

*На правах рукописи*

**ТАНИС Кристина Александровна**

**ТРОФЕЙНОЕ КИНО В СССР В 1940-1950-Е ГОДЫ:  
ИСТОРИЯ, ИДЕОЛОГИЯ, РЕЦЕПЦИЯ**

Специальность: 24.00.01 — Теория и история культуры

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Москва — 2020

Работа выполнена на Секторе художественных проблем массмедиа Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

**Научный руководитель:**

**БЛЮМБАУМ Аркадий Борисович**, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

**Официальные оппоненты:**

**БУРЛИНА Елена Яковлевна**, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой философии и культурологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Самарский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения Российской Федерации

**МАРГОЛИТ Евгений Яковлевич**, кандидат искусствоведения, главный искусствовед Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации»

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Защита состоится 30 марта 2020 года в 14:00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.01 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5, и на сайте института.

Автореферат размещен на сайтах ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» <http://sias.ru/research/dissovets/> и ВАК Минобрнауки РФ [www.vak.ed.gov.ru](http://www.vak.ed.gov.ru).

Автореферат разослан «\_\_\_\_\_» февраля 2020 г.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета,



кандидат философских наук

Вирен Денис Георгиевич

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** В современном мире ценность культурных трансферов является очень высокой. Открытые границы и тенденции к глобализации приводят к постоянной циркуляции идей, взаимопроникновению культур и возникновению различных форм культурного смешения. В ходе динамического процесса межкультурной коммуникации осуществляется постоянный перенос артефактов и концептов из одной культурной ситуации в другую, и, часто оказываясь в новом контексте, перемещенные культурные ценности приобретают иное значение. Помещенные в новое культурное пространство, перемещенные объекты в силу своей чужеродности, — будь то иной визуальный ряд, новый антураж или сеттинг, — вызывают пристальный интерес со стороны принимающей культуры. Как следствие, происходит двусторонний процесс культурной гибридизации, в рамках которого перемещенные объекты оказывают влияние на среду, в которую они попадают, тем самым участвуя в создании новых форм, и в то же время эти объекты сами подвергаются переосмыслению, ре-интерпретации и переозначиванию со стороны принимающей культуры. Изучение постоянно происходящих процессов культурных трансферов позволяет увидеть ту или иную культурную зону как очень гетерогенное, постоянно меняющееся пространство, поэтому исследования, посвященные различным аспектам культурного импорта, являются очень актуальными. В истории Советского Союза в качестве очень показательного примера подобного переноса можно выделить феномен трофейного кино.

Иностранные картины, вывезенные советскими войсками с территорий Западной Европы во время Второй мировой войны, демонстрировались в советских кинотеатрах в первое послевоенное десятилетие. Несмотря на то, что прокат трофейного кино прекратился в 1950-е, свидетельства о феномене становятся частью мемуарного дискурса 1990-2000-х годов. При этом в воспоминаниях, как правило, отмечается мощное преобразующее влияние трофейных фильмов на разных структурных уровнях — будь то частная жизнь или страницы советской истории. Причем характерно, что память о трофейных фильмах в основном проявляется в мемуарной литературе последних двух-трех десятилетий, отсылку к феномену трофейного кино едва ли можно обнаружить в воспоминаниях, датированных более ранними годами. Настоящее диссертационное исследование стремится ответить на вопрос: как и почему в последние годы наблюдается такое интенсивное обращение к феномену трофейного кино? И в какой степени воспоминания о феномене соотносятся с историей этого культурного явления в 1940-1950-е годы? Подобная постановка проблемы до настоящего времени не становилась предметом специального изучения.

**Степень разработанности темы исследования.** Впервые проблема трофейных фильмов в научный оборот была введена М. Туровской в 1989 году во время ретроспективы «Кино тоталитарной эпохи. 1933-1945», которая проходила в рамках Московского международного кинофестиваля. В ходе ретроспективы М. Туровская сопоставила советские и немецкие картины, созданные с 1933-го по 1945 годы, тем самым пытаясь обозначить феномен «кино тоталитарной эпохи». Помимо того, что часть демонстрируемых на кинофестивале немецких фильмов была заимствована из трофейных коллекций Госфильмофонда, само явление трофейных фильмов впервые после долгих лет забвения было представлено профессиональному сообществу. По итогам кинофестиваля вышла книга «Кино тоталитарной эпохи: 1933-1945»<sup>1</sup>, в конце которой был опубликован список из 35 позиций под названием «Немецкие фильмы нацистского периода в советском прокате»<sup>2</sup>.

В 1993 году М. Туровская написала первую научную статью о трофейном кино «The 1930s and 1940s: cinema in context», опубликовав ее в сборнике под редакцией Р. Тейлора<sup>3</sup>. В этой статье она обозначила такие проблемные зоны феномена, как причины выпуска фильмов в прокат, цензурные практики и, отчасти, реакция аудитории<sup>4</sup>. Как показала Туровская, в основе массового проката в основном немецких и американских картин стояла задача по выполнению Министерством кинематографии ежегодного плана прибылей, а также поддержка сетки кинопроката в условиях начинающейся политики «малокартинья». Одновременно исследовательница обратила внимание на существующий парадокс в связи с данной научной проблемой — трофейные ленты хоть и внесли существенный вклад в государственный бюджет, тем не менее послужили причиной формирования критического взгляда на советскую действительность.

С тех пор парадоксальная природа феномена стала воспроизводиться практически в каждом исследовании, посвященном трофейным фильмам. Например, историк П. Кенез в книге «Cinema and Soviet Society» откровенно пишет: «Мы не располагаем исследованиями аудитории и другой информацией,

---

<sup>1</sup> Кино тоталитарной эпохи (1933-1945): Союз кинематографистов СССР и ФИПРЕССИ при участии Госфильмофонда СССР представляют ретроспективу / XVI Междунар. кинофестиваль в Москве 7.7-18.7.1989 / Подгот. М. Туровская и др. М.: Союз кинематографистов СССР, 1989. 49 с.

<sup>2</sup> Там же, с. 45-46.

<sup>3</sup> Turovskaya M. Soviet films of the Cold War // *Stalinism and Soviet Cinema*. London; New York: Routledge, 1993. P. 131-142.

<sup>4</sup> В дополнение к процитированному см. другие ее работы: Туровская М. Голливуд в Москве или советское и американское кино 30-х – 40-х годов // *Киноведческие записки*. 2010. № 97. С. 51-63. Туровская М. Операция «Трофейный фильм» // *Зубы дракона. Мои 30-е годы*. М.: Corpus, 2015. С. 199-219.

чтобы понять — сколько человек смотрело» трофейные фильмы<sup>5</sup>. Однако уже в следующем предложении приходит к выводу, что такие фильмы, как «Сестра его дворецкого» или «Серенада солнечной долины», были невероятно популярны. Опустив ту фактическую неточность, что названные фильмы не являлись трофейными и были официально закуплены советскими властями у американских киностудий еще в годы войны, остановимся на приведенных доказательствах. Впрочем, Кенез сам признает их «анекдотичный характер». Среди основных источников, на которые он опирается, — публикация писем советских зрителей в газете «Культура и жизнь» — «Советские зрители о фильме “Девушка моей мечты”. Обзор писем в редакцию»<sup>6</sup> и рассказ Булата Окуджавы «Девушка моей мечты», опубликованный в «Дружбе народов» в 1986 году<sup>7</sup>. «Для него [имеется в виду Булат Окуджава] Марика Рёкк действительно была “девушкой его мечты”, но не только для него одного», — пишет П. Кенез и почему-то заключает, что «рассказ Окуджавы значительно ближе к правде, нежели чем отрывки из писем советских зрителей, опубликованных в газете “Культура и жизнь”»<sup>8</sup>.

Справедливости ради, стоит отметить, что какие-либо фактические неточности в исследованиях были связаны с очень ограниченным количеством архивных документов. Начиная с 2000-х годов эта проблема была отчасти решена благодаря публикациям таких сборников документов, как «Кремлевский кинотеатр» (2005)<sup>9</sup>, «Кино на войне» (2005)<sup>10</sup> и «Летопись российского кино 1946-1965 (2010)<sup>11</sup>.

Введение новых источников в научный оборот обусловило всплеск интереса к теме как в России, так и за рубежом. Последующие исследования внесли свой вклад в изучение феномена в перспективе культурного противостояния в ходе Холодной войны<sup>12</sup>, в контексте инфраструктуры советского кинематографа и кинопроката<sup>13</sup> и с точки зрения объемной и сложной проблемы перемещенных

<sup>5</sup> Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917 - 1953*. New York: Cambridge University Press, 1992. P. 213.

<sup>6</sup> Советские зрители о фильме «Девушка моей мечты». Обзор писем в редакцию // *Культура и жизнь*. 1947. 21 марта.

<sup>7</sup> Окуджава Б. *Девушка моей мечты* // *Дружба народов*. 1986. № 10. С. 42-48.

<sup>8</sup> Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*. New York: Cambridge University Press, 1992. P. 213-214.

<sup>9</sup> *Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы*. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. 1120 с.

<sup>10</sup> *Кино на войне. Документы и свидетельства*. М.: Материк, 2005. 944 с.

<sup>11</sup> *Летопись Российского кино 1946-1965*. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. 694 с.

<sup>12</sup> Karterev S. *Soviet attitudes toward American Cinema during the Early Cold War* // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2009. No. 10. P. 779–807. Knight C. *Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947-52* // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2017. Vol. 18. No. 1. P. 125-149.

<sup>13</sup> Laurent N. *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928-1953*. Toulouse: Privat, 2000. 286 p. Pozner V. *Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale* // *Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle* // *actes du colloque, Strasbourg, 22-23 octobre 2010*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. P. 84-95.

культурных ценностей<sup>14</sup>. Однако едва речь заходила о зрительской реакции, эта проблема исследовалась исключительно сквозь призму существующей традиции парадокса. Например, Ф. Уайт в работе, посвященной образу Тарзана в СССР, пишет, что «для целого поколения советской молодежи Тарзан был провокационным символом индивидуализма и личной свободы»<sup>15</sup>. При этом Уайт приходит к таким широким обобщениям, опираясь на источники ретроспективного характера, выборка которых является крайне ограниченной.

Подводя итоги историографического обзора, стоит отметить, что назрела острая необходимость полноценного научного исследования феномена трофейного кино, где были бы рассмотрены аспекты его возникновения, функционирования и восприятия. Таким образом, данная тема является крайне актуальной, поскольку представляет собой неисследованный пласт советской послевоенной истории и культуры.

**Объект исследования** — иностранные фильмы, вывезенные советскими властями из Германии в 1945 году и выпущенные в СССР в качестве трофейных с 1946-го до конца 1950-х годов.

**Предмет исследования** — практики и стратегии формирования трофейного кино, существовавшие как в поле официального дискурса, так и в области зрительской рецепции.

**Цель исследования** — изучение репрезентации и рецепции трофейного кино в СССР.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Рассмотреть функционирование трофейных фильмов в рамках инфраструктуры советского кинематографа.
2. Проследить историю возникновения понятия «трофейный фильм».
3. Выделить и систематизировать практики репрезентации трофейных фильмов в кинотеатрах.
4. Определить нормы восприятия и интерпретации иностранного кино, актуальные для 1940-1950-х годов.

---

<sup>14</sup> Coeuré S. Les films dans le patrimoine spolié entre Est et Ouest de 1939 à la fin de la guerre froide. Une histoire en chantier // Connexe. Les espaces postcommunistes en question(s). Spoliations de guerre et transferts culturels: Le cas du cinéma soviétique (1939-1949). Issue 3. Brux. : Université de Genève, 2018. P. 11-29.

<sup>15</sup> White H. F. Tarzan in the Soviet Union. British Lord, American Movie Idol and Soviet Counterculture Figure // The Soviet and Post-Soviet Review. 2015. № 42. P. 64-85.

5. Очертить горизонт зрительских ожиданий в 1940-1950-е годы.
6. Проследить культурную и социальную память о трофейном кино в советском и постсоветском пространстве.

**Методологические основы исследования.** Данная диссертация написана в традициях научного движения «Новой истории кино» (New Cinema History). Нацеленное пересмотреть историю кино с точки зрения истории распространения и потребления кинематографического продукта, это исследовательское направление рассматривает фильм не как текст или предмет анализа, а как единицу культурного обмена. Поэтому зритель является ключевой фигурой в работах данного типа. Как следствие, настоящее исследование не включает анализ конкретных фильмов, а рассматривает трофейные фильмы как культурный феномен во всей его совокупности. Тем не менее, каждая глава имеет методологическую рамку, выбор которой был обусловлен материалом.

**Материалы исследования.** Настоящая диссертация опирается на архивные источники, обнаруженные в АВП РФ, РГАЛИ, РГАСПИ, ГАРФ, РГАНИ, ЦГАЛИ, ЦГАИПД, Госфильмофонде РФ. Кроме того, источниками данной диссертации являются эго-документы: дневники и личная переписка 1940-1950-х годов, ретроспективные источники разного типа (мемуары, художественные произведения и проч.), советские и иностранные газеты, так или иначе затрагивающие проблему трофейных фильмов, а также сами фильмы, которые хранятся в коллекции Госфильмофонда. Вспомогательными инструментами исследования являются приложения к диссертации — «Советский прокат: 1946-1953 гг.» и архивный документ по перемонтажу нацистского фильма «Таинственный Тибет».

**Гипотеза исследования** заключается в том, что культурный дискурс конца 1980-1990-х годов, нашедший свое отражение в литературных текстах и мемуарах, сформировал определенную традицию понимания и исследования трофейного кино. Эта традиция заключается в том, что феномен принято рассматривать в качестве триггера для запуска процессов десталинизации, оттепели 1960-х годов, а иногда даже коллапса СССР. В настоящем диссертационном исследовании выдвигается гипотеза, что трофейное кино не интерпретировалось таким образом современниками феномена в 1940-1950-е годы, и подобные коннотации являются результатом ретроспективной рецепции перестроечных и постсоветских времен.

В ходе исследования было принято решение ввести намеренное **ограничение данной диссертации**. Оно заключается в том, что в настоящей работе трофейное кино не рассматривается в контексте очень сложной и очень объемной проблемы культурных ценностей, перемещенных во время Второй мировой войны. Введение этого ограничения обусловлено несколькими причинами. Во-первых, в настоящей диссертации рассматривается только тиражируемое искусство<sup>16</sup>. Отсюда следует во-вторых, а именно тот факт, что в силу технической воспроизводимости кинематографа оригинал фильма не имеет той же ценности, что и оригинал картины или книги. Вероятно, по этой причине в существующей международной и российской правовой практике относительно процессов реституции и возврата перемещенных культурных ценностей трофейное кино нигде не упоминается. Действующий федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» составлен таким образом, что трофейные фильмы в принципе не определяются им как культурные ценности, а значит, и не регулируются данным законом<sup>17</sup>. Поправки к существующему закону<sup>18</sup> также исключают трофейные фильмы из сферы своего рассмотрения, равно как и приказ Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ по составлению и ведению электронной базы данных всех перемещенных в результате Второй Мировой войны культурных ценностей. Форма описания культурных ценностей для электронной базы касается характеристик, которые могут быть применимы исключительно к изобразительному искусству, трофейным книгам и архивным материалам, несмотря на то, что исполнение этого приказа находилось в ведомстве Агентства по культуре и кинематографии<sup>19</sup>. Поэтому если рассматривать трофейное кино в контексте проблемы перемещенных культурных ценностей, то так или иначе необходимо будет сначала доказать, что трофейные фильмы попадают под эту категорию. Подобная работа грозит стать отдельным диссертационным исследованием,

<sup>16</sup> Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 15-66.

<sup>17</sup> Федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» в редакции Федерального закона от 25.05.2000 № 70-ФЗ. [Электронный ресурс]

Режим доступа: <http://www.lostart.ru/ru/documents/detail.php?ID=862> (дата обращения: 1.11.2019).

<sup>18</sup> Федеральный закон «О внесении изменений и дополнений в Федеральный закон «О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» от 25.05.2000 № 70-ФЗ. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/15581> (дата обращения: 1.11.2019).

<sup>19</sup> См. Приказ Министерства Культуры и Массовых Коммуникаций РФ № 1329 от 28 ноября 2007 г. Об утверждении административного регламента исполнения федеральным агентством по культуре и кинематографии государственной функции по ведению электронной базы данных всех перемещенных в результате Второй Мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации культурных ценностей. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.lostart.ru/ru/documents/detail.php?ID=931> (дата обращения: 1.11.2019). Основные характеристики для занесения в электронную базу — техника, материал, школа, коллекция, унифицированное название (для книг) и т.д.



поэтому в рамках настоящей диссертации было принято решение ограничиться рассмотрением трофейных фильмов в исторической и культурологической перспективе, обратившись к рецепции и репрезентации феномена.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что в диссертации предложены новые подходы к изучению проблемы трофейных фильмов, а именно:

1. Выявлена специфика развлекательного кинематографа Третьего рейха. Популярность нацистского кино в СССР объясняется не сходством двух тоталитарных режимов (как это рассматривалось в 1990-е годы), а самой природой немецкого кинематографа, созданного с расчетом на зрительский спрос и международный рынок кинопроката.

2. Впервые рассмотрен международный контекст проката американской части трофейных фильмов в СССР. Введены новые архивные источники по теме дипломатических контактов в области нелегального кинопроката американских фильмов в качестве трофеев.

3. В ходе диссертации удалось проследить генезис титра «Иностранный фильм», а также титра «Этот фильм был взят в качестве трофея...», что предоставило возможность установить дату появления термина «трофейный фильм» в словаре советского зрителя.

4. В научный оборот введен большой корпус эго-документов 1940-1950-х годов, который не рассматривался исследователями ранее. Как следствие, пересмотрены выводы относительно рецепции явления в первое послевоенное десятилетие.

5. Мемуарная литература рассматривается как источник, имеющий ретроспективную природу, со свойственными ему искажениями. Данное исследование предлагает пересмотреть существующую киноведческую традицию изучения трофейного кино.

6. В научный оборот введен большой объем нового неопубликованного архивного материала, что во многом позволяет заполнить существующие лакуны исторического знания о феномене. Применяя как новые источники, так и современные методологические и междисциплинарные подходы, детально рассмотрена проблема восприятия трофейных фильмов.

**Теоретическая значимость исследования** состоит в подробном культурологическом изучении феномена трофейных фильмов. Выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, могут быть использованы в разных областях гуманитарного знания. С точки зрения истории кино, данная диссертация прослеживает

нормы восприятия кинофильмов в 1940-1950-е и в 1980-1990-е годы. Поскольку кино предлагает зрителю определенные типы эмоционального взаимодействия, то данная работа может быть полезна специалистам по истории эмоций, истории повседневности и советской субъективности. С точки зрения истории Холодной войны в культуре, данная диссертация показывает как правовое измерение может применяться в ходе культурного и идеологического противостояния, обнаруживая всю волатильность юридических определений на практике. Наконец, учитывая рассмотрение неизвестных аспектов культурных обменов во время и после Второй мировой войны, полученные результаты могут внести свой вклад в развитие историографии военных трофеев и проблемы перемещенных культурных ценностей.

**Практическая значимость исследования** состоит в том, что положения, изложенные в диссертации, могут быть использованы при составлении учебно-методических курсов по таким дисциплинам, как культурология, история культуры, советская история, история кино. Также диссертация планируется к публикации в виде монографии, которая может стать первым масштабным научным исследованием феномена трофейных фильмов.

**Соответствие паспорту научной специальности.** Диссертация «Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е годы: история, идеология, рецепция» соответствует паспорту научной специальности 24.00.01 («Теория и история культуры»), в частности параграфам 1.12 («Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре»), 1.28 («Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира»), 1.29 («Культурная политика общества, национальные и региональные аспекты культурной политики»), 1.32 («Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре»).

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Немецкое кинонаследие Третьего рейха стало частью советской кинокультуры и киноиндустрии, поскольку синкретизм, аполитичность и гетерогенность немецкой развлекательной кинопродукции позволяли советским цензорам приспособить эти фильмы для советских реалий. Тем не менее, процесс не был односторонним — трофейные фильмы и оборудование киностудий привели к существенным изменениям в советском киноландшафте на институциональном, техническом, эстетическом уровнях, а также способствовали трансформации самой системы советского кино.

2. Титр «Этот фильм был взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году» впервые появился в публичном пространстве в 1950 году и именно с этого момента стал частью лексического словаря советского зрителя. В 1940-е годы термин «трофейный фильм» фигурировал исключительно в официальных письмах и документах, и в эти годы современники еще обозначали трофейный фильм как заграничный.

3. При прокате трофейных фильмов советские власти предприняли ряд мер для того, чтобы сформировать зрительскую оптику восприятия в соответствии с эстетикой социалистического реализма. К категориям сформированной нормы можно отнести: интерпретацию изначально неидеологического, развлекательного кино сквозь призму большой идеи (и как следствие сопутствующий образ «безыдейности»), восприятие развлекательного кинематографа через его воспитательный дискурс, а также преобразовательный дискурс искусства, в основе которого лежат внеэстетические, дидактические цели.

4. Эго-документы 1940-1950-х годов демонстрируют, что официальная норма восприятия оказала значительное влияние на современников, обусловив горизонт ожиданий советского зрителя. Вне зависимости от положительной или отрицательной оценки содержания фильма, интерпретации кинозрителей следовали обозначенным выше параметрам.

5. Несмотря на то, что прокат трофейных фильмов завершился в 1950-е годы, феномен трофейного кино стал важной частью культурного пространства 1980-1990-х годов. Опубликованные тексты по своему содержанию следуют двум направлениям: сам факт проката нацистских кинолент в СССР в ретроспективной рецепции используется как риторический прием для сопоставления сталинизма и национал-социализма; американская часть трофейных фильмов в мемуарной литературе предстает силой, преобразующей советскую историю, постепенно, на протяжении десятилетий, поворачивающая СССР в сторону Запада, а кульминационным итогом этих процессов объявляется Перестройка.

6. Подобный способ восприятия трофейных фильмов обусловлен историческим контекстом 1990-х — второй волной десталинизации, а также процессами вестернизации и демифологизации советского прошлого. Эта топика восприятия и интерпретации кардинально отличается от со-временной феномену рецепции 1940-1950-х годов.

7. Ретроспективно встраивая феномен в уже некий известный исторический нарратив, мемуаристы демонстрировали не только признаки исторического сознания,

особенно актуального для советской эпохи, но и подспудно следовали соцреалистическому постулату об утилитарности искусства.

**Апробация результатов исследования.** Выводы, полученные в ходе исследования, послужили основой для научных статей, опубликованных на русском, английском и французском языках, общим объемом 6,1 а. л.

Основные положения диссертации были представлены на следующих всероссийских и международных конференциях: VIII общеуниверситетская конференция «Выставка достижений научного хозяйства» (Санкт-Петербург, 7-8 ноября 2014 г.); IX международная конференция «Культура и власть в СССР: 1920-е-1950-е гг.» (Санкт-Петербург, 24-26 октября 2016 г.); X общеуниверситетская конференция «Выставка достижений научного хозяйства» (Санкт-Петербург, 11-12 ноября 2016 г.); VI международная научная конференция «Кино и капитал» (Санкт-Петербург, 26-27 мая 2017 г.); Summer Institute on Conducting Archival Research (SICAR) (Вашингтон, 20 мая-2 июня 2017 г.); ежегодная междисциплинарная аспирантская конференция Принстонского Университета «Grafting the Self» (Нью-Джерси, 19-21 октября 2017 г.); семинар для молодых ученых «Новый взгляд на соприкосновение и взаимодействие германской и российской истории 19-20 веков в глобальном контексте» (Гейдельберг, 29 октября-1 ноября 2017 г.); международная конференция «The Afterlives of National Socialist Film» (Потсдам, 20-21 апреля 2018 г.); конференция молодых ученых «Эго-документы и личные архивы: от индивидуального к коллективному» (Санкт-Петербург, 27-28 апреля 2018 г.); семинар «Film Distribution, Exhibition and Consumption in the Second World War» (Лювен, 15-16 мая 2018 г.); семинар «Young Russian Scholars in Helsinki» (Хельсинки, 14 ноября 2018 г.); международный форум молодых исследователей советской и постсоветской истории и культуры (Москва, 29 ноября-1 декабря 2018 г.); международная конференция «Устная история Великой Отечественной войны: практики создания и интерпретации» (Москва, 8 февраля 2019 г.); Graduate Student Seminar in Soviet History (Москва, 17-18 июня 2019 г.); международная конференция «Cooperation and Co-creativity in/between Cinemas of the Baltic Sea Region» (Вильнюс, 19-20 сентября 2019 г.).

Диссертация прошла обсуждение на секторе художественных проблем массмедиа ГИИ и была рекомендована к защите.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, пяти глав, каждая из которых разбита на параграфы, а также заключения, списка литературы из 170 позиций (из них 79 на иностранных языках), списка источников (включает 110 позиций) и двух приложений.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** автор обосновывает научную новизну проделанного исследования, его актуальность, обращается к предыдущим работам, свидетельствующим о степени разработанности темы и существующей сложившейся традиции исследования. Введение включает в себя объект, цели и задачи, а также хронологические рамки исследования. Приведены основные источники диссертационного исследования, подробно изложены методы их анализа и интерпретации. Как следствие сформулированы основные положения и результаты, выносимые на защиту, приведена краткая характеристика структуры и объем диссертации. Все это позволяет обсуждать теоретическую и практическую значимость работы, а также формы апробации результатов исследования.

### **Глава 1. Кинематограф Третьего Рейха в Советском Союзе:**

#### **специфика культурного трансфера**

Настоящая глава посвящена немецкой части трофейных фильмов, которые прокатывались в СССР в качестве трофеев. В главе рассматривается специфика кинематографического трансфера и выявляются, с одной стороны, лакуны, которые эти фильмы заполняли или которые, как считалось, они могут заполнить; а с другой, прослеживается, каким образом происходила трансформация культурного продукта, какие дополнительные смыслы и коррективы вносила в него советская действительность.

#### *1.1. Золотой век киностудии УФА. Что мы знаем о кинематографе Третьего Рейха?*

Настоящий параграф представляет краткую характеристику актуального научного знания о популярном кинематографе Третьего Рейха. Опираясь на последние научные исследования в этой области, данный параграф демонстрирует, что многие национал-социалистические фильмы не обнаруживали ни узнаваемого кинематографического стиля, ни актуальной идеологической повестки дня. Популярным фильмам в нацистской Германии удавалось учитывать широкий спектр настроений, а кинорежиссеры уделяли равное внимание последним тенденциям популярной культуры, классическим литературным канонам, наследию кинематографа веймарского периода, европейским традициям и голливудским классическим нарративным моделям. Подобную амбивалентную и гетерогенную природу немецкого кино необходимо учитывать, рассматривая историю национал-социалистических фильмов в контексте советского кинопроката.

#### *1.2. Немецкие фильмы внутри советской модели кино: смена парадигмы*

В параграфе прослеживается влияние трофейных фильмов на инфраструктуру советского кино на нескольких уровнях. Демонстрируется, что на институциональном

уровне трофейные коллекции обусловили реорганизацию фильмохранилища в Белых Столбах в научно-исследовательское учреждение «Государственный фонд кинофильмов» (Госфильмофонд). На уровне технического оснащения, трофейная киноаппаратура, а также немецкая киноплёнка «Агфа» послужили основой для производства и тиражирования советских цветных кинофильмов. Кроме того, в параграфе прослеживаются изменения, произошедшие на уровне самой модели советского кинопроката. В условиях политики «малокартинья» советские фильмы заняли нишу пропагандистского кинематографа, в то время как трофейные ленты призваны были пополнять кассу, обеспечивая зрителя развлекательной, массовой кинопродукцией. Сложившаяся таким образом в СССР система кинопроката отсылает к модели, актуальной для Третьего Рейха, с ее ориентацией на зрительский кинематограф и государственным регулированием соотношения 20 к 80 % пропагандистского и развлекательного кино. В параграфе делается вывод, что вместе с массовым переносом артефактов произошел перенос самого концепта. То есть эксплуатация немецких лент способствовала возрождению той кинематографической системы, в условиях которой они были созданы.

*1.3. Трофейные фильмы и советские цензоры:  
отбор, перемонтаж и вступительный титр.*

В настоящем параграфе рассматриваются практики адаптации немецких фильмов к советским реалиям. Выделяются следующие меры, предпринимаемые советской властью для адаптации иностранного продукта к советским реалиям: отбор, редакция (монтаж и дубляж, иногда субтитрование) и вступительный титр, задающий модус просмотра в качестве дополнительной идеологической рамки.

*1.4. «Таинственный Тибет» («Geheimnis Tibet», 1943):*

*от нацистского культурфильма к советскому документальному очерку*

Приводится исключительный случай кардинального перемонтажа трофейного фильма «Таинственный Тибет». Делается вывод, что после редакции фильм утратил трофейные и даже иностранные маркеры своего происхождения, представ перед советской публикой в качестве советской картины под названием «Тибет». Выпуск фильма был обусловлен геополитической ситуацией в Азии, в частности, начавшейся гражданской войной в Китае. В параграфе демонстрируется, как трофейный фильм функционировал в контексте общей культурной политики Советского Союза.

**Глава 2. «Этот фильм был взят в качестве трофея...»:**

**к международному контексту возникновения понятия «трофейное кино»**

В настоящей главе прослеживается, как культурное противостояние между СССР и США в эпоху начинающейся Холодной войны обусловило появление знаменитого титра

«Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году».

### *2.1. 1940-1950-е: Фрэнк Капра и советская идеология*

В параграфе рассматривается репрезентация фигуры и фильмов режиссера Ф. Капры в советском культурном пространстве. Обращение к творчеству режиссера обусловлено тем, что именно в его фильмы в СССР впервые был включен знаменитый титр «Этот фильм был взят в качестве трофея...». Делаются выводы, что, несмотря на многочисленные смены идеологических курсов по отношению к США, картины Ф. Капры в Советском Союзе никогда не подвергались критике. Основная причина лояльности советских властей заключалась в самом содержании его произведений. Посвященные борьбе «маленького человека» с американской системой, эти фильмы оставляли советским властям большое пространство для идеологических интерпретаций. Кроме того, фигура режиссера в советском дискурсе являлась воплощением антиамериканских риторических клише. В 1930-е годы Ф. Капра представлялся советской пропагандой как критик голливудской системы. В 1940-е годы, в условиях биполярного мира, нашедшего свое отражение и в культуре, Капра был провозглашен сторонником «прогрессивного лагеря» и наследником советской кинематографической традиции.

### *2.2. 1947: Американское кино в советской прессе*

На основе анализа публикаций в советских газетах об американском кинематографе выделяются тенденции, актуальные для репрезентации американского кино в СССР в момент перехода от союзничества к идеологическому и культурному противостоянию. В параграфе демонстрируется, что американские фильмы, прокатываемые в СССР в качестве трофейных, в советской прессе были представлены в качестве визуальных «документов», разоблачающих американский империализм.

### *2.3. 1948-1950: Эрик Джонстон, Soviet Sphere Project и тайный рынок кинопроката*

В параграфе изучается, как с началом Холодной войны функции кино стали смещаться в плоскость политического, идеологического и культурного противостояния. Выделяются как американские, так и советские стратегии продвижения коммерческих и идеологических интересов при помощи кинематографа. Демонстрируется стремление американских властей реализовать в СССР американскую кинопродукцию в рамках специально разработанного проекта *Soviet Sphere Project*, призванного обеспечить устойчивую платформу для продвижения голливудских фильмов на рынки Восточной Европы, особенно на советский кинорынок, а также не допустить господства советской киноиндустрии в Западной Европе. Вторая часть параграфа посвящена советским стратегиям проката американских «трофейных» фильмов в СССР. Подчеркивается

политика советских властей, нацеленная скрыть нелегальный прокат американских фильмов в качестве трофеев ввиду отсутствия копирайта на демонстрацию американских копий. В параграфе показывается, что, опасаясь международного скандала, с 1948-го по 1950-й годы советские власти сделали феномен трофейных фильмов негласным, как будто несуществующим в публичном дискурсе — любая реклама и даже упоминание названий трофейных фильмов в прессе находились под строгим запретом. Основное внимание параграфа уделено смене советской прокатной политики в 1950 году, когда по прямому указанию И. Сталина на экраны государственных кинотеатров с рекламой на фасадах был выпущен фильм Ф. Капры «Мистер Смит едет в Вашингтон» под измененным названием «Сенатор». В параграфе доказывается, что в начале этого фильма впервые был добавлен титр «Этот фильм был взят в качестве трофея...». Выдвигается тезис о публичном прокате «Сенатора» в качестве советского ответа на американский антисоветский фильм — «Железный занавес» (У. Уэллмен; 1948, США).

#### *2.4. 1948-1950: «Железный занавес» и авторское право как инструмент Холодной войны*

Прослеживаются меры, предпринятые советскими властями для дискредитации антисоветского фильма «Железный занавес» в США и в Западной Европе. Исследуется, как использование музыки советских композиторов в этом антисоветском фильме дало советским властям возможность дискредитировать фильм на кинорынках Западной Европы. Во второй части данного параграфа рассматриваются меры советских властей, предпринятые внутри СССР в качестве ответа на выпуск «Железного занавеса». На основе архивных источников доказывается, что в 1949-1951 годах советские власти в качестве ответного хода выпустили на советские экраны три фильма Ф. Капры, которые после монтажных исправлений стали критической иллюстрацией социального и политического уклада Соединенных Штатов. Фильмы были снабжены вступительной надписью «Этот фильм взят в качестве трофея после разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Берлином в 1945 году».

#### *2.5. 1950-1952: Трофейное кино как юридическое понятие*

Рассматривается международно-правовая база 1940-х годов относительно проблемы военных трофеев. Введены в научный оборот архивные источники из фондов МИД СССР, свидетельствующие о последовавшем дипломатическом скандале между СССР и США. Вследствие обнаруженной дипломатической переписки между посольствами США и СССР по поводу понятия «военный трофей», выведены основные проблемные зоны отождествления фильма военному трофею в юридически-правовой практике тех лет. Сделаны выводы, что в истории советской



культуры с титра «Этот фильм был взят в качестве трофея...» началось становление «трофейного кино» как отдельного культурного феномена.

### **Глава 3. Трофейное кино и «советский зритель».**

В данной главе рассматривается конструкт советского зрителя, существующий в авторитарном поле. Концептуально глава разделена на две части: в первой части анализируются источники, призванные повлиять на процесс формирования зрительской рецепции, а во второй части исследуются источники, не имевшие публичного характера, однако, предположительно, оказывающие некоторое влияние на решения советских властей.

#### *3.1. Безыдейность, познавательность, «гнилой Запад»:*

##### *формирование зрительской реакции*

На примере публикаций в газетах «Комсомольская правда» и «Культура и жизнь» рассматриваются типы реакции на трофейные фильмы, продиктованные официальным дискурсом. Выделяются следующие нормы восприятия и интерпретации трофейного кино: восприятие изначально внеидеологического, развлекательного кино сквозь призму безыдейности, соотнесение немецких фильмов с фашистским контекстом и восприятие иностранных фильмов сквозь призму «гнилого Запада». Анализируются вступительные титры к трофейным фильмам, и делаются выводы, что путем включения вступительного титра, задающего определенный ракурс просмотра, развлекательная продукция приобретала дополнительное идеологическое измерение.

#### *3.2. «Кинотеатр стал не формой воспитания, а коммерческой увеселительной организацией»: письма советских зрителей*

В данном параграфе анализируется непубличный конструкт советского зрителя, существующий в авторитарном поле. Делается вывод, что публичный образ зрителя, транслируемый властью, и непубличный, но при этом существующий внутри авторитарного поля, совпадали. Демонстрируется, как в авторитарном поле происходит смена нарратива в советской прессе в связи с трофейным кино — от публикаций гневных отзывов советских зрителей в 1947 году до выпуска положительных рецензий на трофейные фильмы в 1950 году.

### **Глава 4. Рецепция трофейного кино в 1940-1950-е годы в СССР**

На основе эго-документов рассматриваются аспекты восприятия и интерпретации трофейного кино в СССР. В фокусе данной главы находится рецепция со-временная феномену трофейных фильмов в ее личном, интимном измерении.

#### *4.1. К методологии зрительской рецепции: историко-материалистический подход*

В этом параграфе обосновывается использование историко-материалистического подхода Дж. Стайгер<sup>20</sup>. В рамках этой методологии основной фокус направлен на исторический контекст, который определяется в качестве базы как для перцептивных практик, так и для определения субъектной позиции по отношению к фильму. Демонстрируется, что неомарксистский подход Дж. Стайгер помогает восстановить историческую основу, которая составляет сам опыт смотрения.

#### *4.2. Советская идеология и интерпретация содержания фильма*

Рассматривается реакция советских зрителей на цензурные практики: перемонтаж, вступительный титр, дубляж и субтитрирование, вступительная лекция к фильму. Приводятся отзывы зрителей, которые в своем восприятии полностью полагались на задаваемую официальным дискурсом идеологическую рамку интерпретации фильма. Также анализируются случаи, когда вмешательства в фильм в силу эксплицитно пропагандистского характера становились причиной возникновения зазора между репрезентацией властью феномена и его восприятием советским зрителем.

#### *4.3. Советское — иностранное*

Исследуется топика противопоставления «советского» и «иностранного» в связи с просмотром иностранных картин. На основе анализа записей в дневниках делается вывод, что советский зритель воспринимал иностранные фильмы как некий аттракцион, предлагающий ему не только иные эмоциональные нарративы и визуальные пространства, но и сюжеты, решенные непривычным для него способом технически и художественно.

#### *4.4. Соцреалистическая оптика восприятия*

Выводится матрица контекстуальных связей и понятий, которые являются общими при толковании фильма и не зависят от биографических, социологических, культурных и иных характеристик. Делается вывод, что на основе приведенных источников можно обнаружить существующую норму интерпретации кинематографа, или еще шире искусства, через присутствие или отсутствие большой идеи. Среди других составляющих нормы можно выделить утилитарность искусства, возможность применения его к реальной жизни через понятия познавательности и/или через его воспитательные функции. В параграфе выявляется, что советский зритель стремился интерпретировать развлекательные иностранные фильмы посредством советской «оптики восприятия» — наличия большой идеи, конкретности и реалистичности изображения и преобразования жизни посредством искусства.

---

<sup>20</sup> Staiger J. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992. 290 p.

#### 4.5. *«Вы воспитали во мне лучшие чувства души!»:*

*письмо советского офицера Дине Дурбин*

Данный параграф представляет case-study, в основе которого — анализ письма советского офицера П.А. Россоловского американской кинозвезде Дине Дурбин. На примере данного письма, а также путем привлечения автобиографических документов героя, обнаруженных в архиве, исследуется микроистория, чтобы продемонстрировать, как соцреалистическая оптика восприятия обуславливала интерпретацию, рецепцию и взаимоотношение конкретного зрителя с иностранным кинематографом.

### **Глава 5. Трофейное кино в ретроспективной рецепции: к вопросу о памяти**

В настоящей главе предпринимается попытка деконструкции феномена трофейного кино, сложившегося в ретроспективной рецепции. На основе анализа источников ретроспективного свойства выводится обусловленность интерпретаций историческим контекстом и актуальными нормами восприятия, и демонстрируется, как тексты о трофейных фильмах влияют на формирование воспоминаний мемуаристов.

#### 5.1. *К историографии проблемы восприятия трофейного кино*

Приводится историографический обзор рецепции трофейных фильмов в СССР. Выделяются основные направления исследования темы, а также отмечаются существующие лакуны в истории изучения феномена.

#### 5.2. *Характеристика источников и методологический фокус*

В настоящем параграфе вводятся хронологические и концептуальные критерии, согласно которым источник может рассматриваться как репрезентативный для ретроспективной рецепции. Объясняется методологическая рамка настоящей главы, в основе которой лежат исследования по Memory Studies, Soviet Studies и Film Studies.

#### 5.3. *Некоторые хронологические аспекты ретроспективной рецепции*

Делается вывод, что большая часть упоминаний трофейных фильмов в ретроспективной рецепции датируется 1985-1990 годами. В процентном соотношении на эти годы приходится 80% текстов ретроспективного свойства. Ставится вопрос о причинах такой популярности феномена в мемуарной литературе позднесоветской и постсоветской эпохи. Выносится предположение, что всплеск воспоминаний о трофейном кино был обусловлен рассказом Б. Окуджавы «Девушка моей мечты» и эссе «Трофейное» И. Бродского. Делается вывод, что эти тексты как аккумулировали наиболее распространенные направления восприятия трофейного кино в ретроспекции, так и сформировали последующие воспоминания реципиентов.

#### 5.4. *«Девушка моей мечты»: к истории бытования фильма в позднесоветской культуре*

В настоящем параграфе анализируется рассказ Б. Окуджавы «Девушка моей мечты», название которого отсылает к одноименному фильму Третьего Рейха. Выносится предположение, что на примере фильма автор косвенно сопоставлял нацистскую Германию и эпоху позднего сталинизма. На примере других мемуарных свидетельств в параграфе делается вывод, что на пике второй волны десталинизации трофейное кино стало очень мощным повествовательным приемом, позволяющим не только демифологизировать сталинскую эпоху, но и буквально поставить сталинизм и национал-социализм на один уровень.

#### *5.5. Тарзан на фоне советской истории: от десталинизации к перестройке*

В настоящем параграфе анализируются коннотации, которые несут в себе американские трофейные фильмы в ретроспективной рецепции. Приводится подробный анализ текстов «Трофейное» И. Бродского и «В поисках грустного бэби: книга об Америке» В. Аксенова, в которых трофейным фильмам отводится важная роль в ходе советской истории. Выделяются следующие направления интерпретации трофейного кино, диктуемые этими текстами: американское трофейное кино как способ получения информации о Западе в отгороженном Железным занавесом обществе; американские трофейные фильмы как «мягкая сила», способствующая не только формированию прозападных настроений в СССР, но и разрушению сталинского режима.

#### *5.6. Трофейное кино и направления его интерпретации:*

*окно во внешний мир, оппозиция убогому советскому быту и «золотая классика»*

Анализируются направления интерпретации трофейного кино в мемуарных текстах 1990-2000-х годов. Выделяются визуальные образы, интерпретационные модели, перцепционные практики и даже грамматические конструкции, которые мемуаристы заимствовали из текстов И. Бродского, В. Аксенова и Б. Окуджавы. Делается вывод, что возвращение в культурное пространство России трофейного кино как триггера постепенного поворота советского общества к Западу можно объяснить потребностью в такого рода интерпретациях, а вернее актуальным историческим контекстом эпохи. В 1990-е перед обществом стоит вопрос о новой российской демократической идентичности и становлении России как европейской нации.

#### *5.7. К ретроспективному восприятию трофейного кино в доперестроечные годы*

В настоящем параграфе анализируются отсылки к трофейным фильмам в доперестроечных текстах, датированных 1960-1970-ми годами. На основе сопоставления рецепции трофейного кино до и после Перестройки отмечается, что рецепция 1960-1970-х годов следовала интерпретационному дискурсу 1940-1950-х со свойственными ему коннотациями безыдейности, пустоты и пошлости иностранных фильмов. Подобные

выводы позволяет сделать анализ текстов разных лет, написанных одними и теми же авторами, и увидеть, как в зависимости от смены культурного и идеологического контекста менялось восприятие трофейных фильмов в ретроспекции.

#### *5.8. Трофейное кино: к терминологическим и хронологическим искажениям*

В последнем параграфе рассматривается термин «трофейное кино», а также хронологические границы феномена в ретроспективной рецепции. В фокусе этой главы искажения, причем как хронологические, так и терминологические. Как было доказано во второй главе настоящей диссертации, понятие «трофейный фильм» или «трофейное кино» стало частью лексического словаря советского зрителя только с 1950 года. Особенное внимание уделяется тому, что в ретроспективной рецепции этот аспект совершенно упускается из виду. Кроме того, абerrации памяти распространяются не только на историю термина, но и на хронологические границы самого феномена. Показывается, как происходит синхронизация явлений, которые исторически являлись разными и одновременными. Делается вывод, что в немалой степени именно эта синхронизация связана с появлением в культурной памяти феномена трофейного кино как некоего единого целого.

В **заключении** обобщаются основные результаты исследования, приводится характеристика существующего знания о феномене в современной России. Также представлены перспективы дальнейшего развития этой научной проблемы. Данное исследование, проведенное на стыке нескольких дисциплин, может оказаться полезным не только историкам кино, но и исследователям советского общества и историкам эмоций, исследователям международных отношений и специалистам по проблеме перемещенных культурных ценностей.

В разделе **Библиография** приведен список использованной литературы, список дневников и мемуаров, публикации в прессе, а также архивные источники. Диссертация содержит **два приложения**. Приложение № 1 является таблицей, где отражен прокат советских, трофейных и других иностранных картин (официально закупленных) за 1946-1953 годы. Приложение № 2 является архивным документом по перемонтажу нацистского фильма «Таинственный Тибет».

**Основные положения диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях (общим объемом 6,1 а.л.).**

*Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:*

1. *Танис К.А.* Трофейное кино в СССР в 1940-1950-е гг.: к истории формирования феномена // *Культура и искусство*. 2017. № 12. С. 85-91. (0,6 а. л.)
2. *Танис К.А.* Рецепция американского кино в советской прессе в начале Холодной войны // *Артикульт, факультет истории искусств РГГУ*. 2019. № 32 (4-2018). С. 182-191. (0,8 а. л.)
3. *Танис К.А.* «Трофейные фильмы в СССР в 1940-1950-е годы: к практикам кинопроката» // *Артикульт, факультет истории искусств РГГУ*. 2019. № 34 (2-2019). С. 79-88. (0,8 а. л.)

*Публикации в изданиях, входящих в базы данных WoS и Scopus:*

4. *Танис К. А.* Кино и зритель в эпоху Перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980-1990-е годы // *Вестник Пермского университета. Серия: История*. 2019. № 3. С. 26-33. (1 а. л.)
5. *Tanis K.* «This Film Was Captured as a Trophy...»: the International Context of Trophy Films // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2020. No. 1. P. 1-15. (1 а. л.)

*Публикации в других научных изданиях:*

6. *Танис К.А.* Послевоенная система кинопроката, трофейное кино и «советская общественность» // *Культура и власть в СССР в 1920-1950-е годы: Материалы IX международной научной конференции*. Санкт-Петербург, 24-26 октября 2016 г. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2017. С. 488-497. (0,5 а. л.)
7. *Tanis Ch.* Du film allemand au documentaire soviétique: un dossier d'archive sur Geheimnis Tibet // *Connexe. Les espaces postcommunistes en question(s). Spoliations de guerre et transferts culturels: Le cas du cinéma soviétique (1939-1949)*. Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles & Global Studies Institute de l'Université de Genève. 2018. № 3. P. 29-51. (1,4 а. л.)