратил несовершенство системы двуцветки в художественную условность: ис-

<sup>21</sup> После проявления сине-зеленый и красно-оранжевый цветоделенные негативы печатались на двухстороннюю пленку, затем одна сторона дупликация вирировалась в красно-оранжевый цвет, другая — в сине-зеленый. Технология Петра Мершина осваивалась на «Союздетфильме», на «Мосфильме» тем временем продолжались экспериментальные работы с системой трехцветки Мершина (в частности, ими занималась группа мультипликаторов Птушко).

<sup>20</sup> Там же, л. 73.





Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

пользовал ее как прием и создал целостную цветовую палитру фильма, с плавными переходами. Все эпизоды фильма делятся на три группы (деревня, дворец, фантастические миры), каждая из которой решена в определенной цветовой стилистике, и, вместе с тем, соответствует народной живописной традиции (на картине работали художники Ю. Лупандин, Л. Блатова, А. Шелапутина, А. Никулин, Н. Звонарев, Л. Бойкова). Цвет позволил обогатить сказочный пейзаж, он послужил характеристике героев, продемонстрировав тесную связь с настроениями персонажа и рассказчика, кроме того, в игру включились фактуры диковинных костюмов и резных интерьеров. Над комбинированными трюками работал художник Владимир Никитченко. Но не удивительное техническое решение эпизодов на суше и под водой заслужили похвалу прессы, а, прежде всего, героические элементы сказки, характер героя. Иван (в исполнении актера Петра Алейникова) стал связующим миры миссионером, вносящим особую цветовую и фактурную реальность в омертвевшие, заколдованные царства. Роу почти не использует стихотворный текст и перекраивает сюжет, в основе которого остается лежать конфликт крестьянского сына с царем, но режиссером добавлены эффектные эпизоды в Морском царстве, полет Ивана по небу и сцены с животными.

На первый план выведен социальный конфликт, однако, с самого начала он подается авторами картины в утрировано-комедийном ключе. Передача «разных» сведений царю Афрону и Иванушке в прологе фильма характеризует героев и их окружение. В «Коньке-Горбунке» много юмора, непосредственности, больше приключений, но структура сказочного



Рис. 5. Конек-горбунок. 1941, реж. А. Роу, «Союздетфильм». Кадр цветной версии фильма. Материал Сайта Первые в кино.

путешествия и волшебная атрибутика в фильме сохранены. Лукавый и находчивый Иван по темпераменту напоминает Емелю из первой сказки Роу, а по функциям – богатыря в исполнении Сергея Столярова из фильма «Василиса Прекрасная». Он становится не только добытчиком, исполнителем царской воли, но и спасителем красоты. В отличие от литературного прототипа, Иван Петра Алейникова – почти безупречен, он ни разу не проспал важные моменты, и всегда готов к подвигу. Заря-Заряница (Марина Ковалева) в фильме не чудо-царевна, дочь месяца и солнца, как в первоисточнике, – она олицетворяет крестьянскую близость природе: веселая проказница потешается над Афроном и выручает Иванушку, передав ему волшебный лазоревый цветок накануне ритуального купания в молоке. Обратим внимание, что воцарение героя происходит только в «Коньке-Горбунке», на фоне того, что герои Роу, как правило, предпочитают хоромам противников простую и естественную жизнь. «Не заманят нас палаты / Царским пленом золотым / Мы с тобой, конек крылатый / В край родимый улетим»; «Я с тобой в огонь и в



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

воду, друг-товарищ мой пойду» – поет Иван своему коньку в финале.

Фильм «Волшебное зерно» (1941) режиссеров-дебютантов Валентина Кадочникова и Федора Филиппова, снятый под художественным руководством режиссера-авангардиста Сергея Эйзенштейна и режиссера-сказочника Александра Птушко, родился из журналистского очерка писателя и драматурга Алексея Симукова (тогда – студента Литературного института), опубликованного в журнале «Крестьянка» в серии материалов о женщинах разных республик. Подвиг украинских колхозниц, собравших рекордный урожай сахарной свеклы, победив нашествие долгоносика, по свидетельству драматурга, вдохновил его на написание коллективистской сказки. Мальчик и девочка, Андрейка и Марийка, получают от богатыря Мастера На Все Руки волшебное зерно, которое должно прорасти и обеспечить изобилие всем добрым людям. Но об этом узнал злодей Кара-Мор, организовавший охоту за чудесным подарком. Андрейка отправляется в увлекательный, но полный серьезных опасностей квест, а Марийка всеми силами пытается сохранить чудесный росток от вредителей и других коварных посланников Кара-Мора. Ключевую роль в структуре фильма играла изобразительная сторона, а именно – декорационное решение, для разработки которого на студии «Мосфильм» был организован конкурс эскизов для сказки, и лучшими признали эскизы, представленные молодым художником Алексеем Пархоменко. В них была отмечена особая русская атмосфера, лиризм, лаконизм и образность. Разработку трюковых съемок осуществил Юрий Швец. В фильме были использованы и аллюзии на сказки Востока, в частности, в образе мальчика-

арапченка, похищенного Кара-Мором. Достаточно точно и подробно разобрал работу дебютантов Илья Трауберг на страницах газеты «Кино»<sup>22</sup>, обратив внимание на драматургические недочеты и увлеченность декоративной стороной, отдельно взятыми кадрами, локальными задачами.

**Сказки войны: восточные мотивы**

После премьеры «Волшебного зерна», на эвакуированном в Алма-Ату «Мосфильме», Кадочников, под руководством Эйзенштейна, занялся экранизацией дастана тюркских народов «Козы Корпеш и Баян-Слу». Казахская лиро-эпическая поэма XIII – XIV вв., записанная в середине XIX века, была издана на русском языке в нескольких версиях уже в 1820–1830-х гг. В 1941 году она вышла отдельной книгой в издательстве «Детгиз» в переводе и обработке Георгия Тверитина, с иллюстрациями Ксении Клементьевой. Сюжет древней легенды является вариацией шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». Друзья детства договорились поженить своих детей. Козы и Баян оказались связанными узами брачного договора, что не помешало им искренне полюбить друг друга. Однако после смерти друга отец Баян меняет планы. Козы погибает, а девушка решает отомстить за смерть возлюбленного. Она обещает исполнить волю отца и выйти замуж за богача, если жених выроет для нее колодец с ключевой водой. И когда тот спускается под землю, держась за волосы Баян, девушка неожиданно отрезает свои косы, а после отмщения закалывает себя кинжалом.

<sup>22</sup> Трауберг И. Дебютанты // Кино. – 1941. – 13 июня.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

Из писем Кадочникова, сохранившихся в РГАЛИ<sup>23</sup>, становится ясно, что, несмотря на некоторые сомнения в необходимости ставить сказку, высказанные руководителем Комитета по делам кинематографии Иваном Большаковым, который в это время отстаивал постановку Александра Роу «Кашей Бессмертный», художественный руководитель Государственного управления по производству фильмов, режиссер Михаил Ромм замысел поддержал. Соавтором сценария выступала литератор и соратник Эйзенштейна Пера Аташева<sup>24</sup>. Однако планам не суждено было сбыться: начинающий режиссер скоропостижно скончался. В декабре 1942 года Эйзенштейн пишет в своем дневнике<sup>25</sup>: «Умер Валя Кадочников. На заготовке саксаула. Обычное хамское отношение студии, загубившее хронически больного чудесного талантливого парня»<sup>26</sup>.

В 1943 году, на Ташкентской киностудии, классик русского дореволюционного кино, мастер экранизации классической прозы, наставник Александра Роу, Яков Протазанов<sup>27</sup>



Рис. 6. НАСРЕДДИН В БУХАРЕ, 1943, реж. Я. Протазанов, Ташкентская киностудия. Плакат фильма.

ставит социальную комедию «Насреддин в Бухаре», по мотивам романа Леонида Соловьева «Возмутитель спокойствия» (1940) и народным восточным сказкам о Ходже Насреддине. В творческую группу вошел Наби Ганиев – один из основателей узбекской кинематографии, кинорежиссёр, впоследствии снявший фильмы «Тахир и Зухра» (1945) и «Похождения Насреддина» (1946). Картина стала этапной не только для узбекской кинематографии,

нировал ставить на «Союздетфильме» «Оливера Твиста» (РГАЛИ, Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 1084).

<sup>23</sup> РГАЛИ. Ф. 2404. Оп. 2. Ед. хр. 19.

<sup>24</sup> С 1934 года – жена С. Эйзенштейна.

<sup>25</sup> Эйзенштейн, С. М. Моя Голгофа. Из дневников. Февраль, 1942–январь, 1944. // Искусство кино. – 2018. – № ½. – С. 213.

<sup>26</sup> Статья «Валя Кадочников» датирована 9/ХІІ-42. Текст некролога, предназначенный для студийной газеты, был опубликован только по смерти режиссера, в 1968 году в шеститомнике избранных произведений: Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т., т. 5, 1968. – С. 451–453.

<sup>27</sup> Фильмы Протазанова «Пиковая дама» (1916) и «Отец Сергей» (1918) вошли в сокровищницу мирового Немого кино как авангардные работы, серьезным образом изменившие представления о языке кино. В 1923 году вернулся в Россию из эмиграции, экранизировал «Аэлиту» А. Толстого, «Бесприданницу» А. Островского, с успехом работал в комедийном жанре. В 1938 году Протазанов пла-



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

но и для драматурга Виктора Витковича, который в будущем напишет сценарии фильмов «Похождения Насреддина» (1946) и «Волшебная лампа Аладдина» (1966).

Благодаря замечательным актерским работам в фильме «Насреддин в Бухаре» автору удалось создать образ социально угнетенного, но неунывающего народа. Обратим внимание на изъятие у центрального персонажа титула, которым награждались придворные сановники, высшее духовенство и купцы: Ходжа стал простолюдином. Меерхольдонец Лев Свердлин<sup>28</sup> в роли Насреддина предложил рисунок ироничный, характерный (вслед за этой ролью его пригласили на озвучание Синдбада в фильме Брумберг «Синдбад-мореход»).



Рис. 7. КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ, 1944, реж. А. Роу, «Союздетфильм». Кадр из фильма.

Но все же главной киносказкой военного времени суждено было стать фильму ученика Протазанова Роу. Основная часть работы над «Кашеём Бессмертным», в том числе написание сценария, проходила в Алма-Ате, куда была эвакуирована на время войны студия «Союздетфильм». В отличие от предыду-

<sup>28</sup> Л. Свердлин работал под началом В. Меерхольда в период 1922–1938 гг.

щих сказок, работу над «Кашеём...» киноначальство всячески тормозило. Множество преград преодолел Роу и на этапе утверждения сценария, и в процессе съемок.

Нелицеприятной была оценка сценария, данная Алексеем Толстым, датированная 5 июня 1943 г.: «Познать зрителю фашизм через показ кашеева царства, а героизм русского народа и союзных народов (в лице Булата Балагура), вряд ли эта задача удастся при осуществлении сценария»<sup>29</sup>. П. Юдин<sup>30</sup> в отзыве от 5 апреля 1943 г. в качестве самого серьезного недостатка отметил смешение в сценарии реалистических образов со сказочными<sup>31</sup>. И хотя в записке председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР Ивана Большакова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву от 15 мая 1943 года первым в списке готовых к постановке сценариев числился «Конец Кашея Бессмертного», 13 июля 1943 года начальником управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. Александровым киносценарий В. Швейцера и А. Роу «Конец Кашея Бессмертного» был назван «глумлением над русским фольклором». Его создание квалифицировано как ошибка авторов, «еще большей ошибкой является одобрение его Комитетом по делам кинематографии»<sup>32</sup>. «Кашей» стал

<sup>29</sup> Кино на войне: Документы и свидетельства / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Авт.-сост. В.И. Фомин, Отв. ред., сост. указ. А.С. Дерябин. – М.: Материк, 2005. – С. 156.

<sup>30</sup> Философ и общественный деятель. Доктор философских наук (1936), профессор, академик АН СССР (1953; член-корреспондент с 1939). Лауреат Сталинской премии (1943). В 1938–1944 гг. – директор Института философии АН СССР.

<sup>31</sup> Кино на войне. – М.: Материк. 2005. – С. 356–358.

<sup>32</sup> Там же.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

аргументом в пользу заявлений о неудовлетворительном руководстве комитетом по делам кинематографии. В Заключении Художественного совета по «Кашею Бессмертного» (из справки о художественных кинокартинах 1944–1945 гг. Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в 1946 г.) отмечены такие недостатки картины, как драматургические огрехи, отсутствие стиливого единства.

Идея, озвученная Иваном в «Василисе Прекрасной» Роу, состоящая в том, что самое ценное – это жизнь, в «Кашее Бессмертном» становится центральной. Согласно фольклорной традиции, она утверждается-озвучивается трижды: Парнем, Булатом, главным героем. В эпизоде в Восточном царстве режиссер отдает дань эксцентрике, умело вплетая в сюжет комедийные и гротесковые элементы. Интересно решен суд над остроумным Булатом, похитившим ковер-самолет, чтобы добраться до царства Кашея. На роль палача Роу пригласил эксцентрика Сергея Филиппова, перед казнью его персонаж примеряется к топору как атлет к штанге, но топор взмывает в воздух. В новой сказке режиссер обращается к волшебству чаще, чем в «Василисе Прекрасной», но главным образом для создания комичного эффекта: то стражники охотятся за веревкой, сковавшей невидимого Булата, то на знатном носу правителя вырастает шишка, а голова стражника растягивается и сжимается как гармонь. В решении Кашеева царства авторы выбирают графичный стиль и суровые краски. Добравшись до тайника Кашея, Балагур вспоминает слова злодея: «кто смерть мою найдет, окаменеет». В яблоке прячутся культурные символы жизни и смерти, рая и ада: голубь и змея. Тем временем Никита сражается на поле, но Кашей по-прежнему неуязвим: Победа не заставит

себя ждать только после решительных действий Булата.

**От горячего к холодному**

После Второй Мировой войны дискурс фольклорных сказок оказался малосовместим с атмосферой угроз ядерного противостояния, экологических катастроф, реалий стремительно модернизирующегося общества. Школьники ревностно охраняют границы коллектива в фильмах о современности «Красный галстук» (1948) и «День чудесных впечатлений» (1949)<sup>33</sup>. Редкие послевоенные фильмы о младших школьниках Ильи Фрэза «Слон и веревочка» (1945)<sup>34</sup> и «Первоклассница» (1948), по сценариям А. Барто и Е. Шварца следуют фольклорной композиции, наполнены сказочно-поэтическими интонациями; они повествуют об инициации ребенка. Реконструируя мир детства, авторы деликатно переплели в ткани фильмов мир фантазии с реалиями жизни ребенка: в черно-белых кадрах соседствует волшебство и неореалистический послевоенный быт.

Набирают популярность авторские сказки. В неброской «Золушке» 1947 года в постановке Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро, снятой на «Ленфильме» детская непосредственность, наивность главной героини в исполнении Янины Жеймо выделяют ее среди других колоритных сказочных персонажей, сыгранных Фаиной Раневской, Эрастом Гариным, Василем Меркурьевым, Варварой

<sup>33</sup> В этом фильме появление восточного шатра и мага маркирует кульминацию фильма.

<sup>34</sup> Переписка Главное управление по производству художественных фильмов с киностудией «Союздетфильм» по сценарию А. Барто «Веревочка» начата в 1944 году. РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 257.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

Мясниковой, Сергеем Филипповым. Евгений Шварц преобразовал светскую сказку Шарля Перро в повествование афористичное, наполненное аллюзиями и тонким юмором, вложив мораль истории в уста Короля. Противостояние социальных классов (в данном случае – рукодельницы Золушки и ее ленивых сестер) было ключевым в детском кинематографе и наиболее четко артикулировалось в сказке, в том числе через введение в сюжетную ткань дополнительных эпизодов, критикующих образ жизни отрицательных персонажей. Социальный конфликт определил сюжетную структуру и первой снятой на «Мосфильме» послевоенной сказки «Каменный цветок» (1946, реж. А. Птушко). Оба фильма воспевают силу любви вкупе с трудолюбием, оба сняты в павильонах, но именно сказка Птушко была выпущена в цвете и стала предвестницей нового этапа в истории советского кино – периода цветного лубочного, лакирующего действительность кинематографа. И кроме того, фильм обозначил важный этап в конфронтации кинематографий СССР и США на арене международных кинофестивалей: сенсацией стала победа «Каменного цветка» в конкурсе Каннского фестиваля в категории «За лучшую цветную картину». Приведем фрагмент из отчета М. Калатозова Жданову «Об участии советской кинематографии на Международном кинофестивале в Каннах (Франция) 20 сентября – 5 октября 1946 г.: «Успех «Каменного цветка» превзошел все ожидания американцев и англичан. Наталия Кальмус – монополистка англо-американского цветного кино, пробыв 2 дня на фестивале, покинула Канны»<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Цит. по ст. Первый триумф советского кино в Канне / Публ. В. Фомина // Искусство кино. – 2003. – № 9.

Серьезный пересмотр тематического плана произошел после войны на киностудии «Союзмультфильм». В начале 1946 года студия приостанавливает работу над фильмом «Заяц во хмелю» Михаила Цехановского по сценарию Сергея Михалкова, поскольку – «огромный метраж, 2/3, уделен пьянке»<sup>36</sup>. После инвентаризации резкой критике подвергается сценарный портфель. Постепенно намечается тенденция высказываться на злободневные и социально-политические темы при помощи аллегории, с использованием стилизаций под «аутентичный» фольклор. В фильме «Лев и заяц» (1949) Бориса Дежкина и Геннадия Филиппова, по басне дагестанского поэта Гамзата Цадасы, змей советует льву объявить диктатуру и выбирать жертву среди обитателей прерий по жребию, и, чтобы одолеть хищника, зверям надо объединиться под началом зайца. В работе тех же авторов «Слон и муравей» (1948) неукротимому слону противостоит муравей, а в сказке «Орлиное перо» (1946) Бориса Бабиченко заяц противостоит медведю. В фильме Пашенко «Машенькин концерт» (1948) дружный коллектив игрушек устраивает концертное представление для Тома – новой чернокожей куклы впечатлительной дошкольницы, а в «Чужом голосе» (1949) Иванова-Вано из-за границы прилетает сорока и начинает критиковать соловьиные песнопения в родном лесу и пропагандировать джаз. Актуальные формулы репрезентации врага содержал запрещенный к показу фильм Ламиса Бредиса по сценарию Александра Медведкина «Скорая помощь» (1949)<sup>37</sup>. Целью картины было осме-

<sup>36</sup> РГАЛИ. Ф. 2469. Оп 1. Ед. хр. 10. Л. 11.

<sup>37</sup> В постановлении, запрещающем фильм директору, студии и режиссеру-постановщику был объявлен строгий выговор, а Медведкин был выведен из



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

яние американского плана Маршалла, разработанного для помощи послевоенной Европе. Штаты были представлены в образе бизнесмена Удава Смита, явившегося в страну зайцев в брачный сезон на танке, в шляпе, с сигарой, одетым как франт. Он обещает растерянным обитателям леса поддержку от лучших портных, морковную тушёнку, а также на время присмирять волков, которым не терпится поживиться зайчиной. Мудрые ежи не верили скорой помощи и оказались правы: все зайцы ободраны, выдача шкур отменяется, но циничный Удав распространяет среди обманутых животных молитву об отращивании новой шкуры взамен ранее пожертвованной ему, а затем просит сообщить об отгрузке зайцам сигарет.

Мотив зверинца активно использовался конкурирующими кинематографиями, но если в США выстраивался негативный образ коммунистической диктатуры через образы зоопарка, скотного двора, муравейника, как в случае с британским фильмом «Звероферма» (Animal Farm, 1954), или в мультипликационной картине о государстве-фабрике Антропии в фильме «Альберт в Бландерленде» (1950), то в СССР предпочтение отдавалось репрезентации леса, в который вторгся чужак со своим уставом, а затем следовало его разоблачение и изгнание. Пропаганда каждой стороны обвиняла противника в том, что он является политическим и идеоло-

состава Художественного Совета «Союзмультфильма». Историк анимации Г. Бородин предполагает, что инициатива «разгрома» картины исходила не от министра кинематографии И. Большакова, а от лиц из более высоких инстанций и не исключает, что именно «трагическая судьба «Скорой помощи» и повлияла на исчезновение этого жанра [политсатиры] из тематических планов «Союзмультфильма». См. Бородин, Г. «Скорая помощь». Судьба мультфильма Медведкина // Киноведческие записки. – 2006. – № 49.

гическим продолжением третьего рейха. Дальнейшее развитие зрелищного кинематографа в СССР обусловлено рядом процессов, имевших решающее значение, как для технологического развития отрасли, так и становления идеологии. В кино приходят революционные технологии: широкоэкранное, широкоформатное кино; активно совершенствуются звуковые системы и способы создания оптических эффектов. Вместе с тем, первое послевоенное десятилетие ознаменовано началом эскалации военно-производственной базы. Вполне естественно, что в условиях противостояния двух сверхдержав практически любой киножанр и киноискусство в целом неизбежно выступали средствами пропаганды, а фильм-сказка и идеологические конструкции зрелищных фильмов, разработанные на материале сказки в годы Второй мировой войны, оказались в этом противостоянии эффективными инструментами.

## Список литературы

1. Бородин Г. Анимация полневольная // Кинограф. № 16. С. 54–153.
2. Кино на войне: Документы и свидетельства / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; Авт.-сост. В. И. Фомин, Отв. ред., сост. указ. А. С. Дерябин. М.: Материк, 2005. 941 с.
3. Никольский Д. Сказка и быль // Кино. 1941. 4 авг. (№ 31).
4. Спутницкая Н.Ю. Идеологическая конъюнктура и художественная эстетика фильмов фэнтези России и США в 1950-х гг. // Вестник ВГИК. 2017. Сентябрь. № 3. С.19-27.
5. Трауберг И. Дебютанты // Кино. 1941. 13 июня.



Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

6. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
  7. Страницы истории отечественного кино / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; [сост. Д.Л. Караваев; отв. ред. Л.М. Будяк]. — М.: Материк, 2006.
  8. Пропп В.Я. Сказка. Эпос. Песня. М.: Лабиринт, 2001. 368 с.
  9. Рябов О. «Россия-Матушка»: национализм, гендер и война в России XX века. Штутгарт; Ганновер: Ibidem, 2007. 290 с.
  10. Чернобородов А.А., Чучуев Д.О. Лицо врага: концепт «враг» в дискурсе войны 1939-2019 гг. К 80-летию начала Второй мировой войны. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2019, 148 с.
  11. Эйзенштейн С. Дисней. Ад Маргинем Пресс, 2014. 124 с.
  12. Эйзенштейн С.М. Моя Голгофа. Из дневников. Февраль, 1942–январь, 1944 // Искусство кино. 2018. № 1–2.
  13. Cinematic cold war: the American and Soviet struggle for hearts and minds / [Shaw, Tony, Youngblood, Denise J.]. 2010. University Press of Kansas. 301 p.
  14. Goldstein J. S. War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa. Cambridge University Press, 2001. 540 p.
  15. Riabov O. Gendering the American enemy in early Cold War Soviet films (1946-1953) // Journal of Cold War Studies. 2017. Vol. 19, № 1. P. 193–219.
  16. Архивные источники: РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1.; Ф. 2404. Оп. 2.; Ф. 2450. Оп. 2; Ф. 2456. Оп. 4.
- Barrier M. *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*. New York: Oxford University Press Publ., 1999. 648 p.
  - Beumers, B. Comforting creatures in children's cartoons *Balina, M., Rudova, L. (eds), Russian Children's Literature and Culture* New York, Oxon: Routledge Publ., 2013, pp. 153–172.
  - Beamers B, Sputnitskaya N. Le cosmos comme terrarin de jeu : l'espace dans l'animation sovetique et russe. *Slovo*, 2017-2018, 48/49, pp. 183–202 (in French).
  - Borodin G. Animacija polnevol'naja (Forced animation). *Kinograf*. 2005, no 16, pp. 54–153 (in Russian).
  - Fomin V. (ed.) *Kino na vojne: Dokumenty i svidetel'stva* \ Moscow, Materik, Publ., 2005. 941 p. (in Russian).
  - Hicks J. Soizdetfilm. The birth of soviet children's film and the child actor. *A Companion to Russian Cinema*, John Wiley & Sons, Inc. Publ., 2016, pp. 117–
  - *Kapterev S. Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War Explorations in Russian and Eurasian History*. 2010, no. 4, pp. 779–807.
  - Kelly C. *Children's World: Growing Up in Russia, 1890-1991*. Yale University Press, Publ., 2008, 714 p.
  - Kevill-Davies H. Children Crusading against Communism: Mobilizing Boys as Citizen Soldiers in the Early Cold War *State. Rhetoric & Public Affairs*, 2018, 21. № 2, pp. 235–278.
  - Peacock M.; *The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War (The New Cold War History) Childhood in the Cold War* University of North Carolina Press; Reprint edition Publ., 2017. 304 p.
  - Bobrowska O., Bobrowski M., Zmudziński B. (ed.) *Propaganda, Ideology, Animation : Twisted Dreams of Histor* Kraków. AGH University of Science and Technology Press Publ., 2019. 256 pp.
  - Said E.W. London: Routledge & Kegan Paul, Publ., 1978. 368 p.

## References

- Balina M., Beumers B. Soviet and Post-Soviet fairy-tale films” *Fairy-tale films beyond Disney international perspectives*. New York, Taylor&Francis Publ., 2015, pp. 124–





Нина Юрьевна СПУТНИЦКАЯ / Nina Ju. SPUTNICKAJA

**| Образы врага в фильмах-сказках и анимации СССР в годы Второй мировой войны / Images of Enemy in the Fairy-Tale Films and Animation of the USSR during the World War II |**

- «Skoraya pomoshch'». Sud'ba mul'tfil'ma Medvedkina ("Ambulance". the fate of the cartoon of Medvedkin) *Kinovedcheskie zapiski (Film Studies Notes)*. 2006, no 49, p. 83 (in Russian).
- Shaw T. (ed.) *Cinematic cold war: the American and Soviet struggle for hearts and minds*. University Press of Kansas Publ., 2010, 301 p.
- Shaw T. «Martyrs, Miracles and Martians»: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s *Journal of Cold War Studies*. 2002. vol. 4, no. 2, pp. 3–
- Shaw T. The Russians Are Coming The Russians Are Coming (1966): Reconsidering Hollywood's Cold War «Turn» of the 1960s *Film History*. vol. 22, no. 2, pp. 238–240.
- Shaw T., Youngblood D. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas, 2010. 301 p.
- Shcherbenok A. Asymmetric warfare: The vision of the enemy in American and Soviet Cold War cinemas *KinoKultura*. 2010. No. 28. Available at: URL: [kinokultura.com/2010/28-shcherbenok.shtml](http://kinokultura.com/2010/28-shcherbenok.shtml)(accessed 10. May.2020).
- Shorten R. The Cold War as comparative political thought *Cold War History*, 2018, vol. 18, no. 4, pp. 385–408.
- Sputnickaya N. *Rou : Master-klass rossijskogo kinofentezi (Ptushko. Rowe: Master class of Russian film fantasy)*. Moscow, Berlin, Publ., 2018. 373 p. (in Russian).
- Zipes J. Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale *Cross-Culturalism in Children's Literature: Selected Papers from the Children's Literature Association*. New York: Pace Univ. Publ., 1988. pp. 107–
- Wojik-Andrews I. *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*. New-York and London Garland Reference Library of the Humanities Routledge Publ., 2000, 273 p.

