

# КИНОТЕКСТ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2022-1-110-122

**Д. В. Кобленкова<sup>1</sup>**

*Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова  
(Москва, Россия)*

## **ОТ ПОВЕСТИ «ПИНОККИО» К. КОЛЛОДИ К ФИЛЬМУ «ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК» (1939) А. ТОЛСТОГО И А. ПТУШКО: ПРОБЛЕМА ПОЛИТИЧЕСКИХ АЛЛЮЗИЙ**

В статье анализируется трансформация образов сказочной повести К. Коллоди «Пиноккио. История деревянной куклы» в произведениях А. Толстого и в фильме А. Птушко «Золотой ключик» (1939). Исследуются возможные причины обращения авторов к европейской литературной сказке и приёмам вторичной условности в контексте политических репрессий 1930-х годов. Кинематограф этого периода, отличающийся повышенной символизацией и работой с архетипическими структурами, рассматривается через взаимодействие разных течений в советском искусстве предвоенного десятилетия: от модернизма и неоромантизма до соцреализма и сталинского неоклассицизма.

**Ключевые слова:** неоромантизм, условность, советский кинематограф 1930-х годов, экранизация, театр кукол, фильм «с ключом», политические аллюзии, Север и Юг, К. Коллоди, А. Толстой, А. Птушко, И. Сталин, Н. Аллилуева

**Diana V. Koblenkova**

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov*

## **FROM THE NOVEL "PINOCCHIO" BY CARLO COLLODI TO THE FILM "THE GOLDEN KEY" (1939) BY ALEXEY TOLSTOY AND ALEXANDER PTUSHKO: THE PROBLEM OF POLITICAL ALLUSIONS**

The article analyzes the transformation of images in the fairy tale novel by C. Collodi "Pinocchio. The Story of a Wooden Doll" in the works of A. Tolstoy and in the film by A. Ptushko "The Golden Key" (1939). Possible reasons for the authors' appeal to the European literary fairy tale and the methods of secondary conventionality in the context of political repressions of the 1930s are considered. The cinematography of this period, characterized by increased symbolization and work with archetypal structures, is viewed through the interaction of different trends in the pre-war Soviet art: from modernism and neo-romanticism to socialist realism and Stalinist neoclassicism.

---

<sup>1</sup> Кобленкова Диана Викторовна – доктор филологических наук, киновед, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва, Россия).

**Keywords:** neo-romanticism, conventionality, Soviet cinema of the 1930s, film adaptation, puppet theater, film “with a key”, political allusions, North and South, C. Collodi, A. Tolstoy, A. Ptushko, Stalin, Nadezhda Alliluyeva

К концу 1930-х годов в СССР увеличился объём картин, работающих с эстетикой «вторичной условности», создаваемых на материале *нереалистических* произведений. Наряду с традиционными сюжетами соцреализма появились оригинальные версии антиутопий XVIII века, фольклорных и авторских сказок, романтических и неоромантических повестей, в которых изображался ирреальный мир («Новый Гулливер» (1935) [Спутницкая, 2015], «Доктор Айболит» (1938), «Василиса Прекрасная» (1938) [Плешкова, 2014], «По щучьему веленью» (1939) [Плешкова, 2014], «Сорочинская ярмарка» (1939) [Кобленкова, 2012], «Золотой ключик» (1939) [Кобленкова, 2015], «Конёк-горбунок» (1941), «Кашей Бессмертный» (1944) [Ендина, 2013; Плешкова, 2014]. Стремление авторов перейти за грань жизнеподобия и создать другую метафизическую реальность или, как говорил Набоков о текстах Гоголя, «вселенную-гармошку» можно объяснить несколькими причинами. Прежде всего, сказочная условность служила средством завуалированного высказывания, которым пользовались в эпохи тоталитарных режимов и политической стагнации. Кроме того, нереалистическая поэтика возвращала художников к наследию *модернизма*, который к 1930-м годам трансформировался или «ушёл» в подтекст. Однако к сказочной условности прибегали и художники соцреализма, в результате чего грань между «авангардным» и «тоталитарным» искусством, ориентированными на индивидуальную интерпретацию и нюансированность сюжетов – с одной стороны, и на упрощённость архаической модели и сказочных образов – с другой [Буткова, 2015], становилась не такой очевидной. На наш взгляд, это во многом связано с расцветом российского неоромантизма, который, как известно, проявил себя не только в произведениях бывших «Серapiоновых братьев» и в близких их поэтике текстах Ю. Олеси, А. Грина, П. Бажова, А. Беляева, К. Паустовского, Е. Шварца, но оказался востребован и соцреалистической эстетикой, объединившей принципы классицизма с романтическими элементами и классовым подходом «социологического» реализма, о чём писал А. Синявский [Терц, 1988]. Следовательно, работа с «условной» литературой, как и с «условным» кино, с одной стороны, была поступком, с другой – вписывалась в общую тенденцию гиперболической символизации реальности. «Условные» конструкции придавали происходящему многомерность, вневременность, масштабность и в то же время указывали на подвижность смыслов и относительность любых доктрин. На фоне архетипических представлений о добре и зле частные политические положения мельчали, исчезала абсолютизация конкретных исторических фигур.

### **Фильмы Александра Птушко 1930-х годов и эстетика кукольного театра**

Одними из наиболее прецедентных фильмов были «Новый Гулливер» и «Золотой ключик» Александра Птушко, использовавшего в картинах приёмы кукольного театра.

А. Птушко, как известно, был новатор, гений синтеза кукольного и игрового кинематографа, получил известность на Западе, имел возможность сотрудничать с Диснеем, приглашавшим его к себе на студию. О роли А. Птушко в советском кино 1930–1950-х годов уже появились интересные исследования [Спутницкая, 2018]. Очевидно, что режиссёр обладал определённой степенью свободы, если смог реализовать такие проекты. По воспоминаниям дочери А. Птушко Натальи, отец понимал, что марширующие лилипуты в фильме «Новый Гулливер» ассоциируются не только с нацистами на Нюрнбергских парадах, что «были и другие аналогии. И они пугали». Но «в нашей стране был один Гулливер, и ему фильм понравился» [Птушко, 2010]. Воспоминания дочери режиссёра показывают, что уже тогда А. Птушко осознавал, какое действие производят его картины, и это снимает вопрос о том, что лишь современное поколение способно усмотреть в них политические подтексты.

Остановимся подробнее на фильме «Золотой ключик» (1939), снятом по мотивам пьесы А. Толстого при его непосредственном участии и при поддержке Л. Толстой и Н. Лещенко. Фильм изображает две реальности: мир людей и мир кукол. Буратино становится проводником из одного пространства в другое, соответствуя героям антиутопий. Такие персонажи, именуемые сегодня «попаданцами», «тестируют» новую систему на этические, социальные и психологические нормы, вынося другому миру определённый вердикт. Двоемирие в картине акцентирует негативные аспекты идеологии Барабаса, разрушает иллюзию об абсолютной подчиняемости кукол его воле. В то же время оно позволяет показать отрицательные стороны самих кукол: пассивность, инертность, трусость.

По существу, главная функция Буратино в картине – инспектировать «вверенную» ему территорию, не будучи при этом идеальным героем. Некоторые исследователи вариантов текста А. Толстого (как сказки, так и пьесы) подчёркивают фольклорную природу образа Буратино, его сходство с Петрушкой, с Иванушкой-дурачком [Толстая, 1997], т.е. парнем из народа, который далек от рафинированных героев ушедшей культуры Серебряного века. Его народное чутье позволяет безошибочно судить о справедливости, «быть двигателем прогресса» [Чернышева, 2007, с. 17] и наказывать обидчиков, следуя традициям комедии dell'arte. В кризисные эпохи общество ждёт такого героя, примером чему к настоящему моменту может служить образ Данилы Багрова из фильма А. Балабанова «Брат». Способность решать проблемы с помощью физической силы воспроизводит архетипические способы установления так называемой пещерной справедливости. И, несмотря на то, что этическая сторона поведения персонажей такого типа всегда вызывает дискуссии, тоска по эпохе героев сохраняется.

Разумеется, образ Буратино в фильме очень сложен. Напомним, что в тексте А. Толстого он является авторской русификацией Пинокио, деревянного человечка, который в повести К. Коллоди, пройдя инициацию, заслужил возможность стать обычным мальчиком. Буратино у Толстого и в сказке (1935), и в пьесе (1936), и в сценарии (1939) остаётся куклой, как будто в большей степени, чем

у самого Коллоди, соответствуя оригинальному названию его сказочной повести: «Le avventure di Pinocchio. Storia d'un burattino» (1883), т.е. «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» или «История одной марионетки», так как *Burattino*, сначала бывший одной из второстепенных масок комедии dell'arte, стал обозначать любую тряпичную куклу на пальцах с деревянной головой – т.е. марионетку. Возникает вопрос, почему А.Толстой оставил его куклой? Нет ли в этом критической оценки «деревянного человечка», который подвержен искушению сменить один кукольный мир на другой, не обладая способностью встать *над* искусственными построениями? Из мира кукловода Барабаса Буратино переходит с куклами в мир нового театра, т.е. нового иллюзорного пространства, который кажется героям настоящим Раем, но который в дальнейшем может обернуться новой «страной Болванией». Известно, что М.Петровский считал изображение двух театров (театра «доктора кукольных наук» Барабаса и нового театра Буратино) символической проекцией противостояния «доктора Дапертутто» В.Мейерхольда, сторонника нежизнеподобной эстетики масок, и «естественного» Московского художественного театра, чья эмблема – чайка – появляется на занавеси нового театра Буратино [Петровский, 2008]. Однако текст сказки и особенно текст пьесы А.Толстого, ставшей основой фильма, более многослойны, и театральными параллелями здесь не обойтись. О возможных литературных референсах к тексту «Золотого ключика» появилось уже не одно исследование [Акимова, 2017; Арзамасцева, 2019].

### **Семантика Севера в фильме «Золотой ключик»**

Анализируя фильм, обратим внимание, прежде всего, на концепт «север», который вряд ли случайно обыгрывается авторами в картине: как известно, в фильме появляется волшебный воздушный корабль с *полярником* на борту, который забирает кукол на борт. Путь корабля не изображён, но, по логике, он должен перенести героев на Север, за Полярный круг (иначе зачем использовать образ полярника?). Но возникает вопрос: почему именно туда? Традиционно Север воспринимается как духовный, интеллектуальный мир, противопоставленный меркантильному и суетному Югу. Северный полюс – это вход в центр Земли, как и Южный полюс – в соответствии с картами Меркатора. Так же их описывал и Эдгар Аллан По. Но Север – это и вход в иной мир, в позитивистское царство Снежной королевы, где нужно пройти испытание и после инициации вернуться с обновленной душой и новым знанием в христианский/метафизический мир людей. В том же германо-скандинавском контексте Север – Nord – это и особое геополитическое пространство. Нордический менталитет с начала 1930-х годов культивировался в Германии как мировоззренческая база идеологии III Рейха, затем Северной Рейхспартии Швеции; нордический характер был неотъемлемой чертой истинных арийцев. Начало этой идеологии было положено ещё в мифологии, упрочено в Средние века, и после распространения текста «Нибелунгов» Север прочно вошёл в историю культуры как метафорическое пространство власти, основанной на идее исключительности избранного сообщ-

щества и сверхвозможностях её лидера. Отсюда и дискуссии о тайных союзах, рыцарских орденах и масонских ложах. Историкам и антропологам, занимающимся германистикой и скандинавистикой, хорошо известно, что нордический «код» до настоящего времени не раскрыт. В российском контексте Север включал в себя семантику «героики и смерти», был местом, «куда бежали и куда ссылали» [Ищук-Фадеева, 2011, с. 56], и к концу 1930-х годов эти исторические коннотации лишь упрочились: от спасения челюскинцев в 1934 году и экспедиции И. Папанина в 1937-м до превращения пространства в место заключения репрессированных, о чём с разной степенью прозрачности идёт разговор в произведениях В. Обручёва, Ю. Германа, В. Каверина, К. Паустовского, Е. Шварца. Так чем же является Северный полярный круг в картине А. Птушко? Куда переносит кукол загадочный капитан фантастического корабля?

### **Полярник и Карабас Барабас: двойничество и символические параллели**

Образ Полярника выполняет в фильме функцию волшебного помощника, Спасителя, Бога-Отца, явившегося с небес на воздушном корабле. При этом Бог-Отец откровенно наделён чертами «Отца народов»: помимо внешнего сходства и манеры держать себя, лукавый хозяин корабля не выпускает из рук трубку, постоянный атрибут образа Вождя. Он снят с нижнего ракурса, стоящим на борту, как на трибуне Мавзолея. Добавим, что на роль «капитана воздушного судна» был приглашён актёр с «говорящей» фамилией – Н. Боголюбов, впоследствии Лауреат шести Сталинских премий.

Интересно в этом контексте проследить взаимосвязь между двумя ипостасями одной символической фигуры: Полярника и хозяина кукол Барабаса, которые, без сомнения, не антиподы, а двойники.

Ирония авторов заключается в том, что на протяжении всей картины вплоть до финала со Сталиным ассоциировался, конечно, Барабас. Фильм включает в себя чрезвычайно выразительный и крайне смелый текст А. Толстого, который стал лейтмотивом фильма у Птушко:

Мой народец странный,  
Глупый, деревянный,  
Кукольный владыка,  
Вот я кто – поди-ка! [Толстой, 2007, с. 406].

Образ Барабаса обыгрывает так называемый восточный тип правителя. Позже в такой манере Л. Гайдаем будет создан образ товарища Саахова, который появится в светлом полувоенном френче без погон, как предпочитал носить его великий «прародитель». Восточный тиран Карабас с длинной чёрной бородой (как в образе колдуна Черномора из поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», позже экранизированной тем же А. Птушко) появится на трибуне над площадью, откуда, стоя над жителями города, как на трибуне у Кремля, возвестит о своём кукольном театре. Под ним простирается «Страна дураков» (в переводе «Пиноккио» Э. Казакевича – Болванья). Однако восточный колорит Барабаса не был придуман Толстым или Птушко. Таким его описал автор оригинального текста К. Коллоди:

«Хозяин Манджафоко... казался страшилищем, отрицать этого нельзя: его чёрная борода, как фартук, покрывала ему грудь и ноги» [Коллоди, 2007, с. 53]. Следовательно, А. Толстой, сначала сделавший перевод, а затем создавший авторское переложение первоисточника, лишь использовал подходящий материал для определённых целей. Он изменил имя персонажа, этимологически отсылающее, по мнению разных исследователей, не только к Сатане и Варавве, но также к самозванцам и басмачам. В итоге Манджафоко, оставшийся в повести Коллоди эпизодическим персонажем, вписался в советский предвоенный контекст и трансформировался в основной концептуальный образ:

Куклы предо мною  
Стелются травой.  
Будь ты хоть красotka –  
У меня есть плетка,  
Плетка в семь хвостов.

---

Погрожу лишь плеткой –  
Мой народец кроткий  
Песни распевает,  
Денежки собирает... [Толстой, 207, с. 407].

Напомним, что наличие политических аллюзий в фильме косвенно подтверждает и Наталья Птушко. Комментируя восприятие фильма, она сообщает, что «опять не обошлось без аналогий. Фильму навязывали подтекст. Отец в ответ только смеялся...» [Птушко, 2010]. Отметим: не возражал, не подтверждал, а только смеялся. В доказательство существующей на том этапе тенденции использовать мотив куклы для художественного высказывания и создания не менее смелых политических параллелей с первым лицом государства приведём пример из фильма Н. Экка, который в том же 1939 году экранизировал «Сорочинскую ярмарку» Н. Гоголя [Кобленкова, 2012].

Центральной сценой в фильме Экка становится театральное представление в вертепе, в котором изображён Ирод, царь Иудеи, «сумасшедший, убивший свою семью и множество раввинов» [Spino, 2010], «готовый на любое преступление в угоду своим неограниченным амбициям» [Jacobs; Brody, 1906]. Визуально также напоминающий Сталина, деспотичный Ирод в этой картине сам является куклой. Очевидно, для Н. Экка было важно подчеркнуть, что это фантом, проекция страхов, которые создают кумиров и заставляют им подчиняться (вспомним пьесы А. Афиногенова «Страх» (1931) и «Ложь» (1933)). Для усиления критического отношения к мифологизированному тирану Н. Экк связывает его с образами чёрта и красной свитки как символами дьявольского в человеческой природе. Но бедный люд, смотрящий это представление и понимающий, что у их правителя «Иродова душа», противопоставить ему никого не может, ибо уже и Христос – только кукла, причём с постоянно отваливающейся головой. Его отпадающая голова может символизировать как необходимость разума, а не слепой веры, так и, напротив, власть сердца, жертвенную любовь, которые были отвергнуты атеистическим веком, как и старые святые. Например, икону Николая Чудотворца продают на ярмарке как ненужный

хлам, который всем мешает, и отодвигают сапогом с прохода (вспомним фразу из пьесы «Страх»: «Им нечего бояться – они хозяева страны, они входят в учреждения и в науку с гордым лицом, стуча сапогами, громко смеясь и разговаривая...») [Афиногенов, 1931; Полетика, 1978, с. 114]. Но поскольку Н. Экк с явной скорбью снимает этот эпизод, и собрать Христа заново в его фильме пытается ребёнок, очевидно, что для режиссёра старые боги были гуманнее новых.

### **Интерпретации образа Феи и Надежда Аллилуева как прототип Мальвины**

На аналогию между хозяином кукольного театра Барабасом и хозяином советской страны может указывать и наиболее драматичная линия фильма. В отрывке из песни актуализируется тема «красотки», которая воплощается в отношениях между Барабасом и Мальвиной – красивой и самой любимой его куклой.

Модификация образа девочки с голубыми волосами здесь весьма показательна. У Коллоди она никогда (!) не была куклой, напротив, это была особенная, ни на кого не похожая, странная Фея с синими губами и лазоревыми волосами, и была она *мёртвой* девочкой. Е. Д. Толстая занималась сравнительным анализом переводов и показала, что в современных вариантах оккультный смысл образа Мальвины утрачен, в то время как Н. Петровская и А. Толстой в раннем переводе 1924 года его сохранили:

«В окне домика появилась хорошенькая девочка с голубыми волосами. С закрытыми глазами, с ручками, сложенными на груди, с восковым личиком. Раскрыв посиневшие губки, она сказала: – Не стучи! – В этом доме никого нет. Все умерли. – Отопри. За мной гонятся разбойники! – крикнул Пиноккио. – Я не могу тебе отпереть, потому что я тоже умерла. Меня скоро повезут на кладбище» [Коллоди, 1924, с. 36–37; Толстая, 1997, с. 32]. Отметим, что этот диалог ни первый переводчик повести К. Данини в переводе 1906 года [Коллоди, 2007], ни Э. Казакевич, работавший над текстом в 1959 году, [Коллоди, 2019] не включили в свои переводы.

В поздних вариантах обработки Толстой оставляет только голубой цвет волос как признак неотмирности героини. Заметим, что сходные «лазоревые» тона писатель использует и при создании портрета Аэлиты («Аэлита (Закат Марса)», 1923). Истоки этой цветовой символики можно искать в итальянской католической живописи (таковы были символические цвета одежд Девы Марии) и в образе голубого цветка из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». У Новалиса, как известно, голубой цвет символизировал недостижимую мечту и был связан с мотивом любви к умершей С. Кюн. Следовательно, первоначально образ будущей Мальвины, включая оригинальный текст К. Коллоди, был связан с мотивом смерти. Позже голубой цвет использовал Метерлинк, и образ недостижимой птицы-мечты, утраченной гармонии стал широко распространенным. Наряду с известными романтическими и символистскими ассоциациями, в образе девочки с голубыми волосами обыгрывались и другие интересные характеристики. В частности, во второй редакции повести Коллоди убрал трагический финал, и образ Феи изменился: добавились мотивы учительства, неприятие ею

пассивности, грубости, невежества. Поскольку у Коллоди Фея не была куклой и потому никак не связана с Манджафоко и его театром, все её усилия в тексте нацелены на перевоспитание деревянного Пиноккио. Сначала она всеми средствами старается вернуть Пиноккио к жизни, к активной позиции, затем пытается привить ему человеческие чувства, в частности, привязанность и благодарность, которые деревянным существам даются нелегко. Этот мотив от оригинального текста через сказку к сценарию значительно изменился. Уже в сказке Мальвина не только отличается другим уровнем образованности, но и дистанцируется от Буратино и других представителей кукольного мира. В картине акценты расставлены ещё более определённее: она лишь *одна из кукол*, но *кукла любимая*, при этом независимая и с трагическим мироощущением, её ранит жестокость мира. Сначала она позволяет себе критически оценивать хозяина театра Барабаса, затем вовсе отказывается ему подчиняться. В картине Птушко она тоже выглядит странной, неживой, с лицом, напоминающим восковую маску (как в первой версии оригинального текста Коллоди), то есть мотив смерти в подтексте сохраняется. К этой характеристике образа авторы фильма добавляют ещё одну, в визуальном отношении самую заметную: Мальвина 1939 года – уже с *чёрными* волосами, и её «восковое лицо» в обрамлении тёмных волос удивительно напоминает Надежду Аллилуеву, особенно её посмертную фотографию в гробу. Подтверждают символическую роль Мальвины её тяжёлые *личные* отношения с Карабасом: когда Мальвина принимает решение покинуть его марионеточный мир, она нервничает, как живая женщина, сбрасывает с головы светлый парик, обнажая свои темные волосы, и с ликом святой на ступенях *пишет* Карабасу *прощальное письмо*: «Я больше не в силах выносить ваши грубости...». Включение текста прощального письма не оставляет сомнений в исторической аналогии. Вторая жена Сталина, по свидетельствам, перед своим самоубийством в 1932 году также оставила ему прощальное письмо. Это произошло за 7 лет до выхода фильма. О наличии письма и его содержании в Кремле было известно многим. Как следует из воспоминаний Л.Разгона и К.Симонова, Н. Аллилуева писала, что «решилась на крайний шаг, потому что не видит другого способа остановить вождя партии от морального падения» [Разгон, 1988]. Отметим и то, что на роль Мальвины была приглашена Тамара Адельгейм, дочь расстрелянного в 1937 году опального юриста Фридриха Адельгейма, представительница еврейского купеческого семейства Адельгеймов, абсолютная блондетка, никак не вписывающаяся в круг светловолосых звёзд 1930-х годов: Л.Орловой, М. Ладыниной, Т. Окуневской. Адельгейм действительно была внешне похожа на Н. Аллилуеву, особенно своим тяжёлым взглядом.

### Север и Москва

Так, до финала картины Барабас, царствующий над кукольной страной, создавал определённые аллюзии на известное лицо. Однако степень узнаваемости была поистине угрожающей. Возможно, по этой причине в финале его отрицательный образ был неожиданно «уравновешен» образом Спасителя с небес. В последних эпизодах одетый в чёрное Барабас сталкивался в цирковом поединке с одетым в белое Полярником, и тот бил Карабаса по лбу, подвергая всеобщему



осмеянию. Однако это, как известно, был ещё не финал. Основная интрига была не раскрыта: куда же перемещаются куклы? Когда же вместо предполагаемого перелёта кукол с Юга на Север героини долетают до стен московского Кремля, возникает контаминация символического пространства Севера со столицей, и новый «рай социализма» оттеняется таким образом многозначной северной перспективой.

Мы отмечали, что концентрация такого рода «условных» картин, во многом аналогичных литературным романам «с ключом», приходится именно на конец 1930-х годов. При всей сложности эпохи 1930-х это десятилетие – ещё и предвоенный период. С 1939-го года, с началом Второй мировой войны, внутривнутриполитические референсы начали идти в параллель с внешнеполитическими, которые нередко использовались авторами в целях защиты от цензуры. Однако в дальнейшем в таких фильмах, как «Кашей Бессмертный» (1944) А.Роу и вторая часть «Ивана Грозного» (1944) С.Эйзенштейна, подтексты обретут ещё более открытый характер, так как этический пафос фильмов в последние годы войны усилится. Но до появления диссидентских повестей, поэзии московского концептуализма и пьес Э.Брагинского и Г.Горина, создавших сценарные основы завершающих советскую эпоху фильмов – от «Гаража» до «Того самого Мюнхгаузена» – останется ещё два с половиной десятилетия. В случае А.Толстого и А.Птушко их совместная работа над картиной 1939 года является одним из показательных «эпизодов» складывающейся в СССР традиции авторской трансформации мотивов европейской сказочной прозы с определёнными идеологическими целями. Период 1930–1950-х годов в литературе, кино и анимации, связавший воедино наследие модернизма, неоромантизма, соцреализма и «большого сталинского стиля» неоклассицизма продолжает оставаться огромным и важным этапом для изучения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Акимова, А. С.** Поиск чужого сюжета в воспоминании: к истории взаимоотношений Пиноккио и Буратино / А.С.Акимова // Максим Горький и художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии»: коллективная монография. – Москва: Азбуковник, 2017. – С. 273–281.

**Арзамасцева, И. Н.** «Чудовище, сбрей свою бороду»: Карабас Барабас в сказке А.Н.Толстого и в жизни / И.Н.Арзамасцева // «Гуляй там, где все». История советского детства: опыт и перспективы исследования. Труды семинара «Культура детства: нормы, ценности, практики». Вып. 14. – Москва: РГГУ, 2013. – С. 166–181.

**Арзамасцева, И. Н.** Школа для Буратино, или «Грустные и прозрачные воспоминания» / И.Н.Арзамасцева // Детские чтения – 2018. – Т. 13. – № 1. – С. 319–324.

**Арзамасцева, И. Н.** Призрак мастера Рэкле: из жанровых и сюжетных параллелей к «Золотому ключику» А.Н.Толстого / И.Н.Арзамасцева // Детская книга как институт социализации: «Золотой ключик» к миру взрослых. Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции / Отв. редактор А.Н.Садриева. – Нижний Тагил, 2019. – С. 8–15.

**Афиногенов, А. Н.** Страх / А. Н. Афиногенов. – Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1931. – 88 с.

**Буткова, О. В.** Сказка в советском кинематографе и анимации 1930-х–1950-х годов: аспекты «тоталитарной народности» / О. В. Буткова // Дни аспирантуры. – Вып. 7, в 2 ч. Ч. 1. – Москва: РГГУ, 2013. – С. 215–224.

**Ендина, А. О.** Трансформация фольклорной сказки в экранизациях А. А. Роу / А. О. Ендина // Форум молодых учёных. Тезисы докладов. Том 2. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2013. – С. 270–272.

**Ищук-Фадеева, Н. И.** Образ Русского Севера в свете теории географического детерминизма: культурологический аспект / Н. И. Ищук-Фадеева // Рябининские чтения. Карельский научный центр РАН. Петрозаводск, 2011. – 565 с.

**Кобленкова, Д. В.** Театр кукол в фильме А. Птушко «Золотой ключик» (1939) и проблема политических аллюзий. (К вопросу о роли кукольного театра и театра-вертепа в образной структуре советских фильмов конца 30-х годов) / Д. В. Кобленкова // Эстетика экранизации: кино в театре, театр в кино. Материалы научно-практической конференции / Под ред. В. И. Мильдона. – Москва: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2015. – С. 96–106.

**Кобленкова, Д. В.** Сорочинская ярмарка как бренд. Кинематографические версии повести Н. В. Гоголя (фильмы Н. Экка (1939) и С. Горова (2004)) / Д. В. Кобленкова // Двенадцатые Гоголевские чтения. Гоголь и традиционная славянская культура. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции. – Москва: Дом Гоголя, 2012. – С. 298–306.

**Коллоди, К.** Пиноккио. Приключения деревянного мальчика / Пер. с итал. К. Данини / К. Коллоди // История деревянного человечка. – Москва: Совпадение, 2007. – С. 19–182.

**Коллоди, К.** Приключения Пиноккио. История Деревянного Человечка / Пер. с итал. Э. Казакевича / К. Коллоди. – Москва: Энас-книга, 2019. – 129 с.

**Коллоди, К.** Приключения Пиноккио. История Петрушки / Пер. с итал. Н. Петровской. Переделал и обработал Алексей Толстой / К. Коллоди. – Берлин, 1924. – С. 183–290.

**Петровский, М.** Что отпирает «Золотой ключик»? / М. Петровский М. Книги нашего детства. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – С. 217–324.

**Плешкова, О. И.** Киносказки А. А. Роу и особенности художественного метода (реализм – модернизм – соцреализм) / О. И. Плешкова // Плешкова О. И. Технологии литературного образования: кино и мультипликация в процессе изучения литературы. Учебное пособие. – Барнаул: АГПА, 2014. – С. 102–109.

**Полетика, Н.** Воспоминания / Н. Полетика. – Москва: самиздат, 1978. – URL: <https://litvek.com/br/28067?p=1>. (Дата обращения: 14.12.2021).

**Птушко, Н. А.** Интервью в программе «Острова. Александр Птушко». Автор: А. А. Столяров / Н. Птушко // Телеканал «Культура», – 2010.

**Разгон, Л.** Непридуманное / Л.Разгон. – Москва: Правда, 1988. – 46 с. – URL: <https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/236666-lev-razgon-nepridumannoe.html>. (Дата обращения: 14.12.2021).

**Спутницкая, Н.** Гулливеркино: обратная сторона сказки. Александр Птушко – инновации / Н.Спутницкая // Искусство кино – 2015. – № 5. – URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/05/gulliverkino-obratnaya-storona-skazki-aleksandr-ptushko-innovatsii>. (Дата обращения: 14.12.2021).

**Спутницкая, Н. Ю.** Птушко. Роу: Мастер-класс российского кинофэнтези / Н.Ю.Спутницкая. – Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2018. – 373 с.

**Терц, А.** (Синяевский А.) Что такое социалистический реализм / А.Терц. – Париж: Syntaxis, 1988. – 64 с.

**Толстая, Е. Д.** Буратино и подтексты Алексея Толстого / Е.Д.Толстая // Известия АН. Серия литературы и языка – 1997. Т. 56. – № 2. – С. 28–39.

**Толстой, А. Н.** Золотой ключик. Сказка для детей / А.Н.Толстой // История деревянного человечка. – Москва: Совпадение, 2007. – 479 с.

**Чернышева, М. А.** Книга сквозь книгу: «Приключения Пиноккио» – «Золотой ключик», или Приключения Буратино» / М.А.Чернышева // История деревянного человечка. – Москва: Совпадение, 2007. – С. 3–18.

**Jacobs, J.; Broydé, I.** Herod I. (surnamed the Great) / J.Jacobs, I. Broydé // JewishEnciclopedia, – 1906. – URL: <https://jewishencyclopedia.com/articles/7598-herod-i>. (Дата обращения: 14.12.2021).

**Spino, K. R.** History Crash Course #31: Herod the Great (online) / K.R.Spino // Crash Course in Jewish History. – 2010. – URL: <https://www.aish.com/jl/h/48942446.html>. (Дата обращения: 14.12.2021).

#### REFERENCES

**Akimova, A. S.** Poisk chuzhogo syuzheta v vospominanii: k istorii vzaimootnoshenij Pinokkio i Buratino / A.S.Akimova // Maksim Gor'kij i xudozhestvennaya kul'tura simvolizma. K 100-letiyu «Skazok ob Italii»: kollektivnaya monografiya. – Moskva: Azbukovnik, 2017. – S. 273–281.

**Arzamasceva, I. N.** «Chudovishhe, sbrej svoju borodu»: Karabas Barabas v skazke A.N.Tolstogo i v zhizni / I.N.Arzamasceva // «Gulyaj tam, gde vse». Istoriya sovetskogo detstva: opy't i perspektivy` issledovaniya. Trudy` seminara «Kul'tura detstva: normy`, cennosti, praktiki». Vy`p. 14. – Moskva: RGGU, 2013. – S. 166–181.

**Arzamasceva, I. N.** Shkola dlya Buratino, ili «Grustny`e i prozrachny`e vospominaniya» / I.N.Arzamasceva // Detskie chteniya. – 2018. – Т. 13. – № 1. – S. 319–324.

**Arzamasceva, I. N.** Prizrak мастера Re`kle: iz zhanrovy`x i syuzhetny`x paralelej k «Zolotomu klyuchiku» A.N.Tolstogo / I.N.Arzamasceva // Detskaya kniga kak institut socializacii: «Zolotoj klyuchik» k miru vzrosly`x. Materialy` XI Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii / Otv. redaktor A.N.Sadrieva. – Nizhnij Tagil, 2019. – S. 8–15.

**Afinogenov, A. N.** Strax / A.N.Afinogenov. – Moskva; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudozhestvennoj literatury, 1931. – 88 s.

**Butkova, O. B.** Skazka v sovetskom kinematografe i animacii 1930-x–1950-x godov: aspekty «totalitarnoj narodnosti» / O.V.Butkova // Dni aspirantury – Vy`p. 7, v 2 t. – Moskva: RGGU, 2013. – S. 215–224.

**Endina, A. O.** Transformaciya fol'klornoj skazki v e`kranizacijax A. A.Rou / A.O.Endina // Forum molody`x uchyony`x. Tezisy` dokladov. Tom 2. – Nizhnij Novgorod: Izd-vo NNGU im. N.I.Lobachevskogo, 2013. – S. 270–272.

**Ishchuk-Fadeeva, N. I.** Obraz Russkogo Severa v svete teorii geograficheskogo determinizma: kul'turologicheskij aspekt / N.I.Ishchuk-Fadeeva // Ryabininskie chteniya. Karel'skij nauchnyj centr RAN. Petrozavodsk, 2011. – 565 s.

**Koblenkova, D. V.** Teatr kukol v fil'me A.Ptushko «Zolotoj klyuchik» (1939) i problema politicheskix allyuzij. (K voprosu o roli kukol'nogo teatra i teatra-vertepa v obraznoj strukture sovetskix fil'mov konca 30-x godov) / D.V.Koblenkova // E`stetika e`kranizacii: kino v teatre, teatr v kino. Materialy` nauchno-prakticheskoy konferencii / Pod red. V.I.Mil'dona. – Moskva: VGIK im. S.A.Gerasimova, 2015. – S. 96–106.

**Koblenkova, D. V.** Sorochinskaya yarmarka kak brend. Kinematograficheskie versii povesti N.V.Gogolya (fil'my` N. E`kka (1939) i S.Gorova (2004)) / D.V.Koblenkova // Dvenadczaty`e Gogolevskie chteniya. Gogol` i tradicionnaya slavyanskaya kul'tura. Sbornik nauchny`x statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. – Moskva: Dom Gogolya, 2012. – S. 298–306.

**Kollodi, K.** Pinokkio. Prikladyeniya derevyannogo mal'chika / Per. s ital. K.Danini / K.Kollodi // Istoriya derevyannogo chelovechka. – Moskva: Sovpadenie, 2007. – S. 19–182.

**Kollodi, K.** Prikladyeniya Pinokkio. Istoriya Derevyannogo Chelovechka / Per. s ital. E`. Kazakevicha / K.Kollodi. – Moskva: E`nas-kniga, 2019. – 129 s.

**Kollodi, K.** Prikladyeniya Pinokkio. Istoriya Petrushki / Per. s ital. N.Petrovskoj. Peredelal i obrabotal Aleksej Tolstoj / K.Kollodi. – Berlin, 1924. – S. 183–290.

**Petrovskij, M.** Chto otpiraet «Zolotoj klyuchik»? / M.Petrovskij. Knigi nashego detstva. – Sankt-Peterburg.: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2008. – S. 217–224.

**Pleshkova, O. I.** Kinoskazki A.A.Rou i osobennosti xudozhestvennogo metoda (realizm – modernizm – soczrealizm) / Pleshkova O.I. Teknologii literaturnogo obrazovaniya: kino i mul'tiplikaciya v processe izucheniya literatury`. Uchebnoe posobie. – Barnaul: AGPA, 2014. – S. 102–109.

**Poletika, N.** Vospominaniya / N.Poletika. – Moskva: samizdat, 1978. – URL: <https://litvek.com/br/28067?p=1>. (Data obrashcheniya: 14.12.2021).

**Ptushko, N. A.** Interv`yu v programme «Ostrova. Aleksandr Ptushko». Avtor: A. A. Stolyarov / N. Ptushko // Telekanal «Kul'tura», – 2010.

**Razgon, L.** Nepridumannoe / L.Razgon. – Moskva: Pravda, 1988. – 46 s. – URL: <https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/236666-lev-razgon-nepridumannoe.html>. (Data obrashcheniya: 14.12.2021).

**Sputniczkaya, N.** Gulliverkino: obratnaya storona skazki. Aleksandr Ptushko – innovacii / N. Sputniczkaya // Iskusstvo kino – 2015. – № 5. – URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/05/gulliverkino-obratnaya-storona-skazki-aleksandr-ptushko-innovatsii>. (Data obrashcheniya: 14.12.2021).

**Sputniczkaya, N. Yu.** Ptushko. Rou: Master-klass rossijskogo kinofe`ntezi / N. Yu. Sputniczkaya. – Moskva-Berlin: Direkt-Media, 2018. – 373 s.

**Tercz, A.** (Sinyavskij A.) Chto takoe socialisticheskij realism / A. Tercz, – Parizh: Syntaxis, 1988. – 64 s.

**Tolstaya, E. D.** Buratino i podteksty` Alekseya Tolstogo / E.D. Tolstaya // Izvestiya AN. Seriya literatury` i yazy`ka – 1997. T. 56. – № 2. – S. 28–39.

**Tolstoj, A. N.** Zolotoj klyuchik. Skazka dlya detej / A.N. Tolstoj // Istoriya derevyannogo chelovechka. – Moskva: Sovpadenie, 2007. – 479 s.

**Cherny`sheva, M. A.** Knigaskvoz` knigu: «Priklyucheniya Pinokkio» – «Zolotoj klyuchik», ili Priklyucheniya Buratino» / M.A. Cherny`sheva // Istoriya derevyannogo chelovechka. – Moskva: Sovpadenie, 2007. – S. 3–18.

**Jacobs, J.; Broydé, I.** Herod I. (surnamed the Great) / J. Jacobs, I. Broydé // JewishEnciclopedia, – 1906. – URL: <https://jewishencyclopedia.com/articles/7598-herod-i>. (Data obrashcheniya: 14.12.2021).

**Spino, K. R.** History Crash Course #31: Herod the Great (online) / K. R. Spino // Crash Course in Jewish History. – 2010. – URL: <https://www.aish.com/jl/h/48942446.html>. (Data obrashcheniya: 14.12.2021).