

잊혀진 과거의 기억과 조선/영화-잡지 『소비에트영화ソヴェト映画』를 중심으로

양인실

1. 들어가면서

1999년 일본에서는 ‘히노마루(日の丸)’를 국기로, ‘기미가요(君が代)’를 국가로 정하는 법률이 국회를 통과했다. 그리고 같은 해 11월 도쿄 시모키타자와(下北沢)의 연극무대에서 부활한 영화평론가 이와사키 아키라(岩崎稔)는 GHQ(연합국최고사령관총사령부, General Headquarters)가 “히노마루를 게양할 경우에는 그 때마다 개인적으로 허가를 받아야 한다”고 정한 법에 대해 “앞으로는 거꾸로 히노마루를 게양하지 않으면 위법이다”라는 법규제가 생길 수도 있다고 한탄¹한다. 이 연극은 전후일본에서 민주주의를 확산시키면서 법으로 규제를 했던 GHQ 점령기와 1990년대 말 일본의 상황이 얼마나 비슷한 지를 역설적으로 비판한 작품이다. “시대는 누구의 것인가, 역사는 과거형인가”를 캐치프레이즈로 내건 이 작품은 종전 직후 일본에서 영화상영은 GHQ의 허가를, 그리고 1990년대 말 일본의 한 고등학교에서 영화를 상영하려면 학교의 허가를 받아야 하는 상황을 교차하면서 그려낸다.

전후 일본에서 1940년대 말부터 1950년대 초반까지 일본은 정치적, 사회적, 역사적 시점뿐 아니라 문화적으로도 중요한 전환기를 맞게 되는데, 일본에서 출판된 영화잡지 『소비에트영화』(이하, 소비에트영화)는 한국전쟁으로 냉전이 심화되어 가던 동아시아에서 소련의 영화와 문화를 소개하는 이례적인 잡지였다. 본 발표에서는 1950년대 초반 약 4년동안 일본에서 발행된 소비에트영화를 중심으로 이 잡지에 실린 조선/영화관련 기사들이 어떤 함의를 담고 있었는지에 대해 살펴보고자 한다.

2. 일본 영화인들의 “전후”

본론에 들어가기에 앞서 소비에트영화가 발행된 1950년초의 일본사회 동향을 잠깐 살펴볼 필요가 있을 것이다. 패전과 함께 일본을 점령한 GHQ는 ‘점령초기부터 민주주의를 침투시키기 위해’ 일본 공산당의 활동을 인정하고 있었다. 그러나 1950년초에 일본공산당은 ‘주류파와 국제파로 분열되어 항쟁을 반복’했다. 그리고 한국전쟁이 일어난 1950년 6월

¹ 坂手 洋二、2001、『天皇と接吻』カモミール社。

일본공산당의 서기장 도쿠다 규이치(徳田球一)와 중앙위원회 구성원, 그리고 일본 공산당의 기간지 ‘아카하타(赤旗, 붉은 깃발)’의 편집위원들은 공직에서 추방되었다. 그리고 한국전쟁이 발발한 직후인 1950년 7월에는 언론관계기관을 표적으로 한 레드 퍼지가 시작되었다². 이런 움직임은 영화계에도 영향을 미치게 되는데, 1950년 8월 도호를 시작으로 쇼치쿠, 다이에이 등으로 확대되어 공산당원과 그 지지자들로 판단되는 영화인들은 영화사에서 일을 할 수 없게 되었다.

이 영화계의 레드 퍼지에 대해 주오대학교 영화연구회에서 관객의 반응을 조사했는데, 레드 퍼지에 대해 반대하는 사람들도 정치적인 이유로 반대하는 사람들과 ‘일류감독, 스타가 추방당하는 것은 좋지 않다’는 이유로 반대하는 사람들이 비슷한 수치를 기록했다³.

그런데 전후의 일본영화계에는 레드퍼지이외에도 전시기부터 존재해온 영화검열의 문제도 잔존하고 있었다. “이 정부의 영화행정에서 어용기관을 담당했던 일본영화협회, 대일본흥행협회, 영화공사 등은 종전을 계기로 해체되었지만, 그 대행기관으로 ‘일본영화제작자연합회’가 만들어지고 47년 3월에는 ‘일본영화연합회’로 발전”⁴했다. 그리고 일본영화연합회가 주최하여 1949년에 GHQ, 일본정부, 영화기업가, 영화저널리즘 등의 대표들이 모여 영화윤리규정이 만들어졌다. 이후 1951년 1월에는 일본영화제작자연맹회장보다 학식을 갖춘 사람을 위원장으로, 1956년에는 외부 지식인들을 위원으로 위촉하여 표현의 자유 규제를 강조한 영화윤리관리위원회(신영운)가 발족했다. 표현의 자유를 규제하는 신영운은 표면적으로는 사회적 약자와 차별표현에 신중해야 한다는 취지로 영화속 표현을 규제하려고 만들어졌지만, 실제로는 영화속에서 사회적 약자와 차별의 대상을 등장시키지 않는 방향으로 규제가 이루어졌다는 점 또한 주목할만한 지점이다.

그런데 이러한 GHQ(구체적으로는 CIE)의 영화검열이 그 대상을 일본영화뿐만 아니라 미국영화도 포함시켰다는 점은 흥미롭다. 보기를 들어 프랭크 카프라(Frank Capra)의 1939년작 〈스미스 씨 워싱턴에 가다(Mr. Smith Goes to Washington)〉은 1941년 10월에 일본에서 상영된 작품이었는데, 1946년 8월 검열에서 문제가 되었다. 이 작품 속의 미국 민주주의가 “부패한 정치형태, 다시 말하자면 뒷 돈을 상습적으로 챙기며 왜곡된 보도를 하는 신문을 독점지배하는 자, 그리고 주지사에서 차기

² 石井仁志「第五卷 『占領から戦後へ』解説」『占領期雑誌資料大系V 大衆文化編 占領から戦後へ』岩波書店、2009

³ 「10 『レット・ページ』について」 앞 책, 45-46 쪽

⁴ 「11 日本映画のハサミ」 앞 책, 46-50 쪽

대통령으로 지목된 상원의원에 이르기까지 정부의 각계각층에서] 조정당하고 있어 일본의 관객은 미국의 민주주의제도에 관해”⁵ 오해할 소지가 있다고 한 것이다. 영화정책에 관해서는 GHQ의 민간정보교육국(CIE, Civil Information and Education Section)이 담당하고 있었는데, 영화제작회사는 기획서와 각본을 영어로 번역하여 CIE에 제출했고, 완성된 작품은 CIE가 검열한 후에 미국 태평양육군총사령부의 대적첩보부 산하에 있던 민간검열대(CCD, Civil Censorship Detachment)의 검열을 받는 2중시스템이었다. 이런 시스템은 앞에서 말한 1949년의 영윤이 설립되면서 없어졌지만, CIE에 의한 사후검열은 지속되었다.

이렇듯 미점령하의 영화정책은 일본인들에 대한 민주주의 ‘재교육’이 목적이었는데, 이와 맞물려 반소련을 테마로 하는 영화들이 가치있는 영화로 평가받기 시작했다. 그리고 반소련을 테마로 하거나 반소련적인 내용을 담은 미국영화, 일본영화들이 연이어 제작되었다. 캐나다에서 체포된 소련의 스파이를 주인공으로 하는 미국영화 <철의 커튼 (The Iron Curtain)>이나 소련에서 포로로 잡혀있던 일본군과 그 가족의 고난을 그린 일본영화 <귀국(다모이)帰国タモイ> 등이 그 대표적인 보기⁶ 일 것이다. 그리고 미국영화 이외의 외국영화는 미국영화개봉에 비해 시기가 늦춰졌으며 편수도 제한되었다. 1946년부터 1950년 사이에 일본에서 개봉된 외국영화의 국적을 보면 미국이 374편, 프랑스가 71편, 영국이 59편, 이탈리아가 7편, 아르헨티나가 2편이었는데, 소련영화는 이 기간동안 17편밖에 상영⁷ 되지 못했다. 미국영화가 다른 국가의 영화에 비해 많이 개봉되고, 소련의 영화만 상영하지 못한 것은 “경우에 따라서 여러 제한을 둔다거나 제한에 예외를 설정하는 권리를 보류”⁸했기 때문이었다.

전후 일본에서 거의 최초로 소련영화에 대한 책을 집필한 우류 다다오는 이런 반소련영화정책에 대해 다음과 같이 말한다⁹.

이것은 반소인가 친소인가의 이데올로기 문제는 아니다. 평화를 애호하는 국민으로서 재생해야 하는 의무를 짊어진 일본인이 세계평화에 기여하기 위해, 그리고 자손의 번영을 도모하기 위한 책임에서 요청되는 일이다. 그럼에도 불구하고 우리 앞에는 생각할만한 소재로서의 소비에트영화가 조금밖에 없다. 그리고 말하기의 곤란함은 일본이 커다란 잘못을 범한

⁵ 平野共余子、1998、『天皇と接吻』草思社、378 쪽

⁶ 平野、앞 책, 381-3 쪽

⁷ 松竹調査室編『戦後封切洋画作品会社別リスト』(平野、앞 책, 390 쪽에서 재인용)

⁸ 平野、앞 책, 384 쪽

⁹ 瓜生忠夫、1951、『ソヴェト映画』月曜書房、177 쪽

시대와 비교해도 그다지 변한 게 없다(밑줄-인용자).

우류는 여기에서 소련영화에 대한 총사령부의 정책이 ‘이데올로기 문제’로 치우치고 있음을 비판하며 영화보기 뿐만 아니라 영화에 대해 ‘말하기’조차 곤란한 상황이 전전의 군국주의시대와 달라지지 않았음을 말하고 있다. 전후에도 여전히 존재하는 영화에 대한 검열, 특정국가의 영화에 대한 규제는 전시체제하의 영화정책과 별다른 차이가 없었던 것이다.

이러한 GHQ 의 소련영화에 대한 제한이나 반소련정책에도 불구하고 소련영화는 전후 일본에서 인기를 누리고 있었다. 이에 대해 러시아영화연구가인 페도로바 아나스타샤는 소련의 영화들이 “국가전체의 변영과 계몽을 촉구하며 러시아 내셔널리즘에 의거한 반모더니즘적이며 반서양적인 자세”를 추구하고 있지만, 일본의 영화관객들은 그 안에서 “무의식 중에 현재와 과거를 잇는 ‘가교’를 찾”고 있었다고 분석¹⁰ 한다. 또한 미디어사연구가인 쓰치야 레이코는 1948 년 일본에서 개봉된 소련영화 <시베리아이야기 Ballad of Siberia > 가 인기였던 이유는 “(전략) 도회지의 귀족적인 예술인 클래식음악을 버리고 시베리아의 농촌에서 사람들의 소박한 노래 속에 진정한 음악을 발견해가는 주인공의 이야기에 적지 않은 사람들이 공감을 얻었”는데, “재즈나 카페로 상징되는 도회지의 퇴폐적인 서구문명에, 건강하고 강인한 대지에 뿌리를 내린 자신들의 민족문화를 대치시켜 농민이나 병사나 노동자를 자랑스럽게 긍정하는 점에서 전시중의 일본의 프로퍼간다와 통하는 요소를”¹¹ 지닌 점에 있다고 분석했다.

3. 잡지 소비에트영화와 조선/영화

그리고, 이런 전후 일본에서의 소련영화에 대한 인기를 보여주는 또 하나의 보기가 소비에트영화의 발행이었다. 이 잡지는 1950 년에서 1954 년까지 일본에서 발행된 월간 영화잡지인데, 앞에서 말했듯이 소련에 대한 반감과 소련영화에 대한 규제가 있던 전후 일본에서 소련의 영화를 소개하는 잡지가 발행된 것은 주목할 만한 것이다¹². 또한 잡지의

¹⁰ フィオードロワ・アナスタシア, 앞 책

¹¹ 土屋礼子、2016、「冷戦史を超えて読むべき占領期の文化雑誌」『カタログ 復刻版 ソヴェト映画』

¹² 소비에트영화의 전신이라고 할 수 있는 소비에트문화도 있었지만 GHQ 의 검열에서 자유롭지 못했다. 소비에트문화는 1946 년부터 1949 년까지 일소연락협회와 소비에트연구자협회가 공동으로 발행했던 월간지였다. 소비에트문화는 일본에서는 ‘소비에트의 프로퍼간다 잡지’로 규제당했으며, 소련에서는 ‘반소련적인 프로퍼간다’를 행하고 있다는 평을 받았다.

편집자들이 히지가타 게이타(발행인, 소련영화배급사인 북성영화를 설립, 소비에트영화를 발행), 영화평론가 이와사키 아키라, 영화감독 기무라 소토지, 가메이 후미오, 이마이 다다시, 야마모토 다쓰오 같은 이른바 좌파 문화/영화인들이었다. 이들은 전시체제기에 식민지조선의 입장에 동감을 표하며 제국일본에 비판적인 시선으로 영화를 만들었는데, 전후에는 영화계의 전쟁책임과 식민지 지배의 책임을 묻는 운동을 전개했다. 이런 상황속에서 출판된 잡지가 소비에트영화였다.

1950년 2월에 창간된 소비에트영화의 기사와 정보는 주로 “대일이사회소비에트 대표부 안에 창구를 두고 있었던 소련영화수출협회”¹³가 제공하는 것이었다. 또한 “소련영화수출협회를 통해서 편집부에 도착하는 영화관련자료는 소비에트국내에서 출판된 활자미디어”에서 발췌했다.

소비에트영화에서 조선영화관련기사가 처음 게재된 것은 1950년 8월호에 실린 박원준의 ‘동양최대의 촬영소로 건설을 서두르는 조선영화’¹⁴였다. 여기에서 박원준은 해방후 평양근처에 주인규를 소장으로 선임하여 지어지고 있던 국립영화촬영소를 소개하며 “(전략) 우선 촬영소를 정비하고 스스로의 민주민족영화를 창조하기 위해 많은 새로운 영화예술가들을 양성하고” 있다고 서술했다. 이 기사에서 박원준은 ‘민주민족’이라는 단어를 자주 등장시키며 소련의 우호적 태도와 지원을 강조했다.

이 국립영화촬영소는 한국전쟁기에 무차별폭격으로 인해 치명적인 타격을 입게 되는데, 중국의 동북영화제작소로 소개되어 중국측의 인적 협조와 물적 지원하에 영화를 계속 제작할 수 있었다¹⁵. 여기서 주목할만 한 점은 동북영화제작소에는 만주영화협회에서 일하던 일본인영화인들이 남아 있었다는 것이다. 특히 편집기사 기시 후미코¹⁶는 동시녹음 편집기술에 능통하여 일본어로 북한의 영화인들에게 기술을 지도하고 교재를 만들기도 했다¹⁷.

그런데 기시 후미코는 소비에트영화에 투고한 ‘중국 친구에게서 온 편지’에서 중국, 조선(북한), 소련의 영화들이 현재 어떤 상황인지를

¹³ フィオードロフ・アナスタシア『リアリズムの幻想 日ソ映画交流史[1925-1955]』2018、森話社

¹⁴ 朴元俊「東洋最大の撮影所へ 建設を急ぐ朝鮮映画」『ソビエト映画』1950年8月号

¹⁵ 이에 대해서는 유우[북한과 중국의 영화 교류 연구(1945-1955) The Exchange of films between North Korea and China(1945-1955)] 한양대학교 대학원 박사학위 청구논문, 2018, 그리고 일본내 문헌으로는 門間貴志『朝鮮民主主義人民共和國映画史-建国から現在までの全記録』現代書館、2012

¹⁶ ETV特集『中国映画を支えた日本人』(2006年6月10日NHK放映)에 따르면 200명 가까이 있던 만영직원과 가족들은 전후에 대부분 일본으로 돌아갔지만 십여명이 남았고 이들이 완전히 일본으로 귀국한 것은 1953년이라고 한다.

¹⁷ 門間貴志、앞 책, 44 쪽

설명하면서 “첫번째, 일본민족의 문화를 창조하는 운동, 두번째는 문화의 국제적인 교류를 도모하는 운동” 안에서 이런 영화들을 상영해야 한다¹⁸고 끝을 맺는다. 사회주의 국가에서 제작된 영화를 일본에서 상영하는 것은 “일본 민족의 문화를 창조하는 운동”의 범주였던 것이다. 앞에서 말했듯이 전후 일본에서 소비에트영화는 러시아 내셔널리즘과 깊은 관련이 있었는데, 러시아뿐만 아니라 사회주의 국가에서 만들어진 국가주의를 중시하는 영화들이 일본내에서 ‘억압된 내셔널리즘’에 대한 투영으로 작용하고 있었던 것이다.

한편 소련의 이런 우호적 태도와 대조적으로 기사에 등장하는 것이 과거 일본의 식민지 지배의 가혹함이었다. 이러한 대비는 다른 기사에서도 종종 볼 수 있는 부분이었다. 소련영화의 새로운 경향을 이야기하는 기사¹⁹에서도 소련영화가 얼마나 평화를 지향하고 있는지를 강조하면서 기사중간에 “이것이 일본의 현실”²⁰이라는 기사를 삽입하여 극명하게 대조시킨다. 도쿄 가미주조에서 개최중이던 ‘조선인학교탄압진상발표회’를 촬영하던 카메라감독이 경찰로 인해 전치 4 주간의 부상을 입게 되는데 이는 2.26 사건당시에조차 없었던 일이라는 점을 강조했다. 그리고 일본에서는 ‘광폭한 테러리즘이 보도의 자유를 유린하고 있’는데 이것이 일본의 현실이라는 것이다.

그리고 이후 소비에트영화에서는 소련의 평론가, 북한의 영화평론가, 그리고 재일조선인에 의한 조선영화관련 기사들이 등장하게 된다. 여기에서도 조선영화는 남한을 제외한 북한영화에 국한된 것으로 호명되었으며 “예전에 조선에는 독자적 영화산업도 그리고 또 영화노동자도 존재하지 않았”지만, “조선의 영화예술과 영화산업을 발전시키기 위해 힘을 기울인 것은 조선인민민주주의공화국 정부뿐”이라는 입장을 밝힌다. ‘동양최대의 촬영소’가 “10 월초 제국주의자의 항공기로 인해 파괴되고 말았”는데 “너희들은 집을 부술 수 있고 벽이나 지붕을 부술 수도 있지만 싸우는 인민들의 생명력에 넘치는 예술을 멸망시키는 것은 불가능하다”며 미국과 대립을, 그리고 조선영화에 지지를 보낸다²¹. 같은 글에서 미국은 제국주의자로 적으로 간주되는데, 더 나아가 “경성의 카메라맨들이 한 일중 대부분은 제국주의자의 주위를 맴도는 것”이고 “그 중에 남선인민의 생활을 그린 것은 단 한 컷도 없었”다며 한국의 영화인들도 북한의 영화인들에 비해 ‘조선인민’을 위한 일을 전혀 하지 않았음을 비판했다.

¹⁸ 岸富美子「中国の友だちからのてがみ」『ソヴェト映画』1952年4月号

¹⁹ 瓜生忠夫「平和への交響楽 ソビエト映画の新しい傾向」『ソビエト映画』1951年4月

²⁰ 「これが日本の現実!!」『ソビエト映画』1951年4月

²¹ アー・フローロフ「朝鮮の映画」『ソビエト映画』1951年5月号

한편 소비에트영화는 식민지기 조선에서 만들어진 영화중 민족영화라 할 만한 것은 나운규의 아리랑뿐이며 ‘조선의 민족영화제작’은 금지되었었지만 해방후 북한에서 “처음으로 국산영화를 만들 기초를 구축했다”고 평한다. 그리고 이런 움직임이 한국전쟁으로 무너졌지만 북한의 영화인들은 “인민의 행복을 위해!”라는 슬로건을 내걸고 “인민군 전사나 파르티잔이나 총후의 노동자들과 함께” “영웅적으로 싸우고 있”다며 전쟁중 카메라를 든 이들의 활약을 칭송했다²².

일본과 미국이 제국주의로 적대시되었다면 소련은 조선영화에 도움을 주며 “조선의 영화작가들은 그 작품속에 진보적인 소비에트영화예술의 목표와 업적을 폭넓게 받아들여” “소비에트영화인들의 사회주의리얼리즘을 배우고”있는 등 북한의 영화발전에 큰 영향을 주는 존재로 평가되었다.

그 성과는 1951년 체코슬로바키아의 카를로비 바리에서 열린 제 6회 국제영화제에서 나타났다. 북한에서 문예봉 등이 참가한 이 영화제에서 <소년빨찌산>²³ (윤용규 감독)가 ‘자유를 위한 투쟁상’을 수상한 것이다. 1951년 12월호에서 영화제수상소식을 사진과 함께 전한 소비에트영화는 이후에도 영화비평(1952년 6월호), 스냅사진을 게재했으며 1952년 10월호에는 ‘싸우는 조선의 신영화’로 <소년빨찌산>을 소개했다.

7. 나오면서-소비에트영화의 ‘전후’

한편 소비에트영화가 발행되었던 1950년에서 1954년사이의 일본사회에 대해 나카노 도시오는 다음과 같이 정리한다²⁴.

(전략) 패전이라는 사태로 ‘민족’이나 ‘전쟁책임’에 대한 절실한 의문이 생겨났으나, 이 의문은 패전 직후부터 계속된 상황변화 속에서 의문 자체를 변질시키는 매우 위험한 애로(隘路)로 빨려 들어갔음을 알 수 있다. 즉 먼저 패전 직후 민주개혁의 ‘보편주의’의 가장(假裝)하에 민족 문제와의 대결이 회피되고 잠재화됨으로써 가해의식이 최소한으로 봉인되고 전쟁책임의 자각과 물음이 억눌리는 과정이 있었다. 그리고 이어서 점령과 ‘역코스’를 배경으로 이번에는 그 피해의 형태로 민족 문제가 재흥한다. 그리고 여기에서 민족의 피해의식이 전면적으로 해금됨과 함께 가해 민족의

²² 베어·미치친 「朝鮮『人民의幸福のために』闘う北鮮の映画人』『ソビエト映画』(1951年9月)

²³ 여기에서는 원제를 그대로 표기했다. 소비에트영화에서는 이 영화를 <소년유격대> 혹은 <젊은 빨찌산>으로 번역했다.

²⁴ 나카노 도시오, 권혁태 역, 2013, 「전후일본에 저항하는 전후사상」 권혁태, 차승기 편 『전후의 탄생 일본 그리고 조선이라는 경계』 그린비, 34쪽

고통이나 전쟁책임에 대한 인식의 무게는 더욱 후경으로 밀려난다.

이처럼 민족, 그리고 내셔널리즘이 각각 다른 경로와 의미로 소멸과 봉인, 그리고 재흥하던 시기에 소비에트영화는 발행되었다는 것에 주목해 보자. 보기를 들어 1951 년경부터 소비에트영화에서는 소비에트의 ‘민족영화’를 본받아 ‘일본문화’를 지켜갈 필요성이 제창되었다. 여기서 ‘일본문화’란 ‘일본영화의 저항정신’이나 ‘일본영화를 지키는 것들’과 같은 기사들에서도 볼 수 있다. 지면에서 ‘민족영화’ 혹은 ‘일본적인 것’이 강조되던 1951 년 에 “점령과 ‘역코스’를 배경으로” 하는 피해의 형태로 민족문제가 재흥했다. 소비에트영화는 점령기 일본의 억눌렸던 내셔널리즘(민족주의, 혹은 애국주의, 국가주의)을 반영하는 매체였다.

조선이라는 명사, 혹은 조선영화라는 명사가 식민지조선의 영화가 아니라 북한의 영화를 뜻하게 된 전후 일본 영화사에서 식민지시절의 영화에 대한 기억은 필연적으로 배제될 수밖에 없었다.

적어도 전후 일본의 영화라는 틀에서 보면 민주주의는 〈푸른 산맥 (靑い山脈)〉으로 대표되는 명랑하고 건전한 영화와 기풍을 뜻했지만 이것이 전시체제와의 완전한 결별을 뜻하는 것은 아니었다. 소련영화를 보고 소비에트영화를 발행하고 읽었던 영화인들은 전시체제와 다름없는 검열제도와 영화계에 좌절하고 분노하면서도 점점 ‘절반의 민주주의’안으로 빨려들어갔다. 창간호부터 월간지 형식으로 발행되던 소비에트영화는 한국전쟁이 휴전하고 세계가 냉전으로 양분되던 1954 년이후 계간지가 되었고 이후에는 일본의 독립프로덕션이 만든 영화를 소개하고 비평하는 영화잡지로 탈바꿈했다. 그리고 이들 잡지에서 조선/영화 관련기사는 자취를 감추게 되었다.

【참고자료】 소비에트영화에 소개된 조선/영화

제목	필자	권호	비고
東洋最大の撮影所 へ 建設を急ぐ朝 鮮映画	朴 元俊	1950年8月号	
これが日本の現 実！！		1951年4月号	삽입기사
朝鮮の映画	アー・フローロフ	1951年5月号	「ニュータイム」第 4号「朝鮮の 179 日間」より
朝鮮「人民の幸福 のために闘う北鮮 の映画人	베어·미친	1951年9月号	『ソヴィエト芸術』 3月17日号
第6回チェッコ・ カルロヴィ・ヴァ リー国際映画祭		1951年12月号	
中国の友だちから の手紙	岸 富美子	1952年4月号	

若きパルチザン	ア・フローロフ	1952年6月号	『ソヴィエト芸術新聞』1951年12月12日号
世界の映画 新作紹介		1952年6月号	写真と映画説明 『パルチザン（朝鮮）』
たたかう朝鮮の 新映画 少年遊撃隊		1952年10月号	志根好一
平和な芸術の国 ソヴェト	帆足 計 岩崎 昶 今井 正	1952年10月号	座談会
朝鮮映画史	全 致五	1953年1月号	
朝鮮 たたかう映 画の第1線	ヴェ・ボリヤーコフ	1953年1月号	『アガニョーク』紙より