УДК 778.5с/р(09)[1941–1945+1945–1950]

«Пока он забьет гвоздь в декорацию…» Эксперименты А. Птушко в игровом кино 1940-х гг.

Спутницкая Н. Ю.

Аннотация

Опираясь на архивные источники, автор описывает историю работы над экспериментальными фильмами на студии «Мосфильм» в первые послевоенные годы, анализирует драматургию и цветовое решение фильма «Каменный цветок», выявляет его историческое значение для развития выразительных средств в советском кино. Публикуются документы и свидетельства, которые позволяют воссоздать достоверную картину работы киностудии в 1940-х гг. Изучена роль А. Птушко в развитии советского киноискусства и его влияние на зарубежные кинематографические школы анимации, сопоставлена роль и значение экспериментальных работ в области цветного кино в кинематографе СССР и США первых послевоенных лет.

Ключевые слова

А. Птушко, кинооператорское мастерство, Г. Мясников, цвет в кино, экранизация, П. Бажов, Ф. Проворов, сказка, «Каменный цветок», «холодная война», «Мосфильм», изобразительное решение

UDC778.5с/р(09)[1941–1945+1945–1950]

“While he will score a nail in the scenery…” Alexander Ptushko’s experiments in feature films of the 1940s.

Sputnitskaya N. Y.

Abstract

Using archival sources, the author analyzes how experimental films at the Mosfilm studio were created in the first years after the World War II. The focus of the research is on the drama and color scheme of the film “Stone Flower”, the author reveals its significance for the development of expressive means of Soviet cinema. The article publishes documents and testimonies that recreate the reality of the 1940s, as the film studio operated during World War II. The author seeks to emphasize the importance of director Alexander Ptushko for the development of Soviet cinema, analyzes how he influenced international animation. The article also pays great attention to the comparative analysis of experimental color films of the USSR and the United States, which were published in the first years after the World War II.

Key words

Alexander Ptushko, cinematography, Gennady Myasnikov, color in cinema, screen adaptation, Pavel Bazhov, Fedor Provorov, fairy tale, Stone Flower, Cold War, Mosfilm

В 1941–1946 гг. на эвакуированной студии «Мосфильм» деятельность энтузиаста кукольного кино А. Птушко [6] ограничивалась работой в качестве постановщика трюков (фильмы «Песнь о великане» Г. Рошаля, «Секретарь райкома» И. Пырьева, «Парень из нашего города» А. Столпера, «Зоя» Л. Арнштама). Обсуждая план работы студии на 1943 г. он сетовал на отсутствие кадров на сложном, но важном в условиях военного времени производственном участке: «Я прошу руководство студии рассматривать режиссерские сценарии с той точки зрения, чтобы оставлять в них только комбинированные съемки, которые жизненно необходимы для картины. В “Иване Грозном” есть действительно ряд кадров, которые вызываются жизненной необходимостью, это, например, “Успенский собор”. Для каждого ясно, что макет этого кадра будет стоить дешевле декорации. Но во многих случаях у нас в картинах нагромождаются кадры специально для зрительского эффекта, в то время как без них можно смело обойтись. Надо быть скромнее.

Производству мучительно мешает отсутствие элементарных технических кадров, которые нас режут по всем швам. Надо принять героические меры к тому, чтобы добиться бронирования постановщиков. Анекдот, что 8-ми человекам комбинаторов приходится ждать одного постановщика, пока он забьет гвоздь в декорацию. <…> Если бы у нас было достаточное количество постановщиков и бутафоров, то комбинированные съемки гораздо легче было бы проводить» [12, л. 13].

И. Пырьев в конце студийного совещания замечает: «До сих пор некоторые наши режиссеры и сценаристы, находясь в плену влияний американской кинематографии (кстати, в своих лучших произведениях сугубо национальных, возьмите, к примеру, такие фильмы как «В старом Чикаго», «Линкольн», «Лисички»), не понимали и не старались понять национальные черты и особенности характера русского человека» [12, л. 13].

Вслед за С. Эйзенштейном и А. Москвиным, использовавшим новую технологию цветного кино во второй серии «Ивана Грозного» в эпизоде пира опричников[9], Птушко и оператор Ф. Проворов[10] работают с германской трофейной пленкой (способ

9 В 1945 г. в СССР по негативно–позитивному процессу «Agfacolor» на трофейной кинопленке были сняты и выпущены в советский прокат пять документальных фильмов. В этом же году советские цветные мультипликационные фильмы начали снимать на пленке «Agfacolor». Первый из них («Теремок») вышел в прокат в сентябре 1945 г. [3]

10 Проворов Федор Федорович, с 1930 г. участвовал в работе НИКФИ над проблемами цветной киносъемки. Снял первый двухцветный фильм (виражный способ) «Груня Корнакова» («Соловей–соловушко»). В 1945 г. первым снял цветной фильм «Иван

многослойки) [2, 3] на сказке. Торжественная картина «Мосфильма» «Каменный цветок» (1946) — ровесница ленфильмовской «Золушки» Н. Кошеверовой и М. Шапиро. (Оператор «Золушки» Б. Горбачев работал с Птушко над комбинированными съемками к фильмам «Дети капитана Гранта» и «Парень из нашего города», а в 1951 г. они вновь встретятся на съемках «Садко».) Оба фильма воспевают силу любви вкупе с трудолюбием, оба сняты в павильонах, но именно сказка Птушко была выпущена в цвете, вышла в прокат раньше и как будто стала нечаянной предвестницей нового этапа в истории советского кино — периода цветного лубочного эскапистского кинематографа.

Подробный анализ находок и просчетов авторов картины сразу после ее выхода в прокат осуществил кинокритик Р. Юренев, отметив среди минусов затянутый ритм и неровный темп, недостаточную обостренность конфликтов, он выявил три принципа применения цвета в фильме Птушко. Коричнево-зеленая гамма первых сцен, «ее спокойствие, приглушенность создают аромат старины, атмосферу сказа», явила наиболее удачное решение цвета. Удачными вышли, по мнению критика, переливы оттенков в царстве Хозяйки: розовый — в лиловый, бледно-желтый — в голубой, но в сценах старинного русского обряда «мелькание интенсивных цветов утомляет… нужно и здесь находить превалирующий цвет. Ведь даже “цветастый” Малявин писал в определенной — красной — гамме» [7]. Путешествие Данилы исследователь назвал цветовой симфонией: «Показаны огромные возможности кино в создании условного колорита» [7]. Л. Мясникова, изучая проблему колорита в игровом кино, осуществила детальный анализ организации в «Каменном цветке» цвета в динамике [4]. Историком кино Н. Майоровым подробно описаны технологические аспекты работы над цветом в фильме [3], а Г. Галаджева осуществила описание работы над цветом художника по костюмам [1]. Однако культурно-исторический контекст и предпосылки создания фильма до сих пор не изучались; подробное описание обстоятельств и деталей истории постановки сегодня возможны благодаря осуществленным в рамках данного исследования разысканиям.

Пластическая выразительность цвета в «Каменном цветке»

Интересно, что первые сказы, и в частности сказ «Медной горы хозяйка», услышанные из уст горно-заводских рабочих и старателей, редактор отдела социально-экономической литературы Свердловского книжного издательства П. Бажов даже не подписывал своим именем, считая, что их придумал народ. Экранизация сказа по сценарию самого писателя и И. Келлера[11] начинается с зачина — рассказа старого заводского рабочего Василия Андреевича Хмелинина по прозвищу «дедушка Слышко» <…> «Время иссушило старика, ветерок раздувал тлеющие угли костра и теплый отблеск огня ложился на внимательные детские лица» — так начинался сказ Бажова. Зачин снят в павильоне в теплой цветовой гамме, а живописная интерпретация эпизода и правильное распределение светотональных отношений включало зрителей в режим фольклорной сказки.

Современников Птушко впечатлили в «Каменном цветке» картины метаморфоз природы в эпизоде ожидания Катерины у озера, когда на глазах у зрителя летний пейзаж превращается в золотую осень, в скором времени сменяемую бархатной зимой. Прием примитивен, но в нем было продемонстрировано зерно драматургии цвета: колорит создает настроение момента, определяет состояние героини.

Нарядный «Каменный цветок» породил серьезные дискуссии внутри кинематографического сообщества о драматургической роли цвета и проблеме колорита на материале отечественного кино. Фильм был признан коллегами Птушко первой удачей в игровом цветном кино, главным образом потому, что принцип живописности строился в нем не на световом, а на цветовом приеме. Эта третья работа Проворова в цветном кино была признана блестящей, прежде всего из-за достижения редкого на тот момент баланса, использованию в кадре различных источников внутреннего освещения. Зажигаемую свечу, пламя костра, лампаду оператор использовал блестяще и после «Каменного цветка» получил от коллег-студийцев неформальный титул цветописца. Поскольку в кинофильме колорит, как и композиция, динамичен, может варьироваться на протяжении одного монтажного куска, важную роль играл удачный подбор тональностей и фактур. Проворов и молодые художники фильма М. Богданов и Г. Мясников перед началом съемок ездили на Урал вместе с писателем и сделали серию эскизов, в которых была разрешена основная цветотональная и композиционная задача.

Существенную роль для цельного, гармоничного пластического облика фильма сыграли костюмы О. Кручининой[12]. Настоящими произведениями декоративного искусства стали наряды Хозяйки: они то сверкают малахитовой чешуей, то переливаются всеми цветами под стать глыбам драгоценных пород, то оттеняют изумрудным шелком руду у подножия горы — согласно общему цветовому и световому решению кадра и эпизода. Образ Хозяйки Медной горы, или Малахитницы, в горнорабочем фольклоре вариативен: Горная матка, Каменная девка, Золотая баба, девка Азовка — разные номинации позволяют по-разному трактовать его. Фильм Птушко сформировал своего рода изобразительный канон, который находит развитие в скульптуре, декорационном искусстве, в детской книжной иллюстрации по сей день. И акцентные цвета, выбранные авторами «Каменного цветка» для характеристики персонажей, и «нездешний» облик владычицы горных сокровищ в исполнении по-настоящему блистательной в этой роли Т. Макаровой покорили широкого зрителя.

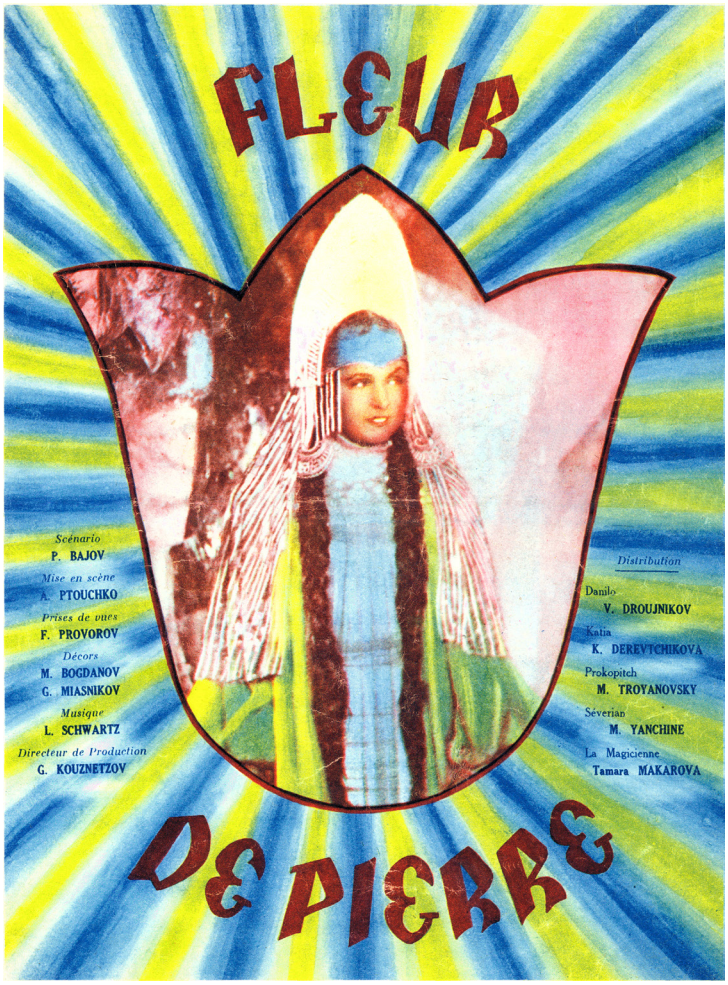
Фильм создавался семь месяцев. Костюмы и декорации изготавливались на студии «Баррандов» в Праге, куда Птушко был командирован в составе «реаниматоров» сразу после национализации чехословацкого кинопроизводства 11 августа 1945 г. Удивительной красоты кристаллы, заполнившие сказочные владения волшебницы, изготавливались чешскими мастерами. Казалось бы, где еще могло ожить это великолепие как не на родине знаменитых стеклодувов. Параллельно «Каменному цветку» на «Баррандов» шла работа над «Весной» Г. Александрова — искрящейся эскапистской фантазии, призванной озарить послевоенный кинематографический пейзаж стихией беззаботной игры с социальными масками. Оба фильма вписывались в имперский стиль сталинской эстетики.

На заседании худсовета киностудии по обсуждению фильма 16 марта 1946 г. Птушко признавался, что ему как украинцу было трудно выдержать уральский стиль, и между тем на достаточно скупой палитре авторам фильма удалось отыскать оттенки,

Никулин – русский матрос» трехцветным (гидротипным) способом. Оператор первого широкоэкранного фильма «Илья Муромец» (с Ю. Куном, реж. А. Птушко) и широкоформатного фильма «Повесть пламенных лет» (с А. Темериным). В 1945 г. снял документальный фильм «Парад Победы».

11 Келлер Иосиф Исаакович, член Союза писателей СССР (1934), 1944–1946 гг. был главным режиссером Туркменского театра оперы и балета в Ашхабаде. С 1947 г. главный режиссер Пермского академического театра оперы и балета им. П. Чайковского. И хотя писатель большую известность получил как либреттист, его научно–фантастический роман «Бесцеремонный Роман» (1928), оцененный по достоинству только в 1970–1980–х гг., когда автора уже не было в живых, стал событием в советской литературе.

12 Кручинина Ольга Семеновна, художник по костюмам, дебют в кино – эскизы костюмов к фильму «Пятнадцатилетний капитан» (1946). Работала почти на всех цветных картинах Птушко, кроме того известна по работам в фильмах «Сельская учительница» (1947) М. Донского, «Отелло» (1956) С. Юткевича, «Гусарская баллада» (1962) и «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975) Э. Рязанова, «Мимино» (1977) Г. Данелия и мн. др.



Ил.1. Репродукция рекламного плаката фильма «Каменный цветок» из личного архива С. Герасимова и Т. Макаровой. (РГАЛИ. Ф. 3055. Герасимов. Макарова. Оп 1. Ед. хр. 781. Статьи и заметки о фильме А. Птушко «Каменный цветок» на русском, итальянском, французском, чешском. 1945-1963 гг.)

радующие глаз, раскрыть перед зрителем неповторимое очарование пейзажа: белоствольных берез, синих озер, вековой лесной чащи[13]. «Приступая к постановке картины, мы боялись как бы своеобразная картина сказа — уральские избы, скромный северный ландшафт — не сделали бы фильм бледным и невыразительным. Но в искусственных условиях красота уральской природы, ее лесов, то прозрачно-кружевных, то грозных и мрачных, рубленые из вековых сосен избы, подземное царство с великолепием уральских недр — все это оказалось необычайно красочным и богатым» [9, л. 9].

Органично вписаны в ландшафт сказки потемневшие срубы бревенчатых изб, и потому звонко среди сдержанных приглушенных тонов звучат радостные краски сцены старинного уральского венчания, стремительной русской пляски с финальными «аккордами» оранжевых, красных, синих нарядов и шумной ярмарки. В цветовом решении фильма наиболее сложной задачей было добиться яркого и убедительного контраста между теплыми красками земной жизни и загадочным мерцанием подземного царства. Свисающие со сводов сталактиты, пенистые водопады, окаменевшие цветы во владениях волшебницы до сих пор производят чарующее впечатление.

«Каменный цветок» стал этапной работой и определил ряд насущных вопросов для работников отечественной кинематографии. На упомянутом заседании худсовета Пырьев высоко оценил живописно-декоративную часть и работу постановщика, который «пользуясь в меру выдумкой, не загрузил фильм эффектами» [9, л. 2], особенно из «режиссерских кусков» Пырьеву понравились пастушок на поляне и сцена ожидания Кати. Правда, исполнение Е. Деревщиковой показалось будущему директору «Мосфильма» слишком робким, зато высокую оценку получил М. Яншин, сыгравший роль приказчика. В. Каплуновский озвучил соображения о будущем светописи: «По всей видимости, цвет и свет враги в цветной кинематографии. Когда светлое понимается не как освещенное, а как цвет, который вызывает радостное восприятие, то это не по светлости, а по цвету. Вот почему в большинстве кусков особенно радостной и светлой чувствуется конкуренция света с цветом. Где еще прибавляется цветовая фактура, там это идеально воспринимается, примером может служить груда камней. Зеленый цвет в вазе работает как свет. Кадры, где я вижу плотную гамму, производят большое впечатление» [9, л. 10]. А. Головня заметил, что по части живой выразительности хотел бы большей законченности, и высказал мысль, что цветовая комбинация в цветном кино в гораздо большей мере создается подбором тональностей, фактурой, чем светом. «Работа над светом оператора это работа над тенями. В цветном кино освещение тенями очевидно и будет одной из сложнейших проблем нашей работы. Нельзя допустить, чтобы в течение кадра актер был разного цвета» [9, л. 13]. Б. Волчок[14] назвал «Каменный цветок» лучшей советской сказкой и особенно отметил то, как снята Макарова. И если операторы, в большинстве своем, высказывали восторги, то С. Герасимов, назвав Птушко человеком «гигантской режиссерской воли, умелости и изобретательности», отметив удачно найденное решение мизансцен в эпизодах с Хозяйкой, когда сдвигающиеся стены рождают смену впечатлений, дают перспективу, критически высказался в адрес работы режиссера с артистами, справедливо заметив, что в фильме даны преимущественно схемы бажовских образов [9, л. 5–7].

Между тем, в архиве Герасимова и Макаровой собраны восторженные отклики зарубежной прессы о фильме, афиши с величавой героиней (Ил.1.). Роль Хозяйки можно назвать этапной в фильмографии актрисы. Макаровой удалось в сдержанных, благородных и мягких тонах создать сложный образ мифической владетельницы подземных богатств, и тема хранительницы тайных знаний была продолжена актрисой и в «Первоклассницe» (1946) И. Фрэза, и в фильмах мужа «Люди и звери», «Любить человека», «Дочки-матери». С волшебницей связаны трюковые эпизоды и наиболее удачные изобразительные находки «Каменного цветка». Мастерски выполнены оптические совмещения в сценах превращения ящерки в Хозяйку. На этом фоне эпизоды с помещиком и сцены в избе выглядят излишне бутафорскими и театрализованными.

В целом благосклонно приняв картину, члены худсовета решили, что работа Птушко и Проворова предоставила базу, на которой можно развивать искусство цветного кино и просили авторов принять участие в разборе нескольких готовящихся к выпуску картин. Кроме того, коллеги отметили смелость и дерзость режиссера и необходимость «дать больше возможностей, чтобы он не сидел без дела» [10, л. 11]. Однако достижения «Каменного цветка» решили лишь половину задачи: в фильме не было ни одного куска натуры. Проблема колорита встанет перед советскими кинематографистами с особой остротой при натурных съемках, но авторы фильма определили очень многое, их опыт будет освоен и расширен.

«…Даже на таких предприятиях как студия В. Диснея»: попытка возвращения в анимацию

Успех сказки Птушко ознаменовал начало цветного периода отечественного киноискусства и вышел за пределы страны. Сенсацией стала победа на Каннском фестивале в категории «За лучшую цветную картину». Приведем фрагмент из отчета

13 РГАЛИ. Ф. 3055. Герасимов. Макарова. Оп 1. Ед. хр. 781. Статьи и заметки о фильме А. Птушко «Каменный цветок» на русском, итальянском, французском, чешском. 1945-1963 гг.

14 Волчок Борис Израилевич, оператор, режиссер, профессор, лауреат четырех государственных премий. Выпускник ВГИК (1931). Работал оператором на фильмах «Пышка», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Мечта», «Секретная миссия», «Убийство на улице Данте».

М. Калатозова Жданову «Об участии советской кинематографии на Международном кинофестивале в Каннах (Франция) 20 сентября — 5 октября 1946 г.: «Третьей из советских картин демонстрировался “Каменный цветок”. На фестивале было представлено, кроме советских, 6 цветных, из них 4 американских и 2 английских. Все эти цветные фильмы были сняты по американскому способу “Техниколор”. Мы, волнуясь, ждали, какую цветную программу покажут американцы и англичане, но, узнав, что лучшей из своей продукцией они считают фильм “Цезарь и Клеопатра”, мы предложили фестивальному Комитету учредить не существовавший до того приз за лучшую цветную картину. Это предложение было поддержано американцами и англичанами, еще не видавших наших цветных картин, и, поскольку они были уверены в могуществе своей цветной монополии, то одобрительно отнеслись к идее приза за лучшую цветную картину. Ими срочно была вызвана из Америки знаменитая Наталия Кальмус, являющаяся главным руководителем цветных съемок в Америке и Англии, хозяйка монопольной компании по производству цветных картин — “Техниколор”.

Успех фильма “Каменный цветок” для иностранцев был совершенно неожиданным <…> Успех “Каменного цветка” превзошел все ожидания американцев и англичан» [5]. Зарубежная публика знала Птушко как режиссера «Нового Гулливера», на страницах иностранной прессы в дни триумфа «Каменного цветка» он предстает и как ассистент Эйзенштейна. Его творческой биографии отдано несколько разворотов кинематографических изданий Франции, Италии, Чехословакии. Специальный номер «Enfin-film» был посвящен фильму, завоевавшему главный приз за цветовое решение и его режиссеру — A. Ptouuchko. А 11 февраля 1947 г. «Каменный цветок» был представлен на советской выставке в Австрии [11, л. 41–42, 46–51].

Символично, что в тот же год в Каннах (а также в Венеции и Брюсселе) была отмечена Г. Тырлова за фильм «Бунт игрушек» (1946). Признание чешского кукольного фильма ознаменовало особый этап в развитии мировой объемной анимации, и здесь можно говорить о развитии в восточно-европейском кино принципов советской школы кукольного кино. Конструкции шарнирных кукол, метод контроля движения были позаимствованы чешскими аниматорами у Птушко. Не раз Тырлова говорила о потрясении, которое произвел на нее «Новый Гулливер», в корне изменив ее представление о возможностях кукол [13, 14]. Молодого И. Трнку на страницах чехословацкой прессы не раз называли «чешским Птушко», а искания К. Земана в области комбинированных съемок сделали его самым близким Птушко по художническим исканиям кинематографистом Восточной Европы.

Вполне возможно, что яркое вступление на международную арену молодых зарубежных коллег послужило одним из стимулов для Птушко в очередной раз обратиться к руководству с просьбой. В апреле 1948 г. он пишет Замминистру кинематографии К. Кузакову докладную записку, описывая плачевное состояние отечественной кукольной анимации и уповая на возможность снова вернуться к созданию объемных фильмов на территории главной киностудии страны, и предлагает в качестве наброска проект приказа по урегулированию данного вопроса.

Тем временем большая часть высококвалифицированных мультипликаторов ушла в другие кинематографические предприятия, а остальные влачили на студии «Мосфильм» буквально жалкое существование, занимаясь бутафорской работой в макетном цехе, что совершенно не соответствовало их квалификации. Птушко пишет руководству кинематографией: «Таким образом, неизвестно по чьей прихоти, интересное подлинно уникальное производство объемной мультипликации в стране,— в которой оно было зачато, пришло к полному застою, в то время как в Америке, оно начинает бурно развиваться, даже на таких предприятиях как студия В. Диснея, у убежденного мастера графической мультипликации. <…> Считая такое положение с объемной мультипликацией совершенно ненормальным и далее нетерпимым, я как основоположник этого жанра в советской кинематографии прошу Вас разобраться в этом вопросе и дать соответствующие указания Главку о возобновлении работ в этой области» [9, л. 23–25].

Организаторские способности Птушко, его эрудицию в области кинотрюков отмечали и его ученики. «К Птушко за советом обращались режиссеры из других киностудий, и он никому не отказывал в консультациях. Несмотря на большую занятость, Лукич находил время участвовать в совещаниях Художественного совета, руководить объединением не формально, а делово, выкраивал время для написания сценариев; посетить выставку прочесть книгу-новинку, не сторонился и общественной работы. Мы иногда становимся жертвой мод. Птушко никогда не гнался за модой, он был верен своим принципам. Не часто встретишь режиссера, который бы с такой полной отдачей — служил студии. Громкий голос Лукича повсюду звучал в павильонах студии. Для него студия была вторым домом. Поиск новых открытий всегда у него рождались через эксперимент. Необычайная осведомленность в русском фольклоре. Выполнять весьма сложные трюковые и композиционные решения под силу человеку очень редкого дарования»,— вспоминал Ф. Филиппов [8, л. 5].

Однако восстановить прежний участок работы на студии «Мосфильм» Птушко не удалось. В очередной раз идея развития объемной анимации потерпела неудачу, как ранее попытка привнести основные механизмы построения производственной модели студии Диснея на «Союзмультфильме» и различные способы ассимиляции опыта американских коллег на российской почве.

Литература

1. Галаджева Г. Г. Художники советского художественного кино. М.: В/О Союзинформкино, 1984. 48 с.
2. Казючиц М., Майоров Н., Похитонов Ю. Все для фронта, все для победы // Мир техники кино. 2015. № 2. С. 34–40.
3. Майоров Н. Цвет советского кино // Киноведческие записки. № 98. С. 196–209.
4. Мясникова Л. Г. Художественное проектирование предметно-пространственной среды в кинодекорационном искусстве отечественного игрового кино: 1908–1991: автореферат дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.04; [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова]. М., 2018. 27 с.
5. Первый триумф советского кино в Канне / Публ. В. Фомина // Искусство кино. 2003. № 9.— URL: https://old.kinoart.ru/archive/2003/09/n9-article22 (10.12.2020)
6. Спутницкая Н. Ю. Советская школа объемного кино: от авангарда к мейнстриму // Вестник ВГИК. 2016. № 3. С. 8–18.
7. Юренев Р. [Каменный цветок] // Советское искусство. 1946. 17 мая.
8. Кабинет истории отечественного кино ВГИК. Архив Ренкова. Оп. 2. Ед. хр. 3.

9. РГАЛИ Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 367.
10. РГАЛИ. Ф.2453. Оп. 5. Ед. хр. 6.
11. РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Ед. хр. 781.
12. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Ед. хр. 164.
13. Benesova M. Hermina Tyrlova. Praha: Ceskoslovensky filmovy ustav, 1982. 112 с.
14. Struskova E. The Dodals: Pioneers of Czech Animated Film. Prague: Academy of Performing Arts in Prague and National Film Archive, 2014. 376 с.

References

1. Galadzheva G. G. Hudozhniki sovetskogo hudozhestvennogo kino [Artists of Soviet art cinema]. Moskow: V/O Soyuzinformkino, 1984. 48 p. (In Russian)
2. Kazyuchic M., Majorov N. Pohitonov YU. Vse dlya fronta, vse dlya pobedy [Everything for the front, everything for victory]. Mir tekhniki kino. 2015. № 2. PP. 34–40. (In Russian)
3. Majorov N. Tsvet sovetskogo kino [Color of Soviet cinema]. Kinovedcheskie zapiski. № 98. PP. 196–209. (In Russian)
4. Myasnikova L. G. Hudozhestvennoe proektirovanie predmetno-prostranstvennoj sredy v kinodekoracionnom iskusstve otechestvennogo igrovogo kino: 1908–1991 [Artistic design of the subject-spatial environment in the film-cutting art of domestic feature films: 1908–1991]: avtoreferat diss. … kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04; [Mesto zashchity: Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)]. Moskow, 2018. 27 p. (In Russian)
5. Pervyj triumf sovetskogo kino v Kanne [The first triumph of Soviet cinema in Cannes] / Publ. V. Fomina. Iskusstvo kino. 2003. № 9.— URL: https://old.kinoart.ru/archive/2003/09/n9-article22 (10.12.2020) (In Russian)
6. Sputnickaya N. Y. Sovetskaya shkola ob'emnogo kino: ot avangarda k mejnstrimu [Soviet school of puppet cinema: from the avant-garde to the mainstream]. Vestnik VGIK. 2016. № 3. PP. 8–18. (In Russian)
7. Yurenev R. Kamennyj cvetok [Stone Flower]. Sovetskoe iskusstvo. 1946. 17 maya. (In Russian)
8. Kabinet istorii otetchestvennogo kino VGIK. Arkhiv Renkova. Op. 2 Ed. hr. 3.
9. RGALI 631/3/367. (In Russian)
10. RGALI. 2453/5/6. (In Russian)
11. RGALI. 3055/1/781. (In Russian)
12. RGALI. 3058/1/164. (In Russian)
13. Benesova M. Hermina Tyrlova. Praha: Ceskoslovensky filmovy ustav, 1982. 112 p.
14. Struskova E. The Dodals: Pioneers of Czech Animated Film. Prague: Academy of Performing Arts in Prague and National Film Archive, 2014. 376 p.