

Milena Angelova
New Bulgarian University
[mangelova74@yahoo.com]

Soviet Directing, Bulgarian Plot: Film “Bulgaria” (1946) between Propaganda and Documentary

Abstract: *Creating the Eastern Bloc in the postwar era entailed an intricate process which included the transformation and adjustment of Soviet institutions and politics in the countries with new communist regimes. This article presents and analyzes the first Soviet-Bulgarian documentary about Bulgaria. In 1946 Bulgarian and Soviet cinematographers started working on the first joint film production, the documentary “Earth, Culture and Life of the Bulgarian People”. The final title of the film remained only “Bulgaria”. This film was the first Soviet lesson in propaganda cinema under Soviet occupation in Bulgaria and was part of a series of similar Soviet films for the different countries in Eastern Europe at the beginning of the Cold War. In this article the film “Bulgaria” (1946) is analysed in the context of the policies of Sovietization as a significant component of the Soviet Union’s strategy in Eastern Europe after 1945 – defined here as “occupation of the image”.*

Keywords: *Bulgaria; Soviet documentary; propaganda; Communism; Sovietization; cultural studies.*

Милена Ангелова
Нов български университет

Съветска режисура, български сюжет: филмът „България“ (1946) между пропагандата и документалистиката

Въведение: окупиране на образа

През май 1946 г. ръководството на Околийския комитет на комунистическата партия (БРП/к/) в гр. Разлог препраща към местните дружества на бившите партизани¹ специално писмо:

„По искане на Централния съюз на народните партизани се снима филм от акцията на Рило-Пиринския отряд в Рилското

¹ Става въпрос за Дружествата на Съюза на бойците против фашизма България (1947–1951), преди това организацията се нарича Съюз на българските народни партизани (1945–1947). Вж.: Ангелова (2019).

корито през месец август 1944 г... Всички партизани, които са взели участие в тази акция, се задължават на 4 юни т. г. в 8:00 часа сутринта да бъдат в Разлог, облечени в партизанските си дрехи... Онези от партизаните които са си запазили оръжието, да дойдат с него. Другите, които нямат – ще бъдат снабдени в Разлог от милицията. От Разлог ще бъдат взети с камиони и закарани в Рилското корито... Всички разходи са за сметка на **филмоснимачите – съветски представители**. На всички партизани да се съобщи срещу подпис“.² (подч. Мое – М. А.).

Защо през лятото на 1946 г. се налага филмирането на инсценировка на „партизанска акция“ и за какъв съветски снимачен екип става дума? Това първоначално питане и беше отправната точка на предложеното тук изследване. Оказа се, че *филмоснимачите – съветски представители* са част от киногрупа на съветската *кинохроника*, която между май и септември 1946 г. заснема мащабен филмов проект, чийто резултат е почти 50-минутния „документален“ филм *България*.³ Кавичките в жанровото определяне не са случайни, доколкото някои изследователи фиксират неигралното кино от епохата на късния сталинизъм като *метажанр* (Dobrenko, 2008, 65). Филмът *България* е определян от създателите си най-често и като „културен филм“, и като „монументална кинохроника“.

След Първата световна война *киното* се превръща не само в завладяващо изкуство, а във и важен инструмент за политическа, идеологическа и икономическа пропаганда (Sarkisova, 2017, 1). Това важи в най-голяма степен за инструментализирането на кинодокументалистиката или т.нар. „неигрално кино“⁴ (особено за

² ДА–Благоевград, ЧП 93, л.11 – Протоколи, удостоверения, писма на Дружеството на бойците против фашизма – с. Белица, Разложко.

³ Дълга специална благодарност на Андроника Мартонова за възможността да видя филма – копие е съхранявано във Филмовия архив на Българската национална филмотека.

⁴ В изследванията на т. нар. *неигрални филмови практики* кинопрегледите, хроникалното кино и т.нар. „културни филми“ често се разглеждат като периферни за документалното кино – "считани за твърде циклични, твърде актуални, твърде инструментални (открито пропагандни) или твърде ефимерни, за да имат място в документалната традиция" (Kahana, 2016: 3), а естетиката им се разглежда като твърде незначителна, гласовете им – твърде приглушени, целите им – твърде очевидни (Malitsky, 2020, xii). В дискусиите за документалния филм или документалното кино се използват редица специфични термини – *културен филм*, *филмов журнал*, *пропаганден филм*, *кинохроника* и др., но жанрът се оказва труден за еднозначно дефиниране

кинохрониката)⁵ в конструирането на съветския политически и социокултурен модел (Roberts, 1999, 4; Miller, 2010) в процесите на *съветизация*.

Уте Даниел описва кинохрониките като "правителствена пропаганда, ... съвкупност от стратегии за създаване на политически смисъл" (Daniel, 1994). Дори и степента на техния ефект да остава под въпрос, кинохрониките като цяло са поставени в услуга на държавната пропаганда (Reeves, 1999, 157). Въпреки че периодът непосредствено след Втората световна война се оказва последният, през който се произвежда *хроника*, жанрът запазва и в следващите десетилетия значението си на решаваща аудиовизуална масова медия и важен инструмент за развитието и оформянето на политико-културните публични сфери в процеса на идеологическо и политическо "превзпитание" (Hahn, 1997). До разпространението на телевизията, кинохрониката е нещо като като аудиовизуална новинарска медия, показвана в кината преди филмите и разпространявана от контролирани от правителството институции, осветяващи „политически мотивирани актуалности“ (Sieber, 2016, 4).

Останал почти неизвестен или само бегло споменаван в изследванията за историята на българското кино (Братоева-Даракчиева, 2013; Чичовска, 1990; Garbolevsky, 2011), филмът *България* се оказва първият подготвителен *съветски урок по пропагандно кино* след преврата на 9 септември 1944 г. – официално това е „първата съветско-българска филмова продукция“ (Ракова, 1989, 35). Подготовката и реализирането на филма се случват в условията на реална съветска окупация⁶ и трасират превръщането на киното в България в обект на културно и социално инженерство, в институция и индустрия, доминирана от държавата и използвана за целите на индоктринацията и пропагандата (Garbolevsky, 2011, 15).

(Juhasz, Lebow, 2015, 1). В съветския случай документалните филми и кинохрониките най-често се терминологизират като „неигрални“ (*неигровое кино*) (Malitsky, 2013, 31). Понятията „игрален“ и „неигрален“ обаче не се превеждат просто като художествен и нехудожествен. Разделението е свързано по-скоро с налагането на повествователна или последователна структура, отколкото с "качеството" на материала. За повече информация вж. (Taylor & Christie, 1988, 225–232).

⁵ Особено след въвеждането на звуковото кино през 1920-те г. кинохрониката се оказва особено привлекателна в рамките на и за националистически дискурси и политики, в средство за индоктринация, особено по време на война, и дори в инструмент на самата война (Imesch et al., 2016).

⁶ До влизането в сила на Парижкия мирен договор (15 септември 1947 г.), когато започва изтеглянето на войските на Червената армия от България.

„В първите следвоенни години литературата, театърът, живописата, скулптурата, кинохрониката бързат да отразят революционния кипеж“ (Станимирова, 1973, 10) – цитатът от книгата *Кино и героика* (1973) на Неда Станимирова дава краткия вариант на идеологически допустимото тогава обяснение на промените, които претърпяват културните институции и творците при установяването на *социалистическия реализъм* – процесът на налагане и адаптиране на съветските политики в страните, управлявани от просъветски комунистически режими от 1944 – 1945 г. (Cărbăș, 2017, 249; Bazin et al. 2016, 1–18; Дойнов, 2008). *Соцреализмът* в киновариант е дефиниран от самите идеолози като „художествен метод [...] който представлява естетически израз на социалистически осъзнатата концепция за света, обусловена от епохата на борбата за установяване и изграждане на социалистическото общество“ (Юткевич, 1986, 402). Както отбелязва и Ингеборг Братоева-Даракчиева, киното на *соцреализма* показва две съществени черти: художествеността е подчинена на идеологията, произведенията се създават според строга стилистична нормативност, а *класово-партийният подход* е основно идеологическо изискване към патоса на всяка художествена творба (Братоева-Даракчиева, 2013, 32).

Съветското неигрално кино до края на Втората световна война: от културен филм до ... културен филм

Изпращаме ви сценарий на филм за живота в Румъния. Ако е необходимо, той може лесно да бъде преработен за грузинския живот (Сергей М. Третяков, 1928)⁷

Болшевиките избират киното за свое основно оръжие в кампанията за спечелване на „съзнанието на масите“ (Taylor, 1979, 43). На „фронта“ на политическата легитимност и в обучаването на обществото в нови модели на политическо, икономическо и социално мислене от изкуството не се изисква да предлага обективно изображение на действителността, а да моделира революционния

⁷ Цит. по Sarkisova (2017, 108). Сергей Михайлович Третяков (1892–1937) е руски и съветски публицист, драматург, поет-футурист, сценарист. През 1925 г. е председател на художествения съвет на първата Държавна кинофабрика (Госкинофабрика). Автор на сценариите за филмите *Елисо* (1928; реж. Н. М. Шенгелая), *Соль Сванетии* (1930; реж. М. К. Калатозов), *Хабарда* (1931; реж. М. Е. Чиаурели). През 1937 г. е арестуван и разстрелян в Москва.

идеал и да служи като дидактичен инструмент на революционната реторика. Правдивостта на художественото изображение трябва да се съчетава с идеологическо преоформяне и възпитание на *работническата класа* в духа на социализма, предназначено да разпространява и да образува *масите* по политически въпроси, заобикаляйки неграмотността; да преодолява на разликата между социалната реалност и марксистическата утопия – това, което Джейми Милър сполучливо определя като вид „временна легитимност“ (Miller, 2010, 9).

Със съветското разбиране на категорията *документален филм* възникват множество парадокси. От една страна, се правят опити да се разграничи (концептуално и визуално) *художественото* от *нехудожественото*. От друга страна, все по-голям брой хибридни *културни филми* смесват конвенциите за представяне на нехудожествено и художествено. Съвместното съществуване на тези тенденции внася напрежение и вътрешни противоречия в историята на съветското документално кино. Така например между 1925 и 1940 г. създателите на филми, които се застъпват за създаването на студия за *неигрално кино*, са често са заклеявявани с етикета "документалисти" – „правдивостта“ според съветските идеолози няма жанр. Въпросите за съчетаването на фактологичната и емоционалната реторика са в основата на дебатите за съветското кино през 1920-те г., които се разпростират отвъд филмовия жанр до "литературата на фактите" и "изграждането на живота" в изобразителните и сценичните изкуства, създавайки нова форма на документална естетика (Papazian, 2009; Kiaer, 2005).

Приблизително между 1926 и 1940 г. се произвеждат и разпространяват поредица съветски *неигрални (културни)* филми, показващи териториите и националностите на Съветския съюз.⁸ Тези филми, заснети по време на *експедиции* в различни части на съветската „периферия“, спомагат за създаването на набор от визуални формули и запознават съветската публика с отдалечените (и понякога екзотични) места, като новите части от "родината" (Sarkisova, 2017, 2). През 1920-те г. най-използваният етикет за такива *неигрални експедиционни филми* е именно *културен филм* – понятието,

⁸ Сред експедиционните културни филми са: *Дагестан* (1927, П. Зотов, Я. Толчан), *Тунгусы* (1927, Е. Свилова), *Крышия мира: Экспедиция на Памир* (1927, Вл. Ерофеев), *Ворота Кавказа* (1928, Н. Лебедев), *Соль Сванетии* (1930; реж. М. К. Калатозов), *Страна Нахчо /Старая Чечня/* (1929, Н. Лебедев), *Марийцы* (1929, Н. Прим), *Турксиб* (1929, В. Турин) и др.

първоначално въведено от немската филмова индустрия, се появява и в съветския контекст, където остава в процес на обсъждане и употреба до началото на 1930-те г. Разбирани като дидактични филми, предполагащи статут на „обективна истина“, *културфилмите* се създават с цел да предоставят нови знания и да подредят представите на публиката за света. В този период те фигурират в производствените планове на всяко филмово студио в Съветския съюз. От края на 1920-те г. концепцията за *културен филм* постепенно е изоставена след период на яростна критика. Преди това съветската професионална филмова гилдия – Дружеството на революционните кинематографисти – организира "Сектор за научно и културно кино" и се опитва да „изчисти“ определението за културфилмите като „филми с политическо-просветен, научно-образователен или хроникален характер, без измислени сюжети, насочени към запознаване на зрителите с различните клонове на науката и знанието, както и с обществения, политическия и културния живот и условията на труд“ (Sarkisova, 2017, 20). Въпреки държавната подкрепа, терминът *културен филм* се оказва под идеологически прицел. Редица филмови дейци, критици и „апаратчици“ от сферата на киното се опитват да го заменят с по-ясно идеологическо понятие, като най-активните режисьори в областта на неигралното кино настояват за използването на нов термин – *документално кино*. Дебатът достига своя връх през март 1928 г. на Всесъюзната партийна конференция по въпросите на киното, на която атаките от концептуални се персонализират – Дзига Вертов се превръща в основна мишена на обсъжданията заради „липсата на тематично планиране“. (Sarkisova, 2017, 25).

Тематичното планиране от началото на 1930-те г. нататък е основното средство, чрез което Сталин ангажира киното в изграждането на съветската империя. С него се гарантира създаването на филми, които да защитават и легитимират текущата правителствена политика, да покажат на обикновените хора, че те са придобили права благодарение на революцията; че съветската система се основава на масовото участие, споделянето на властта и ресурсите и установяването на справедливо човешко съществуване (Miller, 2010, 94). През 1931 г. *Союзкино* е реорганизиран, закрит е отделът му за културно кино и се институционализира *Союзкинохроника*, централизираща отделите за кинохроника на *Украинфилм*, *Белгоскино*, *Азеркино*, *Госкинопром Грузия* (Багров, Дерябин, 2007, 86). В официалните дебати и в тематичното планиране за повече

от десетилетие се преустановява използването на термина *културен филм*. Възприемайки и преформатирайки метода *Кино-око*, с който Вертов възнамерява да наложи ред в сетивните впечатления на зрителите и да осигури "единството на всички участници през филмовия екран", новите влиятелни режисьори като Роман Кармен⁹ и Михаил Слущки¹⁰ разработват нов, приемлив начин за оформяне на контролиран разказ – преварително планиран и одобрен, определян като *документален*. Налага се т. нар. *фактографския метод* и се установяват нови стандарти на съветското документално кино, което скоро след това трябва да отговори и на очакванията на *социалистическия реализъм* (Sarkisova, 2017, 26–27).

През 1935 вестник *Правда* повтаря катехизиса за "огромната безценна сила на киното, ... притежаващо изключителни способности за духовно възпитание на масите". Модел и за неигрално кино вече е игралният *Чапаяев* – представян като пример за филм, който "мобилизира за изпълнението на нови задачи и обяснява както за постиженията, така и за трудностите на социалистическото строителство" (Sarkisova, 2017, 201). Както се изразява секретарят на ЦК на Всесъюзната комунистическа партия на болшевиките Андреев на Седмата конференция по кинематографично про-

⁹ Роман Кармен (1906–1978) – оператор, режисьор, сценарист, писател. Р. Кармен става особено популярен след като през 1939 г. Есфир Шуб режисира филма *Испания* (1939) въз основа на неговите кадри, заснети в Испания по време на Гражданската война (1936–1939). Водеща фигура в съветската военната кинохроника – ръководител на филмовата група на Северозападния фронт (1941–1942 г.), Западния фронт (1942–1943 г.) и на 2-ри Украински фронт (1944 г.), оператор на 1-ви Белоруски фронт (1944–1945 г.). Режисьор (заедно с Е. Вертова-Свилова) на пълнометражния документален филм *Суд народов* (1947). През 1950–1970-те г. Кармен снима във Виетнам, Китай, Бирма, Индия, Индонезия, Южна Америка. Художествен ръководител, продуцент и сценарист (заедно с И. Ицков и К. Славин) на 20-сериината съветско-американска документална продукция *Великая Отечественная/ The Unknown War* (1979). Р. Кармен е най-влиятелният „кинодеец“ – образец за действия в съответствие с генералната линия на съветската партийна пропаганда. И след смъртта на Сталин той остава водещият пропаганден документалист в СССР до края на 1970-те г..

¹⁰ Михаил Слущки (1907–1959) – кинооператор, режисьор на документално и игрално кино. Режисьор на документалните филми „*Имени Ленина*“. *Днепрогэс* (1932), *Биробиджан* (1934), *Песня молодости* (1938), *День нового мира* (1940), *Победа за нами! Боевой кинобюро № 5* (1941), *День войны* (1942) *Концерт фронту* (1942), *Песня о Киргизии* (1946), *Советская Украина* (1947, 1950), *Навеки с русским народом* (1954) и др.

изводство: "В нашите собствени филми трябва да показваме истинския живот, истинския живот на хората!". В същото време той ясно заявява, че този "истински живот" трябва да бъде „драматизиран и внимателно написан“ (Roberts, 1999, 127). Социалистическият реализъм, по думите на бившия първи комисар на „Наркомпрос“ Анатолий Луначарски, трябва да отдалечи филма от „безразличното регистриране на събитията. Това е реализъм плюс ентузиазъм, реализъм плюс енергичен дух“ (Holter, 1970). Тематичните планове и внимателно подготвените кадри вече олицетворяват трансформацията на *съветското нехудожествено* чрез процеса на „тотална намеса“, който превръща *фактите* в добре изработена документална фикция (Winston, 1995). Утопичният принцип на Вертов за показването на „живота такъв, какъвто е“ се оказва несъвместим както с технологията на филмовия процес, така и с принципите на соцреализма. Филмът от 1940 г. *Денъ новото мира* (реж. М. Слуцки и Р. Кармен), монтиран от кадри (заснети от 97 оператори в един ден) например, е лента, в която "животът какъвто е" е заместен с почти пълна инсценировка – перфектно балансиран, синхронизиран и напълно контролиран образ. Тази реалност вече не се синтезира с „Кино-окото“, а с "филмовия поглед". Тук „родината“ е престанала да бъде задача и се е превърнала в обект за възхищение, а филмовото движение – в самодостатъчна, непоклата тавтология (Сандомирская, 2012).

Значението на текста в сталинското кино нараства с напредването на режима. Филмовият сценарий получава статут на самостоятелно литературно произведение – той е обявен за „основа на филма“. Ето защо и монтажът вече се разбира не като средство за организиране на пространството, времето и ритъма и като основен структурен принцип на кинематографичния разказ, а като похват, разрушаващ конвенционалния разказ. Режисьорите, които през 1920-те г. експериментират със специфични структури на филмовия разказ (Айзенщайн и Вертов), са обявени за „безсюжетни“, което в новото разбиране означава „неидеологични“ (Dobrenko, 2008, 5).

Втората световна война мобилизира и съветската филмова индустрия. До пролетта на 1942 г. тя се е адаптирала към военните условия и започва да произвежда пълнометражни филми – стотиците съветски оператори от *фронтовите киногорупи* заснемат около 3,5 милиона метра филмова лента, а между 1942 г. и 1945 г. студията създават над 70 филма (Kenez, 1992, 149, 158). Първата

военна хроника се появява в киносалоните само три дни след избухването на войната – 25 юни 1941 г., а след това на всеки три дни се пуска ново издание. Когато през есента на 1941 г. повечето филмови студия са евакуирани от столицата, екипите на документалните филми остават да работят в Москва. През първата есен на войната режисьорите започват да правят *пълнометражни документални филми* по материали от кинохрониката. Съветската документалистика от времето на войната продължава да търси мащабността в драматичния монтаж на кадри от лентите на военните кинохроникъори.¹¹ Следвайки успеха на първите такива филми, режисьорите създават десетки пълнометражни документални проекти. Защитата на Москва, Сталинград, обсадата на Ленинград, битката за Севастопол и др., а по-късно и *освобождението* на източноевропейските страни дава още сюжети за пълнометражни филми (Kenez, 1992, 149–152) – включително и на филма *България* (1946).

През 1944 г. специално партийно решение настоява за *подобряване на работата на кинохрониките*. То изиграва сериозна роля в преструктурирането на документалната кинематография, мобилизирайки усилията и на режисьорите на игрални филми. Резултатът е добавянето на очевидна драматизация в „арсенала“ от изразни средства на военновременното съветско документално кино.¹² За „подобряването“ на тематичните планове и сценариите са привлечени и известни белетристи и журналисти: Ванда Василевская, Борис Горбатов, Алексей Сурков, Иля Еренбург, Константин Симонов и др.

В първите месеци и години след войната, производството на тематични пълнометражни филми продължава да заема изключително голямо място в съветската кинохроника. Още през 1945 г. излизат *Берлин* (Ю. Райзман) и *Разгром Японии* (А. Зархи, И. Хайфиц), а през 1946 г. – *Суд народов* (Р. Кармен). Военните киноопе-

¹¹ През 1942 г. излиза филма *Разгром немецко-фашистских войск под Москвой* (реж. Л. Варламов, И. Копалин), през 1943 г. – *Сталинград* (реж. Л. Варламов), а през 1945 – *Берлин* (реж. Ю. Я. Рейсман).

¹² Сергей Герасимов (1906–1985) между 1944 и 1946 г. е директор на Централната студия за документални филми. Герасимов е режисьор на „художествените“ филми *Учитель* (1939) *Маскарад* (1941), *Непобедимые* (1942), *Большая земля* (1944), *Молодая гвардия* (1948), *Тихого Дона* (1957–1958) и др., както и на „документалните“ *Освобождённый Китай* (1950), *Великое прощание* (1953) и др.

ратори и режисьори вече са ангажирани и в тематиката за следвоенното възстановяване, отразена във филмите *Возрождение Сталинграда* (1945, И. Поселски, Б. Агапов), *День победившей страны* (1947, И. Копалин, И. Сеткин и др.), *Днепрогэс возрождается* (1945, О. Подгорецкая), *Донбасс* (1946, М. Билински), *Мастера высоких урожаев* (1947, В. Беляев, М. Славинская), *Колхоз „Красный Октябрь“* (1947, П. Аташева) и др. Става въпрос за „производството“ на обширна поредица от филми със сходна тематика, създадени от сравнително тесен кръг от режисьори, оператори и озвучени от един и същи дикторски глас. Чрез интерфейса на филма, обектива на камерата, словесния коментар и монтажа, такива филми имплантират последователност, приписват кохерентно послание към по-широката съветска общественост (Bahun, Naupnes, 2014, 8).

1946 г. е „знакова година“ за съветското кино. Настъплението на *ждановизма* в съветския културен живот води до специални партийни решения за „разгромяването“ на списанията *Звезда* и *Ленинград*, на репертоара на театрите, на филма *Большая жизнь* и др. Критиките за „основните недостатъци в организацията на филмопроизводството“ демонстрират видимото засилване на идеологическия надзор и в киното.

Съветската кинохроника и „Българско дело“ – идеологическите контексти на филма *България*

Новата власт в България веднага след 9 септември 1944 г. възприема съветското виждане за значението на кинохрониката и на документалното кино като ключови пропагандни инструменти. Ето защо към новосъздаденото Министерство на пропагандата¹³ е включено отделението "Кино и фото" (оглавно от Иван Фичев¹⁴), а и в Сдружението на филмовите дейатели веднага е организиран ОФ-комитет. Към Министерството се числи и създадената през

¹³ По-късно Министерството на пропагандата е преобразувано в Министерство на информацията и изкуствата, което пък през 1947 г. става Комитет за наука, изкуство и култура.

¹⁴ Иван Фичев (1911–1986) е сценарист и режисьор – *Борба за щастие* (1946); заедно с Борис Борозанов и Кирил Илинчев режисира филма *Данка* (1952) по сценарии на писателя Кръстьо Белев.

1941 г., фондация „Българско дело“, която продължава да произвежда и разпространява *кинопреглед*¹⁵ (Чичовска, 1979; Пискова, 2000; Ragaru, 2023, 5). Много бързо е подменен съставът на ръководството на Фондацията, а дотогавашният му председател Слав Бурджов е изправен пред „народния съд“.¹⁶

Само пет дни след преврата за жителите на София е прожектиран на открито на площада филма *Чапаев* (1934), а същата вечер в кино „Балкан“ е показан и *Светлият път* (1940) на Григорий Александров (Братоева-Даракчиева, 2013, 23). Междувременно, още на 25 септември 1944 г. Фондация „Българско дело“ подготвя и първия – вече *Отечествен*, кинопреглед, а до края на годината са заснети и са показани общо 14 такива.¹⁷ Автори на кинохрониките са операторите Васил Холиолчев, Симеон Симеонов, Захари Жандов, Георги Парлапанов, Александър Вълчев, Стефан Петров, Васил Бакърджиев, Стоян Христов, Бончо Карастоянов (Станимирова, 1973, 9). В началото на 1945 г. вече са уточнени главните задачи на фондацията в контекста на по-обширните бъдещи перспективи пред кинематографията в новите условия – създаване на професионални „национални кадри“, изграждане на национален киноцентър като основа за снимане и обработка на български филми, провеждане на широка програма по кинифициране на страната и „издигане на кинокултурата“ чрез подходящ репертоар (Янакиев, 2003, 192; Братоева-Даракчиева, 2013, 24).

През 1945 г. основната тематика на кинохрониката е свързана с актуалните пропагандни акценти. Заснемат се траурни митинги и препогребвания на тленните останки на загинали антифашисти, митинги, заседанията на Народния съд и пр. Преди края на 1944 г. е изработен и проект на Наредба-закон за държавен моно-

¹⁵ Повече за фондация „Българско дело“ и жанра на кинопрегледите вж.: (Пискова, 2000; 2015, 30), (Деянова, 2009, 285–316); (Янакиев, 2003, 166–170); (Garbolevsky, 2011, 16–17).

¹⁶ От средата на 1946 г. в Управителния съвет на Съюза на филмовите дейци, председателстван от Орлин Василев, вече са Васил Холиолчев (1908–1974) и Иван Фичев, а в контролния съвет е и Панталей Матеев (1898–1957), а Страшимир Рашев – „директор“ на фондация „Българско дело“ (Кърджилов, 2024)

¹⁷ Част от колекцията от кинопреглед с описание на заснетите обекти е достъпна в ютюб-канала на Националната филмотека. Вж:

@Българсканационалнафилмотека:

<https://www.youtube.com/watch?v=CyTJuZHpkEQ&t=272s> и др.

пол върху вноса и разпространението на филми – основата на приетия през 1946 г. Закон за кинокултурата. Програмната статия *Българското документално кино* от 1946 г. на редактора на новото списание *Кино и фото* – Панталей Матеев¹⁸, представя вектора на този жанр в най-близко бъдеще и въвежда официално съветския термин *културно-документален филм*: „Главната дейност на „Българско дело“ ще протече в производството на хроникални и културно-документални филми“. Той изброява и няколко такива подготвени до онзи момент: „*Силата на слабите* – документален филм за кооперативното дело в България, с участието и на артисти; *Един ден София*, *Язовирът Бели Искър*, *Борбата против беса*, *Високопланински наблюдатели*, *Вестникът* и др.“ (Матеев, 1946, 2).

Кинохрониката *9 септември 1945*, представяща „чувстването на първата годишнина от победата на народната власт“, е изпратена за разпространение през българските дипломатически представителства в Париж, Прага, Варшава, Будапеща, Белград, като главното намерение е тя да бъде показана на заседаващите на Парижката мирна конференция. Специално с тази цел е монтиран и краткия филм *Българската действителност* – с текст на български, френски и английски език (Ракова, 1989, 35). В подготовката на българското правителство да представи България на мирната конференция като страна с мащабно *съпротивително антифашистко движение*, се пристъпва и към реализирането на *мащабна съветско-българска филмова документална продукция* (Увалиев, 1947; Матеев, 1947).

Още през октомври 1944 г. в София пристига лично председателят на съветския *Държавен комитет по въпросите на киното* Николай Болшаков¹⁹ – като представител на съветското *Союзторгкино* за България, Гърция, Югославия и Албания. Официалната

¹⁸ Пантелей Матеев Карасимеонов (1898–1957) – поет, журналист, кинокритик. През 1920-те г. публикува във *Вестник на жената* и сътрудничи на леви вестници и списания – *Щит*, *Фронт*, *Литературен преглед*, сп. *Българска мисъл* и др. Редактира в. *Кормило* (1936) и сп. *Нашето кино* (1924–1935). След 09.09.1944 г. работи в Българска кинематография, Радио София и в. *Вечерни новини*. Автор на стихосбирките *Победна година* (1945), *Песни за републиката* (1945), *Поеми за мира* (1950), *Знаме на дружбата* (1954) и др.

¹⁹ Николай Иванович Большаков (1912–1990) е съветски филмов оператор, като през 1930-те г. работи в "Мосфилм". Той е и асистент на оператора Едуард Тисе в разкритикувания, спрян и унищожен филм на Сергей Айзенщайн *Бежин луг* (1935) – историята на убийството в Северен Урал през 1932 г. на Павлик

цел на визитата му е „да се запознае с филмовото дело“ и той договаря сътрудничество и установяване на търговски връзки между кинематографиите на двете страни. Конкретната програма на Болшаков предвижда: „Големите игрални филми в България да се заснемат под ръководството на видни съветски режисьори, оператори, специалисти, техници и т.н. Артистите и сюжетът да бъдат български“ (Пискова, 2015, 60, 90).²⁰ През 1946 г. сп. *Кино и фото* публикува като уводна статия текста на Болшаков „Съветските филми за Югославия, България и Румъния“:

Героичната Червена армия освободи от немско-фашисткото иго много страни в Европа. Естествено е, че съветският зрител проявява голям интерес към живота, икономиката и кул-

Морозов. От юни 1939 г. Болшаков е оператор в Одеското студио за игрални филми. По време на войната е фронтови оператор, като от ноември 1942 г. е началник на филмовата група на Каспийската флотилия, а през 1944 г. снима в Северния флот. От ноември 1944 г. до юни 1945 г. Болшаков е и комисар на "Союзинторгкино" в България, Гърция, Югославия и Албания, а след това – до май 1946 г. е заместник-управител на "Союзекспортфилм" в съветската окупационна зона в Германия, в Австрия, Чехословакия, КНДР и Манджурия. От май 1946 г. до септември 1984 г. работи в студията "Мосфилм". Оператор и сърежисьор е на документалната хроника *Каспийци* (1944) и участва в снимките на филма *Мы за мир* (1952).

²⁰ Марияна Пискова представя в предисторията на филма *Героите на Шипка* (1955) първото посещение в България и на режисьорите Г. и С. Василиевци през 1945: „За да направят филм за Втората световна война, за съветската армия и завършващия победен етап на войната, братя Василиевци са командирани от Главно политическо управление и Комитета за кинематография в СССР в България, Румъния, Унгария и Югославия от януари до април 1945 г. ... По разказа на тогавашния министър на съветската кинематография Иван Болшаков те са на посещение при него с идеята да създадат „голям исторически филм за освобождаване на балканските славяни от чуждоземно иго на основата на събитията от 1877–1878 г.“. Следва съгласие и предложение от страна на кинематографията да се подкрепи командировката на братя Василиевци в страните на Балканския полуостров за събиране на материал за филма... През ноември 1944 г. Кинокомитетът изпраща писмено предложение в Главно политическо управление на съветската армия да започне работа по филм „*Освободителката*“ за същата съветска армия и за завършващия победен етап на войната. Във връзка с това комитетът моли да бъдат изпратени на фронта бъдещите автори на филма. Написването на сценарий се възлага на сценариста и драматург Борис Чирсков, а постановката на бъдещия филм – на братя Василиевци. Пътуването се е състояло от януари до април 1945 г. братя Василиевци заедно с Чирков и бъдещия директор на филма А. Владимиров посещават Югославия, Унгария, Румъния и България в търсене на интересни събития в първите дни на освобождението на братските страни от Съветската армия“ (Пискова, 2015, 57–59).

турата на тези страни и техните народи. Затова се отделя голямо внимание за създаването на художествени и документални филми на тези теми. (Болшаков, 1946, 3).

Оказва се, че вече е в ход производството на цяла поредица културни филми за страните, окупирани от съветската армия. По същото време приключват снимките и на художествената съветска „военна драма“ *В горах Югославии* (1946, реж. Абрам Роом). Година по-рано са завършени документалните филми *Освобождение Югославии* (1945, Л. Варламов) и *Освобожденная Чехословакия*²¹ (1945, И. Копалин и П. Аташева; прожектиран в България под името *Изгрев над Прага*). Болшаков споменава и за завършването на подобен филм за Унгария (*Венгрия*, 1946, А. Лебедев), в който „да се покаже историята на тази страна, нейният бит, култура и мирният живот на унгарския народ след изгонването на немските фашисти от Червената армия“ (Болшаков, 1946, 3).²² Той представя и следващите два филма, които се подготвят от съветските филмови екипи – за Румъния²³ и за България:

Филмът за Румъния трябва да покаже как се строи нова демократична Румъния под ръководството на правителството на Петре Гроза. Филмът, в основата си, ще бъде посветен на съвременния живот на следвоенна Румъния и ще запознае зрителя с природата, бита и културата на тази страна.

Филмът за България ще бъде снет съвместно със софийското киностудио „Българско дело“. Това ще бъде филм за нова България – България на Отечествения фронт, филм за българския

²¹ През 1949 г. е произведен още един съветско-чехословашки филм — *Новая Чехословакия*, под режисурата на доста по-опитния режисьор на съветско пропагандно кино В. Беляев (Вж.: Бел. 22)

²² И през следващите години съветските „кинодейци“ са изпращани като "идеологически пазачи" в страните от Съветския блок. Така например Всеволод Пудовкин действа като "съветски филмов полицай" в Унгария, посещавайки страната два пъти през 1950 и 1951 г. (Cunningham 2004, 70-71). През 1947–1948 г. Иля Трауберг е член на борда на директорите на източногерманската филмова компания, а на Абрам Роом и Сергей Юткевич – съответно в Албания и в Югославия – са поверени съветско-албански и съветско-югославски копродукции.

²³ Филмът *Румъния* (1947) е режисиран от Василий Беляев – един от „образцовите“ съветски творци още преди и по време на войната с участието му в пълнометражната документална продукция *День нового мира* (1940; реж. М. Слуцки и Р. Кармен) и с режисурата на хроникалните филми *Черноморцы* (1942), *69-я параллель* (1942; с М. Ошурков), *Народные мстители* (1943; с Н. Комаревцев), *Битва за Севастополь* (1944). През 1945 г. е режисьор на монтажа (заедно с И. Венжер и И. Поселски) на грандиозния *Парад Победы*.

народ. Русия освободи България от петвековното турско робство. Съветският съюз я освободи от немско робство... Филмът ще показва природата на страната, градовете, селата, бита и работата на хората. (Болшаков 1946, 3)

При всички посочени филми Болшаков задава еднакво формулирана цел – да показват *природата, бита и културата* – вижда се, че става въпрос за предварително замислен комплекс от филми за всяка една от окупираните и оставащи в съветската сфера на влияние държави. Първоначалният работен вариант от 1946 г., когато екипът на режисьора Роман Кацман пристига в София, предвижда филмът за България да се казва именно *Земя, култура и бит на българския народ*.²⁴ (Garbolevsky, 2011, 18–19).

„Постиженията на страните с народна демокрация“ се отразяват и в други *културни* филми в „творческо сътрудничество с режисьори от младата кинематография на социалистическия лагер“. По зададения вече модел през следващите години съветските зрители могат да видят: *Северная Корея* (1947, В. Славинская, Б. Небылицкий), *Польша* (1948, Л. Варламов), *Новая Албания* (1948, И. Копалин), *Демократическая Венгрия* (1948, Л. Степанова), *Румыния* (1947, В. Беляев). През 1949 г. В. Беляев подготвя *Новая Чехословакия*, а три години по-късно излиза и *Демократическая Германия* (1950, Н. Садкович). Тези филми трябва да свидетелстват за „успехите на народите на страните от социалистическия лагер, за установяването на нови икономически и социални отношения; да покажат горещата любов и благодарност на народите от тези страни към Съветския съюз и Съветската армия, които ги бяха освободили от фашисткото иго“ – използвам сбор от цитати от филмите. В сходен ключ са по-късно и *Освобожденный Китай* (1951, С. Герасимов), *Вьетнам* (1954, реж. Р. Кармен) и др.²⁵

Филмът „България“: проектът, киногрупата и образите

Оплодителната и градивна културна мощ на съветското кино ще се разпростре и върху бъдещото наше кинотворчество, което ще се развие по пътя на социалистическия художествен

²⁴ ЦДА, ф. 2, оп. 1, а.е. 4, л. 169 – Информация от Министерство на информацията и изкуствата за подготовката на филма *Земя, бит и култура на българския народ*, 1946 г.

²⁵ Централното студио за документални филми в Москва между 1946 и 1953 г. произвежда общо около 150 късометражни и пълнометражни филма и над 600 хроники (Sidenova 2020, 75).

реализъм. Възприемайки стила и народната целеустременост на съветското кино, българският национален филм ще се отърси от наслоенията на безплодния западен интелектуализъм, от разложителната аморалност на спекулативната търговска кинематография, за да развие духа на социализма, на моралната здравина и борческата устойчивост в полето на трудовото преуспяване и борбата за демокрация, култура и човечина. (Матеев, 1946, 2)

Патетиката на Панталей Матеев уместно отразява идеологическата атмосфера, налагана в кинематографията докато *съветската киногрупа*, ръководена от режисьора Роман Кацман²⁶, работи по заснемането на филма *България* през 1946 г.

Контурите на *монументалната* продукция започват да се чертаят в съветската столица още през 1945 г. В изследването *1948. Символна еуфория, символен терор* Лиляна Деянова представя интересен момент от дневника на Георги Димитров. На 7 септември 1945 г. в Москва „той приема Герминов²⁷ и Кацман, които възнамеряват да направят документален филм за България, и им дава консултация по филма” (Деянова, 2005).

Същевременно, още през от зимата на 1944–1945 г., се обсъжда отпускането на кредит за нуждите на „Българско дело”. Когато две години по-късно 26 ОНС гласува исканата сума от 110 млн. лв. за предстоящото изграждане на национален киноцентър, се предвижда 10 млн. лв. да бъдат използвани за реализиране на българо-съветския "монументален филм *Земля, бит и култура на българския народ*, който да се прожектира в чужбина по време на

²⁶ Роман Григориевич Кацман /след 1948 г. посочва по-често фамилията Григориев/ (1911–1972) е съветски режисьор-документалист. От декември 1933 г. е редактор, от 1934 г. е ръководител на Отдела за кинохроника в *Союзкинохроники* в Москва, а от 1936 г. е главен редактор на Московското централно студио за кинохроника. От март 1940 г. до май 1944 г. Кацман е заместник-началник на кинохроники и документални филми на съветския Комитет по кинематография и е ръководител на филмовата група на 3-ти Украински фронт. От май 1945 до 1972 г. той е директор на Централната студия за документални филми (ЦСДФ). След *България* Р. Кацман (Григориев) подготвя цяла поредица пълнометражни документални филми: *На страже мира* (1948; с М. Фиделева); *32 милиона* (1948), *Слава труду!* (1949; с А. Медведкин и М. Славинская), *Советский Дагестан* (1950), *Советская Якутия* (1952), *Свет Октября* (1957; с И. Посельский) и др. През 1962 г. Роман Григориев отново режисира по българска тема, отразявайки в 20-минутния филм *На земле братской Болгарии* посещението в страната на съветската делегация, водена от Никита Хрущов.

²⁷ Вероятно става въпрос за режисьора Роман Кармен.

работата на Парижката мирна конференция" (Чичовска, 1990, 138–139). През пролетта на 1945 г. е подписано споразумение за съвместна работа между фондация „Българско дело“ и Централната студия за документални филми в Москва.²⁸ Българските управляващи преценяват подготвяния филм като „ярък документ за отстояване на българската кауза пред чуждата общественост“. Това мнение дава основание на Министерството на външните работи да отпусне от фонда "Мирна конференция" допълнителни суми за завършването на „големия културен филм“. Параметрите на проекта се доуточняват и при посещението на директора на фондацията Страшимир Рашев в Комитета по кинематография при Съвета на народните комисари в Москва.

Весела Чичовска отбелязва, че няколко седмици преди началото на преговорите за примирие в Москва (октомври 1944 г.) писателят Людмил Стоянов се обръща към съветските „културни дейци“ Алексей Толстой, Александър Фадеев, Иля Еренбург, Павло Тичина, Михаил Аплетин и др. с призив „да проявят интерес към българските дела и по този начин да помогнат за приобщаването на страната към международната демократична общност“ (Чичовска, 1987, 2008). В спомените си Иля Еренбург разказва, че през пролетта на 1945 г. лично Васил Коларов го посещава в дома му с молба „да отида в България, да пиша за тази страна“. Няколко дни по-късно писателят е извикан от завеждащия Отдела за пропаганда и агитация към Централния партийен комитет, Георгий Ф. Александров, който му съобщава, че „молбата на нашите български приятели е подкрепена“. Изпадналият в партийна немилост писател е изпратен в „творческа командировка“ (Еренбург, 1966, 422–423). За четири месеца бъдещият сценарист на филма *България* посещава като кореспондент на вестник *Известия* Румъния, България²⁹, Югославия, Албания, Унгария, Чехословакия и Германия. Няколко дни след прибирането му в Москва, в самото начало на 1946 г. от съветската *Кинохроника* го „убеждават“ да подготви текст за сценарии на документални филми за Югославия и България на базата на публикуваните от него кореспонденции за *Известия*³⁰ (Еренбург, 1966, 426).

²⁸ Стенографски дневници на 26 ОНС, 1 РС, 3 април 1946, 570, 579; ЦДА, ф. 2, оп. 1, а.е. 2, л. 180, а.е. 15, л. 32.

²⁹ Повече за Еренбург в България – Вж.: Николов (2016).

³⁰ От пътуването в България Еренбург публикува във вестника през октомври 1945 г. статиите: *Большое сердце*, *Народ не шутит с совестью*, *Битва за жизнь*,



Роман Кацман в Будапеща като ръководител на киногрупата на Трети Украински фронт, 1945 г.³¹

По същото време се комплектова и филмовият екип на филма за България – Роман Кацман е определен за „автор-режисьор“, а Михаил А. Орлов – за директор на продукцията. За Кацман това не е първото посещение в страната. Като началник на киногрупата на 3-и Украински фронт той координира снимките от придвижването на окупационната съветска армия и на българска територия през септември 1944 г. Кацман идва в България и

през декември 1945 г., за да „събира материал за сценария на филма“ (Кацман, 1947, 14). Тогава той се запознава с операторите от „Българско дело“ и организира *българското участие* в подготвяния филм. При това посещение той занася в Москва копия от кинопрегледите на фондацията, за да подготви „историческите кадри“: „За да си взема 600 метра за филма, аз трябваше да прегледам 35 000 м., филмирани от Карастоянов, Жандов, Петров, Христов, Вълчев и др...“ (Кацман, 1947, 15). Захари Жандов също разказва, че българските оператори „по поръчка на Кацман снемат някои и други кадри и оставят на разположение целия си архивен материал от репортажи и художествените кадри на *българските културни филми*“ (1947, 18). До влизането му в кино „Благоев“ при показването на филма в България, той дори не знае, кои „български“ кадри са влезли във филма (Жандов, 1947, 18). На плаката и надписите към *съветско-българския среднометражен документален филм* като оператори са записани З. Жандов, А. Вълчев, Б. Карастоянов, Ст. Петров и Ст. Христов.

Оппозиция и Путь Болгарии. На български е публикувана през 1946 книгата *В България*, в превод Л. Георгиева-Левенсон и с предговор на Димо Казасов (Еренбург, 1946).

³¹ Снимка: Евгений Халдей. Източник: www.russiainphoto.ru.

Мариана /Мария/ Фиделева³², съпруга на Роман Григориевич – е определена за режисьор-монтажист на екипа. Тя също има личен опит с България, доколкото монтира и режисира епизода за фронтовата кинохроника *Вступление Красной армии в Болгарию* (1944, Фронтowej выпуск № 8) – по-късно във филма са монтирани откъси от тази кинохроника. В операторската група на продукцията се включени А. Сологубов – заснел през 1944 г. някои от кадрите на навлизането в различни български градове на съветските военни части и Гай Асланов³³ – филмирал възпоменателния ритуал, организиран на 17 октомври 1944 от военните части под командването на ген. М. Шарохин на паметника „Шипка“³⁴ (Фомин, 2018, 663–664). Другите съветски оператори в екипа на Кацман са: Александър Брантман, Павел Касаткин, Василий Соловьев, Андрей Сологубов и Аркадий Левитан. Операторският екип е подпомаган и от съветските фотографи и оператори (Соловьев е един от тях), останали на разположение в т.нар. *Южна група войски*³⁵ – разположена през 1945–1947 г. на територията на Румъния и България.

Съветската киногорупа пристига в София за началото на снимачната работа по филма на 1 май 1946 г. и още същия ден успява да заснеме първомайската манифестация в София (Кацман, 1947, 14). Последните кадри от българския престой на филмовия екип са

³² Марьяна (Мария) Яковлевна Фиделева (1907–1949) – в периода 1932–1944 е режисьорка-документалист в *Союзкиножурнал* и подготвя над 140 епизода от кинохрониката. Сред филмите ѝ са : *Рыбные богатства Дальнего Востока* (1937), *К переговорам премьер-министра Великобритании 2-на Уинстона Черчилля с председателем СНК СССР товарищем И. В. Сталиным* (1942, с Мария Славинская), *Вступление Красной армии в Болгарию* (1944), *На страже мира / 30 лет Советской армии* (1948, с Роман Григориев / Кацман).

³³ Гай Гр. Асланов (1913–1974). Оператор от Военната кинохроника – в киногорупите на Закавказкия, 4-и и 3-и Украински фронт. Участва в заснемането на епизоди за кинохрониките и филмите *Комсомольцы*, *Победа на юге*, *Освобождение Донбасса*, *Будапешт*, *Взятие Вены*. В България заснема част от кадрите по придвижването на съветските войски в страната, филмира и „местата на руската слава от 1877 г.“ (Фомин 2018, 663–664).

³⁴ Ритуалът е определян като „първия организиран празник на прерастващата българо-руска в българо-съветска дружба“ (Пискова, 2015, 34).

³⁵ *Южната група войски* е организирана след трансформирането на 3-и Украински фронт (об.1945) с цел да контролира изпълнението на споразуменията за примирие, сключени от представители на съюзническите сили с Румъния и България и „да оказва помощ на местното население при ликвидирането на последиците от войната“. През 1947 г., след подписването на мирните договори с Румъния и България тази военна част е разформирана.

от референдума за обявяване на Републиката от 8 септември 1946 г.

Още в края на 1946 г. 47-минутната *културна картина* вече се представя в съветските кина и е прожектирана от българските легации в редица европейски столици (Чичовска, 1990, 138). Представянето на филма в България се случва през първата половина на 1947 г. като списание „Кино и фото“ посвещава двоен брой (4 и 5) на представянето му.³⁶

За музикалния фон на филма е ангажиран композиторът Светослав Обретенов – доказал лоялността си към съветските служби и „отдаден“ комунист. След няколко срещи с Кацман и запознаване със сценария на Еренбург той е наясно, какво се очаква: „Източници за музикалното оформяване беше ясно, че трябва да се търсят в съответствие с текста, като се използва огромното *богатство на народната песен и самобитния партизански музикален фолклор*“ (Обретенов, 1947, 16). До септември 1946 г. Обретенов завършва подготвителната работа по обработката на музикалните мотиви за филма. Изборът му пада върху няколко песни: *Републико наша, здравей!*, която съвсем скоро е обявана за национален химн (1947–1951); *Темна е мъгла паднала*, представена от него като „партизанска народна песен“; *Химн на българските въстаници* (Кр. Кюлявков, Л. Пипков) и *Мила Родино* (Цветан Радославов), представена като „народна мелодия“ на съветските диригенти, записващи музиката. С подбраните и обработени музикални мотиви през октомври той също заминава за Москва, за да съгласува записите с диригентите при Централната киностудия Арнолд Ройтман и Давид Щилман: „След като филмът беше готов в първата си редакция, започнахме съвместно да работим върху всяка негова част“ (Обретенов, 1947, 16).

Освен музикалния фон, документалният филм придобива смисъл чрез авторитетния глас зад кадър, на фона на оркестровата музика – за да се подчертае предварително зададеното идеологическо послание (Bahun, Haynes, 2014, 8), а *звукът* е една от най-твърдите характеристики на съветското документално кино през този период. Доколкото *България* е насочен основно към съветския зрител, към него се обръща гласът, който е привикнал да му говори

³⁶ *Кино и фото*, 1947, 4–5.

от хроникалните филми малко преди войната и който слуша от екрана години след нея – „гласът на държавата“³⁷, задкадровия актьор Леонид Хмара³⁸. Преведеният от Христо Радевски на български език текст се чете от Моис Бениеш.³⁹



Част от фотоколаж и представяне (текстът е на Иля Еренбург)
на филма „България“ в сп. „Кино и фото“, 1947, 4–5, 4.

Каталожното описание на сюжета на във филма фиксира епизодите лаконично:

³⁷ Съветският режисьор Сергей Юткевич пише в спомените си, че според Сталин гласът в документалния филм трябва да бъде "гласът на държавата", а не на отделния човек. (Сиденова, 2020, 82–83)

³⁸ Леонид Иванович Хмара (1915–1978) – съветски актьор, „диктор“ на документални и научно-популярни филми. В периода 1940–1978 г. гласът на Л. Хмара звучи в 576 хроникални и 12 игрални филма, сред които: *Битва за нашу Советскую Украину* (1943), *Крымская конференция* (1945), *Освобожденная Чехословакия* (1945), *Будапешт* (1945), *Берлин* (1945), *Парад Победы* (1945), *Суд народов* (1946), *Советская Украина* (1947), *День победившей страны* (1947), *Победа китайского народа* (1950), *Советская кинохроника 1918-1968. Зрительная память истории* (1968) и мн. др. Вж.: Дерябин (2016, 884–889).

³⁹ Моис Исак Бениеш (1907–1976) след 9 септември 1944 г. работи като режисьор в радиотеатъра на *Радио София*, участва в създаването на кръжока „Никола Йонков Вапцаров“ заедно с Виска Калчева, Иванка Димитрова, Сашо Стоянов, Лео Конфорти, Магда Колчакова, Гриша Островски и др., с които подготвят тематични вечери и ги изнасят на сцени, естради, работни площадки. През 1947 г. е изпратен с Коста Наумов като говорител на българската емисия в *Радио Москва*. Следва в Режисьорския факултет на ГИТИС „А. Луначарски“. След завършването си през 1951 г. е назначен като режисьор в Народния театър.

*Планини. Пасища с овце. Изгледи от населени места в България. Исторически паметници. Партизани водят бой. Части на Червената армия освобождават българските градове. Съветски параходи доставят помощи за България. Български художници. Митинги в защита на създаването на републиката в България. Розобер, събиране на тютюн. Избиратели гласуват по време на избори. Митинг, масови тържества в София в чест на обявяването на България за република.*⁴⁰

При представянето на *България* в сп. *Кино и фото* през 1947 г. – рубриката „Майстори на камерата“, всеки от операторите разказва за заснетите от него кадри. П. Касаткин се заема с филмирането на планинските пейзажи: „сneh рилските и пиринските езера, Белоградчишките скали и Троянския проход...; в Рила филмирах язовира Бели Искър; прокарването на Хаинбоаз“. А. Сологубов си спомня септември 1944 г. с Червената армия: „На 13 септември, аз, в числото на първите съветски офицери, пристигнах в София. На 16 септември филмирах посрещането на Червената армия в София. Всичките снети от мен сцени влезнаха във филма. Сега в качеството си на постоянен кореспондент на съветската кинохроника в България, аз снимам живота и възстановяването на страната“. А. Левитан заснема сцените в Батак, в които е представена основната сценарна линия за героичната генеалогия на семейство Тошеви и „черните забрадки“: „партизанските майки с техните сурови, тъжни лица... референдума в Батак“. А. Брантман е скамерата „в най-различни кътчета на България“ – кадрите от с. Богдан, Карловско. В. Соловьев освен с пейзажите, запечатва кадрите от розобера и от Созопол.⁴¹ От лаконичните спомени на операторите не става ясно, кой от тях заснема „етнографските“ сцени, както и възстановките на партизански сражения – заради които е цитираното в началото на текста писмо до бившите партизани от с. Белица.

Финалният кадър на филма показва ширнал се светъл път, заснет от движещ се камион, а дикторът отправя пожеланието на Еренбург: „Последната снимка показва новия, светъл път на бъл-

⁴⁰ Вж.: <https://www.net-film.ru/film-48555/>. Освен във филмовия архив на *Българската национална филмотека* и на *Центральная студия документальных фильмов*, копие от филма е налично и в проекта *Киноархив net-film.ru*.

⁴¹ Майсторите на Камерата – *Кино и фото*, 4–5, 1947, 17.

гарския народ. Прозвучават топлите думи „На добър път, България!“ (Еренбург, 1947, 4). Инсцениране на „пътя“⁴², на „партизанската героика“,... на „второто освобождение“⁴³.



„Зовът на основателя на Отечествения фронт Георги Димитров стигна до селата, до горите, до планините...“ Кадръ от филма *България с инсценировка от партизанския живот*.⁴⁴

Контекстът на „второто освобождение“ е от съществено значение при декодиране на представянето на България и „българския народ“ в *съветско-българския* филм от 1946 г. Вписвайки се в съветския дискурс на следвоенната епоха *България*, а и сниманите в сходна матрица и други съветски филми за окупираните от Червената армия държави, установява ясна йерархия – по думите на Мери Луиз Прат: „колониалните сили се стремят да гарантират

⁴² През септември 1943 г. Г. Димитров публикува в съветския официоз в. *Правда* статията *Куда идет Болгария? /Накъде отива България?/* (Димитров, 1997, 392). Освен всичко друго, в нея Димитров формулира насоките на една политическа тактика, която няма аналог в историята на българската държава. Тя е оформена в пропагандни фрази, които не поставят под съмнение и целенасочено издигат ролята на Съветския съюз като „исторически път на България“ при „всякакви условия“, като „наше щастливо бъдеще като нация“. Статията става популярна в Москва, чете се и в ефира на нелегалното радио „Христо Ботев“. Еренбург има добра основа за „Пътят на България“ и финалното визуализиране в сценария на филма за *съветския път за България*.

⁴³ Вж. и документалния филм *Второто освобождение* (2021, Св. Овчаров, Евелина Келбечева).

⁴⁴ Източник: Филмов архив на Българската национална филмотека.

своята невинност в същия момент, в който утвърждават своята хегемония“ (Pratt, 1992, 7). Съветското „навлизане“ в *България* е интерпретирано като необходима последица от процеса на „освобождение и възстановяване“. Кинематографичният език, който се използва, за да създаде смисъл, предлага прости решения на сложни външнополитически въпроси и въвежда мотиви и символи, които съветските граждани лесно да могат да разберат.

Заклучение: „архив на откраднатите революции“

Ирина Сандомирская интерпретира съветското документално кино на късния сталинизъм *като архив на откраднатите революции* (Сандомирская, 2012). Историята на филма *България* (1946) поставя важни питання за значението на документалната филмова пропаганда за Студената война и нейното значение за укрепване на идеологията в разширяващия се комунистически свят. *България* се оказва част от следвоенното визуално картографиране на *въображаемата география* на Съветския съюз, своеобразно презареждане на *културфилма* за нуждите на актуални политики. Още руската имперска експанзия създава многобройни и „хетерогенни периферии“ (North, 2019, 63), свързващи Руската империя с различни региони като Прибалтика, Кавказ и Североизточна Азия. Съветската държава ги наследява, като същевременно се стреми да ги усвои и идеологически. Страните от Източна Европа, превърнали се в част от съветското пространство след 1944 г., също стават обект на политики, подобни на по-ранните такива към собствено *съветските периферии*. През 1920-те г. това се прави става с *експедиции* за заснемането на *културни филми*. Следвоенното запознаване на съветския зрител с документирането на „новите територии“ също става с филмови *експедиции* – Р. Кацман използва точно тази дума за работата на екипа в България (Кацман, 1947, 14). Така, примерът с филма *България* от 1946 г., като конкретен случай, положен в по-широки контексти, показва централната роля на киното във визуализирането на съветската пространствената динамика в началото на Студената война (Widdis, 2003). Следвоенната сталинистка документалистика – набрала опит във филмовите *експедиции* в България и в останалата част от *съветската чужбина* – реактивира същите модели, режисьори, оператори, гласове, монтажни похвати и пр., за да синхронизира и актуализира образа и на филмираните вече съветски републики (Sidenova, 2020). От 1945 до 1953 г. *географският документален*

филм е доминиращ жанр в съветското документално кино – режисьор на *Советский Дагестан* (1950) и на *Советская Якутия* (1952) е именно Р. Григориев (Кацман); оператор на филма *Советская Армения* (1950) е А. Левитан; Роман Кармен режисира *Советский Туркменистан* (1951), М. Слущки – *Цветущая Украина* (1950) и пр. Всички те използват стандартизиран набор от вече изпробвани кинематографични похвати, както и формулата „икономиката, живота, бита и културата на народите в СССР“, за да изработят хомогенен *филмов атлас* и да препотвърдят идеологическата еднородност на Съветския съюз и неговите нови територии.

Позабравеният днес филм *България* от 1946 г. е не само първият съветски урок по пропагандно кино, а по същество – *окупирани* и на образа. Когато през 1952 г. се създава Държавният киноархив, текстът на министерското постановление препотвърждава тезата, че „благодарение на братската помощ на Съветския съюз, [българското кино] преодоля стадия на изостаналото занаятчийско филмопроизводство ... и тръгна решително по пътя на съветската кинематография“.⁴⁵ Новите управляващи вече са усвоили и филмово монтираната утопия като инструмент на демагогия. Инженерите на тоталитарната култура само препотвърждават киното като важен инструмент за мултиплициране на комунистическите идеологии.

Библиография:

Bahun, S., J. Haynes (eds.) (2014). *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917–1989*. Routledge.

Bazin, J., P. D., Glatigny, P. Piotrowski (eds.) (2016). *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Budapest: CEU Press, 1–18;

Cărăbaș, I. (2017). The socialist artistic identity and the bilateral agreements in the Balkans (1945–1949). *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17(3), 249–267.

Cunningham, J. (2004). *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. Wallflower Press.

Daniel, U. 1994. Die Politik der Propaganda. Zur Praxis gouvernementaler Selbstrepräsentation vom Kaiserreich bis zur Bundesrepublik. In: Daniel Ute, Wolfram Siemann (eds.). *Propaganda, Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789–1989)*. Frankfurt/M: Fischer, 44–80.

⁴⁵ Постановление на Министерски съвет № 91 от 31.01.1952 г. относно състоянието и задачите на българската кинематография. Цит. по Китова (2023, 182.).

- Dobrenko, E. (2008).** *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Edinburgh University Press.
- Garbolevsky, E. (2011).** *The Conformists: Creativity and Decadence in the Bulgarian Cinema 1945–1989*. Cambridge Scholars Publishing.
- Hahn, B. J. (1997).** *Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953)*. Münster: Lit.
- Holter, H., R. (1970).** The Legacy of Lunacharsky and Artistic Freedom in the USSR. *Slavic Review*. 29(2), 262–282.
- Imesch, K., S. Schade, S. Sieber (eds.) (2016).** *Constructions of Cultural Identities in Newsreel Cinema and Television after 1945*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Juhasz, A., A. Lebow (eds.) (2015).** *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Kahana, J. (ed.) (2016).** *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford University Press.
- Kenez, P. (1992).** Films of the Second World War. – In: Lawton, Anna (ed.). *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London and New York: Routledge, 147–172.
- Kiaer, Ch. (2005).** *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. MIT Press.
- Malitsky, J. (ed.) (2020).** *A companion to documentary film history*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Malitsky, J. (2013).** *Post-Revolution Nonfiction Film Building the Soviet and Cuban Nations*. Indiana University Press.
- Miller, J. (2010).** *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. I.B.Tauris.
- North, M. (2019).** From the Baltic to the Pacific: Trade, Shipping and Exploration on the Shores of the Russian Empire. *Re-Mapping Centre and Periphery: Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*, 63–76.
- Papazian, E. (2009).** *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. Northern Illinois University Press.
- Pratt, M. L. (1992).** *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.
- Ragaru, N. (2023).** “Millions for the Movies” in Late Socialist Bulgaria: The Political and Moral Economy of the Cinema Industry. *Sociétés politiques comparées*, 59, http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1_n59.pdf.
- Reeves, N. (1999).** *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* New York: Cassell.
- Roberts G. (1999).** *Forward Soviet! History and Non-Fiction Film in the USSR*. New York: I. B. Tauris Publishers.
- Sarkisova, O. (2017).** *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. London: I.B. Tauris.
- Sidenova, R. (2020).** The Topographical Aesthetic in Late Stalinist Soviet Documentary Film. In: **Malitsky, Joshua (ed.) 2020.** *A companion to documentary film history*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 71–94.
- Sieber, S. (2016).** The Politics of Archives. Media, Power, and Identity. In: Kornelia Imesch, Sigrid Schade, Samuel Sieber (Hg.): *Constructions of Cultural Identities in Newsreel Cinema and Television after 1945*. Bielefeld: Transcript, 21–38. doi: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1705>.

Taylor, R. (1979). *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*. Cambridge University Press.

Taylor, R. and I. Christie (eds.) (1988). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. Harvard University Press.

Tyerman, E. (2024). Cinemas of Soviet peripheries: Introduction. – *Studies in Russian and Soviet Cinema*, doi: 10.1080/17503132.2024.2352078.

Widdis, E. (2003). *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven: Yale University Press.

Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. Bloomington: Indiana University Press.

Ангелова, М. (2019). „Бойците против фашизма“ – власт и привилегии (1945–1951) – *Дзюло* [Angelova, Milena (2019). „Boytsite protiv fashizma“ – vlast i privilegii (1945–1951) – Dzyalo], (VII) 15. <https://www.abcdar.com>.

Багров, П., А., А. С. Дерябин (ред.) (2007). *Летопись российского кино, 1930–1945*. Москва: Материк [Bagrov, Petr A., Aleksandr S. Deryabin (red.) (2007). *Letopis' rossiyskogo kino, 1930–1945*. Moskva: Materik].

Болшаков, А. (1946). Съветските филми за Югославия, България и Румъния – *Кино и фото*, 5, 3 [Bolshakov 1(1946). *Savetskite filmi za Yugoslavia, Balgaria i Rumania – Kino i foto*, 5, 3].

Братоева-Даракчиева, И. (2013). *Българско игрално кино: от „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата [Bratoeva-Darakchieva (2013). *Balgarsko igralno kino: ot „Kalin Orelat“ do „Misiya „London“*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata].

Дерябин, А. (2016). *Создатели фронтовой кинолетописи: Биофильмографический справочник*. Москва: Госфильмофонд России [Deryabin, Aleksandr (2016). *Sozdateli frontovoy kinoletopisi: Biofil'mograficheskiy spravochnik*. Moskva: Gosfil'mofond Rossii].

Деянова, Л. (2005). 1948. Символна еуфория, символен терор [Deyanova, Lilyana (2005). 1948. Simvolna euforiya, simvolen teror]–*LiterNet*. Web. https://litenet.bg/publish14/l_deianova/1948.htm.

Деянова, Л. (2009). *Очертанията на мълчанието: Историческа социология на колективната памет*. София: Критика и хуманизъм [Deyanova, Lilyana (2009). *Ochertaniyata na malchanieto: Istoricheska sotsiologiya na kolektivnata pamet*. Sofia: Kritika i humanizam].

Димитров, Г. (1997). *Дневник 9 март 1933 – 6 февруари 1949*. УИ "Св. Климент Охридски" [Dimitrov, Georgi (1997). *Dnevnik 9 mart 1933 – 6 fevruari 1949*. UI "Sv. Kliment Ohridski"]

Дойнов, П. (съст.) (2008). *Социалистическият реализъм: нови изследвания*. София: Нов български университет [Doynov, Plamen (sast.) (2008). *Sotsialisticheskiyat realizam: novi izsledvaniya*. Sofia: Nov balgarski universitet].

Еренбург, И. (1946). *В България*. София: Министерство на информацията и изкуствата [Erenburg, Ilya (1946) *V Balgariya*. Sofia: Ministerstvo na informatsiyata i izkustvata].

Еренбург, И. (1946). Кинокартината „България“ – *Кино и фото*, 4–5, 4 [Erenburg, Ilya (1946) *Kinokartinata „Balgariya“ – Kino i foto*, 4–5, 4].

Эренбург, И. (1966). *Люди, годы, жизнь*, Кн. 5–6. Москва: Советский писатель [Erenburg, Il'ya (1966). *Lyudi, gody, zhizn'*, Кн. 5–6. Moskva: Sovetskiy pisatel'].

Жандов, З. (1947). Нашето участие – *Кино и фото*, 4–5, 18 [Zhandov, Zahari (1947). Nasheto uchastie – Kino i foto, 4–5, 18].

Кацман, Р. (1947). Замисъл и осъществение – *Кино и фото*, 4–5, 14–15 [Katsman, Roman (1947). Zamisal i osashtestvenie – Kino i foto, 4–5, 14–15].

Китова, И. (2023). „Неблагонадеждни“ истории – архивен прочит на досиета на „опозиционни“ служители в ДП „Българска кинематография“ в периода 1948–1958 – *Балканистичен форум*, 2, 181–196 [Kitova, Irina (2023). „Neblagonadezhdni“ istorii – arhiven prochit na dosieta na „opozitsionni“ sluzhiteli v DP „Balgarska kinematografiya“ v perioda 1948–1958 – Balkanistischen forum, 2, 181–196].

Кърджилев, П. (2024). 90 години Съюз на българските филмови дейци. Време военно, превратно, разделно (1941–1947) [Kardzhilov, Petar (2024). 90 godini Sayuz na balgarskite filmovi deysii. Vreme voenno, prevratno, razdelno (1941–1947)]. Web. <https://spisaniekino.com/archive-kino>

Матеев, П. (1946). Българската култура, кинематография и съветското кино. – *Кино и фото* 8, 2 [Mateev, Pantaley (1946). Balgarskata kultura, kinematografiya i savetskoto kino. – Kino i foto 8, 2].

Матеев, П. (1946). Българската правда пред света – *Кино и фото*, 4–5, 5 [Mateev, Pantaley (1946). Balgarskata pravda pred sveta – Kino i foto, 4–5, 5].

Николов, Т. (2016). Случаят Еренбург – *Култура* [Nikolov, Toni 2016. Sluchayat Erenburg – Kultura]. Web. 19.11.2024. <https://kultura.bg/web/>.

Обретенков, Св. (1947). Музикалното оформяване – *Кино и фото*, 4–5, 16 [Obretenov, Svetoslav (1947). Muzikalnoto oformyavane – Kino i foto, 4–5, 16].

Пискова, М. (2000). Из документалното наследство на фондация "Българско дело" (1941–1948 г.). – *Известия на държавните архиви*, 80, 90–205 [Piskova, Mariyana (2000). Iz dokumentalното nasledstvo na fondatsiya "Balgarsko delo" (1941–1948 g.). – Izvestiya na darzhavnite arhivi, 80, 90–205].

Пискова, М. (2015). *Героите на Шипка*. Благоевград: УИ "Неофит Рилски" [Piskova, Mariyana (2015). Geroite na Shipka. Blagoevgrad: UI "Neofit Rilski"].

Ракова, З. (1989). Кинодокументалистиката като извор за историята на България /1944–1948. – В: Христов, Хр., М. Исусов, В. Чичовска (ред.). *Втори международен конгрес по българистика, София, 23 май – 3 юни 1986 г., Доклади*, т. 9 *България през социализма*. София: БАН, 31–37 [Rakova, Zdravka (1989). Kinodokumentalistikata kato izvor za istoriyata na Bulgariya /1944–1948. – V: Hristov, Hr., M. Isusov, V. Chichovska (red.). Vtori mezhhdunarodem kongres po balgaristika, Sofia, 23 may – 3 yuni 1986 g., Dokladi, t. 9 *Bulgariya prez sotsializma*. Sofia: BAN, 31–37].

Сандомирская, И. (2012). От августа к августу: документальное кино как архив похищенных революций. – *Новое литературное обозрение*, 5, 231–247 [Sandomirskaya, Irina (2012). Ot avgusta k avgustu: dokumental'noye kino kak arkhiv pokhishchennykh revolyutsiy. – Novoye literaturnoye obozreniye, 5, 231–247].

Станимирова, Н. (1973). *Кино и героика: Героят в българските филми за съпротивата*. София: Наука и изкуство [Stanimirova, Neda 1973. Kino i geroika: Geroyat v balgarskite filmi za saprotivata. Sofia: Nauka i izkustvo].

Увалиев, П. (1946). „България“: съветско-българска продукция – *Кино и фото*, 4–5, 7–8 Uvaliev, Petar (1946). „Bulgariya“: savetsko-balgarska produktsiya – Kino i foto, 4–5, 7–8].

Фомин, В. (2018). „Плачьте, но снимайте!..“: Советская фронтовая кинохроника 1941–1945 гг. Москва: Киновек [Fomin, Valeriy 2018. „Plach'te, no snimayte!..“: Sovetskaya frontovaya kinokhronika 1941–1945 gg. Moskva: Kinovek].

Чичовска В. (1986). Българо-съветски културни връзки (1944–1947). В: *Българо-съветски отношения и връзки*. София: БАН [Chichovska Vesela 1986. Balgaro-savetski kulturni vrazki (1944–1947). V: Balgaro-savetski otnoshenia i vrazki. Sofia: BAN].

Чичовска, В. (1979). Културната политика на народнодемократичната власт. – *Исторически преглед*, 4–5, 114–137 [Chichovska, Vesela (1979). Kulturnata politika na narodnodemokratichnata vlast. – Istoricheski pregled, 4–5, 114–137].

Чичовска, В. (1990). *Международна културна дейност на България 1944–1948*. София: БАН, 1990 [Chichovska, Vesela (1990). Mezhdunarodna kulturna deynost na Balgariya 1944–1948. Sofia: BAN, 1990].

Юткевич, С. (ред.) (1986). Кино: Энциклопедический словарь. Москва: Искусство [Yutkevich, Sergey (red.) (1986). Kino: Entsiklopedicheskiy slovar'. Moskva: Isskustvo].

Янакиев, А. (2003). *Синема BG*, София: Титра [Yanakiev, Aleksandar (2003). Sinema BG, Sofia: Titra].