

6. Freivert, L.B. (2005) Arkhetipy khudozhestvennogo formoobrazovaniya sredovykh ob"yektov [Archetypes of artistic formation of environmental objects]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Orenburg State University*. 9. pp. 28–34.
7. Nekhvyadovich, L.I. (2011) Etnicheskaya traditsiya kak stileobrazuyushchaya kategoriya [Ethnic tradition as a style-forming category]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – The world of science, culture, and education*. 5 (30). pp. 343–345.
8. Pleshivtsev, A.A. (2024) *Innovatsii i traditsii v sovremennykh priyemakh arkhitekturnogo proyektirovaniya* [Innovation and tradition in modern architectural design techniques] [Online] Available from: <https://clck.ru/3SkKK9> (Accessed: 25.03.2026).
9. Samogorov, V.A. & Zubkova, I.I. (2025) Interpretatsiya traditsiy v sovremennoy arkhitekture kak proyavleniye “kollazhnosti” [Interpretation of traditions in modern architecture as a manifestation of “collage”]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Seriya: Stroitel'stvo i arkhitektura – Bulletin of the Volgograd State University of Architecture and Civil Engineering. Series: Construction and Architecture*. 3 (100). pp. 273–280.
10. Gropius, V. (1971) *Granitsy arkhitektury* [The boundaries of architecture]. Moscow: Art.

УДК 791.43

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-158-166

**Е.С. Трусевич**

### **СИСТЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО КИНОПРОКАТА XX ВЕКА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ РАЗНООБРАЗНЫХ КИНОЯЗЫКОВ**

*В статье охарактеризована международная система кинопроката СССР, существовавшая в период с 1920-х по 1960-е гг. как актуальный опыт истории отечественного кинопроката. Проанализирована система экспорта советских фильмов и импорта зарубежной кинопродукции в Советский Союз. Исследован широкий пласт деятельности по пропаганде советского кино за рубежом и заграничного кино в СССР, включающий рекламу, киноведение, дубляж, кинофестивальное движение в послевоенном мире.*

Ключевые слова: кинопрокат, Совэкспортфильм, железный занавес, дубляж.

*Актуальность темы исследования.* Сегодня, когда из-за санкций отечественный кинопрокат регулярно испытывает трудности, важно вспомнить опыт прошлого – как была выстроена система кинопроката зарубежных фильмов в СССР и как репрезентовалось отечественное кино по ту сторону железного занавеса. В этом заключается актуальность исследования, направленного не столько на использование исторического опыта в современной практике, сколько

на изучение советского периода истории отечественного кинопроката как важной части истории мирового кино.

*Степень научной разработанности темы* невысока, так как история советского кинопроката мало исследована. Однако, существуют отдельные работы, посвященные некоторым аспектам данной проблематики. Так, К.А. Танис написала диссертацию «Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы: история, идеология, рецепция», в которой проанализировала проблему экспорта зарубежных лент в СССР в военный и послевоенный период. Киновед В.И. Фомин в журнале «Искусство кино» (№ 8, 2005 год) опубликовал ценные архивные документы – письма и отчеты режиссера Михаила

Калатозова, которые тот направлял в 1943 году из США в СССР, будучи уполномоченным Комитета по делам кинематографии. Однако системное исследование, посвященное импорту и экспорту фильмов в советском кинопрокате, отсутствует.

*Цель, задачи и предмет исследования.* Цель статьи – охарактеризовать систему кинопроката зарубежных фильмов в СССР, которые влияли в том числе и на формирование киноязыка отечественного кинематографа. Для достижения данной цели в работе поставлены следующие задачи: изучить разветвленную систему внедрения зарубежного кино в СССР, включая не только кинопрокат фильмов, но и сопутствующие факторы – киноведение, специализирующееся на анализе и популяризации зарубежного кино, качественный дубляж, создающий цельный кинообраз; определить функцию кинофестивального движения как инструмента популяризации советского кино в Европе и зарубежного кино в СССР; проанализировать экспорт советских фильмов за рубеж; определить влияние эклектичной системы мирового кинопроката послевоенного периода XX века, в которой отсутствовала монополия одной страны, на развитие разнообразных национальных киноязыков. Предмет исследования: система кинопроката – импорт зарубежных фильмов в СССР и экспорт советских фильмов за рубеж.

*Научная новизна исследования* заключается в изучении национального кинопроката как фактора развития киноязыков. Киноязык как система и кинопрокат как явление общественной жизни исследовались многими культурологами и искусствоведами, однако в данной статье предлагается исследовать кинопрокат не в качестве части экономического развития кинематографии, а как неотъемлемый элемент развития кино как искусства, имеющего различный киноязык в разных странах с развитой системой национального кинопроката.

*Методология и методы исследования.* В качестве методологии выбран эмпирический подход – анализ и сопоставление документов, а также культурно-исторический метод.

*Источниковая / эмпирическая база исследования* представлена научными трудами и эпистолярным наследием по проблематике исследования. Были проанализированы как научные труды К.А. Танис, М.И. Косинова, В.И. Фомина и др., так и переписка представителя Кинокомитета СССР в США М.К. Калатозова с руководителем Комитета по делам кинематографии И.Г. Большаковым, воспоминания Н.Н. Вуколова – корреспондента ТАСС в Швеции.

*Основная часть.* Термин «железный занавес», впервые употребленный У. Черчиллем 5 марта 1946 года в Фултонской речи, традиционно используют, имея в виду железный занавес только со стороны СССР, в то время как в западной риторике железный занавес всегда воспринимался как некое заграждение – и в первую очередь культурное – от Советского Союза. Вот как оценивает термин «железный занавес» применительно к кинематографу киновед В.И. Фомин: «С 1944 года началась уже самая настоящая схватка за передел зрительской киноаудитории и идеологическое господство в странах Европы, освобождаемых от фашистского ига. По сути дела, и в кино “железный занавес” стал воздвигаться задолго до того, как прогремели салютные залпы Победы» [1]. Вместе с тем, в довоенный период практика кинопроката зарубежного кино в СССР была куда более обширная, чем показ советских картин в западной Европе и тем более в США.

Прокат зарубежного кино на советских экранах включал не только кинопрокат, но и фундаментальный киноведческий анализ творчества зарубежных режиссеров, и этот сплав практики показа и теории исследования приемов киноискусства не могли не оказать влияния на формирование киноязыка в СССР.

Так, еще с 1929 года в СССР регулярно издавались брошюры «Американские киноактеры». В предисловии к одной из них Ю. Мещанинов отмечал: «Американская промышленность захватила 97% мирового проката фильмов. Это значит, что ежедневно, во всех уголках мира, благодетельствованных цивилизацией капиталистических стран,

на экранах многих тысяч кинотеатров проходит вереница образов, созданных американскими киноактерами» [2. С. 2].

В 1920-е гг. на советских экранах было существенно больше зарубежных фильмов, чем в 1930-е гг. Однако, советский зритель этого времени был хорошо знаком с творчеством Ч. Чаплина, Б. Китона и Г. Ллойда, о чем свидетельствует, например, юмористический пролог фильма Г.В. Александрова «Веселые ребята», который начинается с портретов этих знаменитых американских комиков, снабженных титром: «В фильме не участвуют».

В 1928 году в СССР была издана книга С.Г. Гехта «Бастер Китон»; книги о Чаплине издавались в большом количестве в период с 1920-х по 1940-е гг.: это были работы В.Л. Шкловского (1925), А. Пулайль (1928), И.В. Соколова (1938), П. Аташевой и Ш. Ахушкова (1945) и др. Американские актеры Ч. Чаплин, Б. Китон и Г. Ллойд были узнаваемы советским зрителем, так как фильмы с их участием шли в прокате, а их творчество анализировалось в киноведческих работах советских критиков. Позднее Л.И. Гайдай ориентировался именно на маску Гарольда Ллойда, создавая своего Шурика – очки, одежда по моде того времени, образ человека из зрительного зала.

Наибольший интерес американских продюсеров к советскому кино наблюдался во время Второй мировой войны. Представитель Кинокомитета в США М.К. Калатозов писал руководителю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову: «Они согласятся за одну американскую картину в СССР прокатывать три наши в США и по всему миру» [1]. Однако после смерти Т. Рузвельта эта сделка была аннулирована.

Тем не менее, в СССР регулярно публиковались книги, посвященные виднейшим американским режиссерам и актерам. Так, в 1944 году вышел сборник статей о Д.У. Гриффите. Даже, несмотря на дальнейшие события – холодную войну и период маккартизма в США, – в СССР регулярно издавались сборники киносценариев разных стран мира. Например, в 1960 году в серии «Зарубежная кинодраматургия» вышла книга «Сценарии американского кино».

В 1960–1970-е гг. в Советском Союзе были изданы киноведческие труды, посвященные как деятельности режиссеров, так и творческому пути известных американских актеров. Так, в 1967 году вышла брошюра, посвященная творчеству актрисы Б. Дэвис, знакомой советскому зрителю по фильму «Лисички» (реж. У. Уйлер, США, 1941), который был отобран представителем кинокомитета в США М.К. Калатозовым для закупки «Союзинторгкино». В 1968 году была опубликована книга о творчестве У. Диснея, а в 1970 году – работа о режиссере и продюсере Стейнли Крэмере, фильмы которого регулярно выходили в прокат; в 1976 году – книга об У. Уайлере.

Прокатные фильмы дублировались на киностудии им. М. Горького. Зачастую работа режиссеров дубляжа была такой филигранной, что зарубежные актеры и актеры дубляжа имели внешнее сходство, и это давало зрительскому восприятию цельность звукозрительного образа. Так, например, известный французский актер и мим Жан-Луи Барро в фильме «Дети райка» (реж. М. Карне, 1945, Франция) имел внешнее сходство с советским артистом В.В. Тихоновым, который его дублировал в этой роли. Оскара Вернера (в роли Моцарта в австрийском фильме «Дай руку, жизнь моя» – реж. К. Хартель, 1955, Австрия) дублировал И.М. Смоктуновский, актер аналогичного типажа и психофизики. Такое же сходство можно обнаружить между польской актрисой Беатой Тышкевич и дублировавшей ее в фильме «Все на продажу» (реж. А. Вайда, 1968, Польша) советской артисткой Н.Н. Фатеевой. Такая культурная политика не могла не повлиять на развитие киноязыка советского кино: с одной стороны, отечественный кинематограф был автономным, с другой стороны, взаимовлияния советского и зарубежного кино формировали единое культурное поле, полное отсылок и интертекстуальных посылов.

При этом советские кинокартины не так часто демонстрировались в Западной Европе и почти никогда не показывались в США, хотя организация «Совэкспортфильм» занималась именно культурным обменом и определенные успехи все же были достигнуты. В послевоенный период «Совэкспортфильм» имел свой кинотеатр «Космос» на Елисейских Полях в Париже, в центре Хельсинки и в Каире; в Индии на долгосрочной основе было арендовано 75 кинотеатров. Ежегодно Индия приобретала 25–30 советских фильмов, страны Азии и Африки покупали практически все, что производилось в Советском Союзе (около 160 игровых фильмов в год) [3]. Тем не менее, основной культурный обмен с советской стороны происходил на кинофестивалях, куда фильмы из СССР попадали регулярно, и именно там их могли увидеть европейские режиссеры [3].

Одним из интереснейших примеров влияния советского кино на мировой киноязык является премия, присужденная в 1948 году М.С. Донскому на Венецианском кинофестивале за фильм «Мои университеты». При этом более ранние образцы трилогии, сделанные режиссером по произведениям М. Горького «Детство» (1938) и «В людях» (1939), оказали влияние на формирование итальянского неореализма. Об этом итальянский кинорежиссер и сценарист, один из основоположников неореализма, Д. Де Сантис рассуждал в документальном фильме о М.С. Донском «Я научу вас мечтать» (реж. Г.Н. Чухрай, Ю.А. Швырев, 1985). В дальнейшем в отечественном и итальянском киноведении тезис о том, что именно М.С. Донской – отец неореализма, стал неотъемлемой частью истории мирового кинематографа, демонстрирующего взаимовлияния киноязыков.

В первый же послевоенный год состоялся Первый международный Каннский кинофестиваль. 17 июля 1946 года Политбюро ЦК ВКП (б) приняло решение «Об участии советской кинематографии в международных кинофестивалях в Венеции и Каннах». В документе говорилось: «Считать одной из важнейших задач Министерства кинематографии в ходе фестивалей всемирную популяризацию и продвижение советских кинофильмов за границей и в первую очередь в тех странах, где будут проходить кинофестивали» [4]. Фестиваль открывался советским документальным фильмом Ю.Я. Райзмана «Берлин». Всего представители советского кино завоевали восемь наград.

В документе «Отчет и выводы об участии советской кинематографии на Международном кинофестивале в Канне (Франция) 20 сентября – 5 октября 1946 года», направленном М.К. Калатозовым секретарю ЦК ВКП (б) А.А. Жданову, рассказывается о том, как советский кинематограф шел к триумфу: «Приехав в Канн, мы столкнулись с таким положением, что все стенды, витрины и киоски, через которые мы надеялись распространять литературу о советской кинематографии, скуплены американцами, заплатившими за них бешеные деньги. Для популяризации наших картин мы избрали следующее: рядом с большим театром, где происходил фестиваль, выстроили громадный стенд, размером шесть на восемь метров, на котором было нарисовано красное знамя с надписью “СССР”. Это яркое пятно сразу же привлекло внимание своим масштабом» [3].

Интересны свидетельства того времени, связанные с оценками Первого Каннского кинофестиваля, который задумывался именно как смотр фильмов разных стран, с международным жюри, с демонстрацией совершенно разных киноязыков мира. В целом у фестивального движения, которое активизировалось в послевоенный период в Европе, была миссия создания международного кинопроката, альтернативного американскому. «Свидетельством этого, – отмечал Г.В. Александров, – являются проводившиеся в нынешнем году три фестиваля. Несмотря на 36 банкетов и подкуп прессы, американские фильмы не получили ни одной премии. Такая же картина повторилась и на кинофестивале, недавно состоявшемся в Венеции» [5. С. 3].

Именно послевоенный период был ознаменован формированием национальных киноязыков в условиях жесточайшего давления американского кинематографа, а полем

битвы стала система кинопроката разных стран мира. При этом французские и итальянские кинематографисты имели свой уникальный киноязык, родившийся на основе национальной литературы, живописи и немого кино. Американское кино еще не навязывало свои эстетические шаблоны, делая европейское кино американским не по территории производства, а по эстетике, как это будет происходить в XXI веке.

Тем не менее, в год проведения Первого Каннского кинофестиваля французскому кино наносится сокрушительный удар – подписание исторического соглашения Блюма–Бирнса, которое серьезно затормозило развитие французского кино. Так, Л. Блум, подписавший договор со стороны Франции, утверждал: «Я признаю, что, если бы для высших интересов всей Франции было необходимо принести в жертву французскую киноиндустрию, я сделал бы это без колебаний» [цит. по: 6. С. 74]. Французские картины могли показываться в течение первых четырех недель каждого квартала, а остальные недели квартала оставались открытыми для американских фильмов, при этом французским фильмам вход на кинорынок США был закрыт. Соглашение было расторгнуто в 1948 году под давлением общественности. Французские кинематографисты, помнившие о том, что первый киносеанс состоялся именно в Париже, считали кино своим национальным достоянием и оберегали границы национального кинопроката.

Весьма показательна краткая история кинематографической оккупации шведских киноэкранов американской продукцией. В немой период в шведском кино сформировался яркий самобытный киноязык, основанный на национальном фольклоре и особенностях природных явлений. Однако этот киноязык был утрачен вследствие почти одновременной эмиграции, соответственно в 1923 и 1924 гг., В. Шестрома и М. Стиллера – двух крупнейших шведских режиссеров, приглашенных американскими студиями. Впрочем, режиссеры также одновременно и вернулись (В. Шестром – в 1930 году, М. Стиллер – в 1927 году), однако экраны Швеции уже были плотно заняты американским кино. Работа в Америке не принесла ни одному, ни другому режиссеру того успеха, который был возможен на родине, но и в Швеции время было упущено. Только в 1943 году была предпринята попытка разнообразить кинорынок Швеции, о чем свидетельствует рапорт заместителя Наркома иностранных дел СССР С.А. Лозовского, отправленный И.Г. Большакову, председателю Комитета по делам кинематографии при СНК СССР: «Из Стокгольма нам сообщают, что американские фильмы “Парамоунт”, “Голливуд” и др. затребовали от шведских фирм уплаты за прокат новых американских фильмов 60% выручки против 40%. Шведы не согласились на это и объявили американцам негласный бойкот. На экран в Швеции выпускаются теперь старые американские фильмы и немецкие комедии, число которых увеличилось. Советская миссия высказывает пожелание, чтобы “Союзинторгкино” воспользовался данной обстановкой в Швеции и начал сильнее продвигать советские игровые фильмы» [7]. Весьма закономерным является и тот факт, что именно в период бойкота шведское кино возрождается, и в 1944 году выходит фильм «Травля» (реж. А. Шеберг), автором сценария и помощником режиссера выступил молодой Ингмар Бергман, впоследствии ставший классиком шведского и мирового кинематографа.

Уже в послевоенный период в шведском кинопрокате шли главные шедевры советского кино: «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли» (в шведском прокате «И летят журавли»), «Дом в котором я живу», «Тихий Дон» (в шведском прокате «Тихо движется Дон»), «Я шагаю по Москве», «Дама с собачкой» и др. О восторженной реакции публики вспоминает Вольгер Юнссон, который долгие годы работал в шведском представительстве «Совэкспортфильма». Он занимался переводами фильмов на шведский язык, организовывал встречи с советскими кинематографистами, иногда монтировал фильмы под необходимый хронометраж [8]. Этот небольшой экскурс в историю Швеции демонстрирует тот накал борьбы на фронтах кинопроката, которая разворачивалась в XX веке во всех странах.

В послевоенные годы уникальным явлением в отечественном кинопрокате является регулярный показ трофейного кино. Согласно докладной записке киноведа, майора И.М. Маневича, входящего в состав трофейной бригады, из Рейхсфильмархива было вывезено в СССР около 3700 экземпляров полнометражных фильмов, около 2500 короткометражных, в том числе несколько сотен цветных американских мультипликационных лент [89. С. 129]. Начиная с 1946 года, СССР не закупал американское кино, активно показывая на экранах страны трофейные зарубежные картины.

В 1940–1950-е гг. была предпринята попытка налаживания двусторонних отношений между СССР и США в сфере кинематографии. «В 1944 году, – утверждает К.А. Танис, – “Союзинторгкино” имело специальных представителей в 14 странах. С 22 июня 1941 по 22 февраля 1942 гг. за границу было отправлено 1016 кинофильмов, из которых 176 полнометражных художественных, 840 хроникальных и короткометражных» [10]. При этом в СССР в этот же период на широкие экраны вышло четыре американские картины. Однако, несмотря на впечатляющую статистику советской кинопродукции в США, на деле все обстояло не так благополучно. Представитель советского Кинокомитета в США, режиссер М.К. Калатозов отмечал, что верным зрителем советской кинематографии были в основном эмигранты, которые готовы были ехать в отдаленные кинотеатры, чтобы увидеть картину из России [8]. После войны, в период маккартизма, ситуация на кинорынке США ужесточается, и фильмы других стран категорически не имеют доступа к американскому зрителю.

М.И. Косинова подчеркивает, что если в 1941–1943 гг. происходит активный обмен фильмами СССР и США, то, начиная с 1944 года, разворачивается ожесточенная война за «мирового зрителя» [11]. После освобождения от фашистских захватчиков оккупированных стран – Франции, Бельгии, Чехословакии, Болгарии, Румынии, Норвегии – на их экраны хлынул поток старых американских фильмов, при этом СССР делал ставки на новизну, поставляя хроники и картины на актуальную антифашистскую военную проблематику. Та же ситуация наблюдалась и в нейтральной Швеции. В книге «Кино на войне» В.И. Фомин приводит отчет от 3 октября 1944 года исполняющего обязанности управляющего «Союзинторгкино» П.Г. Бригаднова председателю Комитета по делам кинематографии И.Г. Большакову, в котором описывается успех фильма «Сталинград» в Бухаресте, обусловленный значимостью и актуальностью темы для местного зрителя, воспринимавшего победу советской армии под Сталинградом как начало полного разгрома фашистских захватчиков во всех странах [12].

На фоне таких мер ситуация «за железным занавесом» выглядит куда более демократичной: в 1956 году на экраны советских кинотеатров вышло 66 фильмов, 34 из которых были произведены странами, не входящими в восточный блок [13]. Впечатляет количество стран, картины которых в этом году получили широкий прокат в СССР, – это Египет, Австрия, Индия, Италия, Финляндия, Франция, Мексика, ФРГ, Япония, Бельгия, Греция [13].

Такая разнородная картина кинопроката в мировом экране XX века формировала удивительное разнообразие национальных киноязыков. После подписания Варшавского договора в 1955 году – документа, утвердившего военный союз европейских социалистических государств, – не только в политическом, но и в культурном плане мир оказался разделен на два лагеря. Это коснулось и системы кинопроката: страны социалистического лагеря, которые в довоенный период не проявляли себя на мировой арене как исконно кинематографические страны (Польша, Чехословакия, Венгрия, Румыния и др.), стали активно развивать национальную кинематографию, формируя уникальный авторский киноязык (творчество В. Хитиловой, О. Липского, М. Янчо, И. Сабо, З. Фабри и др.), именно потому, что имели возможность прокатывать свои фильмы в значительной части мира, включая СССР. Все эти факторы стимулировали развитие национальных кинематографов с их яркими, парадоксальными киноязыками, опиравшимися в своем развитии на литературу и живопись своей страны.

Для выявления географии современного молодого зрительского сообщества, перед началом курса «История зарубежного и отечественного кино» в течение трех лет проводился опрос среди студентов разных факультетов Института кино и телевидения (ГИТР) и студентов высшей школы телевидения (ВШТ) Московского государственного университета (МГУ). Всего было опрошено 155 человек. Респондентам было предложено несколько стран, среди которых опрашиваемые должны были указать те, с кинематографом которых они знакомы (смотрели один или более фильмов). Только три респондента смотрели одну и более картин производства Польши и один опрашиваемый знаком с кинофильмами Венгрии. То есть 151 опрашиваемый не смотрел ни одного венгерского, польского или чехословацкого фильма. Этот опрос свидетельствует об исчезновении киноязыков из общего культурного поля, об отсутствии обмена в рамках массового кинопроката.

Таким образом, сегодня, когда железного занавеса нет, а интернет дает нам широкие возможности для создания более объемной картины мира, вся мировая кинематография утратила уникальность национального киноязыка своей страны, используя американские киношаблоны и схемы, что в итоге привело к постепенной трансформации статуса кино как искусства в статус кино как продукта. Термин «кинопродукт» появляется в СМИ в 2001 году и частота его употребления неуклонно растет [14]. При этом кинематографисты XX века долгие десятилетия отстаивали право кинематографа называться искусством, в том числе аргументируя это тем, что кино имеет свой собственный уникальный киноязык, отличный от языка других видов искусств. Дата первого упоминания термина «киноязык» – 1926 год, место – статья С.М. Эйзенштейна «О форме сценария» [14]. Однако, похожие мысли высказывали многие теоретики и практики раннего периода кино (Л. Деллюк, Ж. Эйпштейн, Л. Кулешов, позднее – Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян и др.). Следовательно, одной из причин упадка национального кинематографа можно считать обеднение киноязыков в мировой кинематографии, отличительной чертой которой является утрата национальных кинорынков для большинства стран мира.

### Литература

1. Фомин В. Дружба заклятых врагов. Письма из Голливуда (часть 1-я). URL: <https://clck.ru/3TjsKP> (дата обращения: 10.05.2026).
2. Мещанинов Ю. Американские киноактеры. Вып. 1. Л.: Academia, 1927. 59 с.
3. Юсипова Л. Кино создает образ России в мире // Известия. 2009. 30 июня.
4. Алексеев А. Обычно в начале сентября в Канне бывает тихо. URL: <https://clck.ru/3TjtqF> (дата обращения: 12.05.2026).
5. Александров Г. Американское кино на службе реакции // Вечерняя Москва. 1947. № 286. С. 3.
6. Crisp C.G. The Classic French Cinema (1930–1960). Bloomington: Indiana University Press, 1993. 485 p.
7. Архив внешней политики РФ (АВП РФ). Ф. 0100. Д. 99. П. 261. Л. 18.
8. Вуколов Н. Советское кино в Швеции из пластика. URL: <https://clck.ru/3TjuZM> (дата обращения: 13.05.2026).
9. Маневич И.М. За экраном. М.: Новое издательство, 2006. 340 с.
10. Танис К.А. Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е гг.: к истории формирования феномена // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 85–91.
11. Косинова М.И. Зарубежный прокат, зарубежная пресса, посвященная советским фильмам о Великой отечественной войне. URL: <https://clck.ru/3Tjusq> (дата обращения: 13.05.2026).
12. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2456. Оп. 4. Д. 88. Л. 201–206.

13. Советские художественные фильмы: аннотированный каталог: в 2 тт. / под ред. А.В. Мачерета. Т. 2. М.: Искусство, 1961. 784 с.

14. Национальный корпус русского языка. URL: <https://clck.ru/3TjvM8> (дата обращения 13.05.2026).

***The system of national film distribution in the 20th century as a factor in the development of different cinema languages***

*Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 2 (101), 158–166*  
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-158-166

*Elizaveta S. Trusevich*, Institute of Cinema and Television (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: [li-tr@yandex.ru](mailto:li-tr@yandex.ru)

**Keywords:** film distribution, Sovexportfilm, Iron Curtain, dubbing.

The article examines the international film distribution system in the USSR from the 1920s to the 60s, which is a relevant experience of the past. The system of exporting Soviet films abroad and importing foreign films to the USSR is analyzed. It covers a wide range of activities promoting Soviet cinema abroad and foreign cinema in the USSR: advertising, film studies, dubbing, and the film festival movement in the post-war world. The purpose of the article is to characterize the system of film distribution of foreign films in the USSR, which influenced, among other things, the formation of the cinematic language of Russian cinema. The novelty of the research lies in the fact that the history of the film distribution system of the 20th century has been insufficiently studied. Methodology and research method. A qualitative approach has been chosen as the methodology – the methods focus on the interpretation of meanings and contexts.

Since the history of film distribution has not been fundamentally described, it is necessary to form a single cultural field in which the history of cinema, the history of film distribution, and world history would exist within a single semantic system. The source base of the research includes scientific works (Tanis K.A., “Trophy Cinema in the USSR in the 1940s and 1950s...”; Kosinova M.I., “Soviet Film Diplomacy...”; V. Fomin, “Friendship of Sworn Enemies. Letters from Hollywood”), as well as correspondence between the representative of the Film Committee in the USA, M.K. Kalatozov, and the head of the Committee on Cinematography, I.G. Bolshakov, and the memoirs of the TASS correspondent in Sweden, N. Vukolov. After the signing of the Warsaw Pact in 1955 – the document that established the military alliance of European socialist states – the world was divided into two camps not only politically but also culturally. This also affected the film distribution system. The countries of the socialist camp, whose cinema began to actively develop precisely in the post-war period – often forming a unique authorial film language (V. Chytilov6, O. Lipskэ, M. Jancsy, I. Szaby, Z. F6bri, etc.) – had the opportunity to distribute their films in a significant part of the world, including the USSR. Such a diverse picture of film distribution formed an amazing variety of national film languages, which were of interest to the world cinema of the 20th century.

### Reference

1. Fomin, V. (2005) *Druzhba zaklyatykh vragov. Pis'ma iz Gollivuda (chast' 1-ya)* [Friendship of Sworn Enemies. Letters from Hollywood (Part 1)]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TjsKP> (Accessed: 10.05.2026).

2. Meshchaninov, Yu. (1927) *Amerikanskiye kinoaktery* [American film actors]. Leningrad: Academia. Issue 1.

3. Yusipova, L (2009) Kino sozdayet obraz Rossii v mire [Cinema creates the image of Russia in the world]. *Izvestiya – Izvestia*. June 30.

4. Alekseev, A. (2021) *Obychno v nachale sentyabrya v Kanne byvayet tikho* [Cannes is usually quiet at the beginning of September]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TjtqF> (Accessed: 12.05.2026).
5. Alexandrov, G. (1947) Amerikanskoye kino na sluzhbe reaktsii [American cinema in the service of reaction]. *Vechernyaya Moskva – Evening Moscow*. 286. p. 3.
6. Crisp, C.G. (1993) *The Classic French Cinema (1930–1960)*. Bloomington: Indiana University Press.
7. Archive of Foreign Policy of the Russian Federation (AFPR). Fund 0100. List 99. File 18. Page 18.
8. Vukolov, N. (2011) *Sovetskoye kino v Shvetsii iz plastika* [Soviet cinema in Sweden made of plastic]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TjuZM> (Accessed: 13.05.2026).
9. Manevich, I.M. (2006) *Za ekranom* [Behind the screen]. Moscow: New Publishing House.
10. Tanis, K.A. (2017) Trofeynoye kino v SSSR v 1940-1950-e gg.: k istorii formirovaniya fenomena [Trophy cinema in the USSR in the 1940s and 1950s: the history of the phenomenon's formation]. *Kul'tura i iskusstvo – Culture and Art*. 12. pp. 85–91.
11. Kosinova, M.I. (2025) *Zarubezhnyy prokat, zarubezhnaya pressa, posvyashchennaya sovetskim fil'mam o Velikoy otechestvennoy voyne* [Foreign distribution and foreign press dedicated to Soviet films about the Great Patriotic War]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3Tjusq> (Accessed: 13.05.2026).
12. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 2456. List 4. File 88. Page 201–206
13. Macheret, A.V. (ed.) (1961) *Sovetskiye khudozhestvennyye fil'my: annotirovannyi katalog: v 2 tt.* [Soviet feature films: an annotated catalog: : in 2 tt.]. Vol. 2. Moscow: Art.
14. ruscorpora.ru (2026) *Natsional'nyy korpus russkogo yazyka* [National Corpus of the Russian Language]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TjvM8> (Accessed: 13.05.2026).

