

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



ДЕЯН ИВАНОВ СТАТУЛОВ

**ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА ЦЕНЗУРА
В БЪЛГАРСКОТО ИГРАЛНО КИНО.
МЕХАНИЗМИ НА ФУНКЦИОНИРАНЕ
(1948-1989)**

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И
НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР***

СОФИЯ,
2015

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

ДЕЯН ИВАНОВ СТАТУЛОВ

ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА ЦЕНЗУРА В БЪЛГАРСКОТО ИГРАЛНО КИНО. МЕХАНИЗМИ НА ФУНКЦИОНИРАНЕ (1948-1989)

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И
НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР* ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
КИНОЗНАНИЕ, КИНОИЗКУСТВО И ТЕЛЕВИЗИЯ, 8.4.**

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ

ПРОФ. Д. ИЗК. АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. Д-Р ИНГЕБОРГ БРАТОВА-
ДАРАКЧИЕВА
ПРОФ. Д. ИЗК. БОЖИДАР МАНОВА

СОФИЯ
2015

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на сектор Екранни изкуства, проведено на 20.01.2015 г.

Дисертационният труд е в обем от 130 страници, увод, 3 глави и заключение. Библиография с общо 67 заглавия на кирилица и латиница

Публичната защита ще се проведе на 29.05.2015 г. от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: проф. д.изк. Александър Янакиев, ИИИЗк; проф. д-р Ингеборг Братова-Даракчиева, ИИИЗк, проф. д.изк. Божидар Манов, НАТФИЗ; доц. д-р Невелина Попова, НБУ; доц. д-р Неда Станимирова; доц. д-р Димитър Кабаиванов, ИИИЗк и доц. д-р.Марин Дамянов, НАТФИЗ, резервни членове.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата, ул. *Кракра* 21.

Съдържание на дисертационния труд

Увод	3
I. История на понятието цензура. Видове цензура.	8
I.1. Исторически корени	8
I.2. Видове цензура	22
I.3. Цензура в киното	29
II. Идеологическата цензура в българското игрално кино.	37
II.1. Обща характеристика на периода	37
II.2. Предпоставки и първи стъпки за налагане на идеологическа цензура в българското кино.	46
II.3. Цензурна траектории и институции. Официални и неофициални структури за цензура и контрол.	64
II.4. Главлит. Неуспешен опит за цензура.	75
II.5. Държавна сигурност (ДС) и цензурата.	84
II.6. Острието на палача. Преторианците на идеологическата норма.	92
III. Механизми на контрол. Методи и практики за цензуриране.	97
III.1. Превантивна и последваща цензура.	97
III.2. Случаят „Една жена на 33“. Образец за цензура.	107
Заклучение	
Литературни източници	
Електронни източници	

Увод

Изследването „Идеологическата цензура в българското игрално кино. Механизми на функциониране (1944-1989)“ има за цел да разгледа механизмите и средствата, чрез които е осъществяван контрол над кинопроизводството у нас.

Научноизследователската общност започва активно да работи върху различни страни на настоящата тема отдавна, но едва през последните години има публикувани текстове. От една страна това се дължи на коректното желание на изследователите максимално да се отдалечат от един относително близък от дистанция на времето период в нашата история. Все още срещам хора и творци, които са потенциални „герои“ на настоящия текст. От друга – през последните години започнаха постепенно да се разкриват архивите от този период, които до този момент бяха засекретени и достъпът до тях беше ограничен.

От 1993 г., всички документи на бивашата комунистическа партия са предадени на Главно управление на архивите. Основно място заемат документите, свързани с ръководните органи на БКП от конгреси, конференции и пленуми на Политбюро, на Секретариата, както и на местни партийни органи и организации. Наред с тях са включени и архивни материали на масови организации и движения, както и лични фондове. Наличието на този архивен фонд, както и вече свободният достъп до него, дава възможност за по-мощно изследване на документацията, свързана с културното развитие на страната и по-конкретно на българското игрално кино по време на социализма. Налагането на идеологическа цензура върху родната кинематография е част от една държавна политика, която се утвърждава чрез решения на ръководните органи на Българската комунистическа партия. Като

резултат са издадени постановления, указания, бележки, докладни и други документи, които в писмен вид доказват наличието на цензура.

Тук разглеждам и коментирам нормативните документи, които очертават границите на филмопроизводството след национализацията през 1948 г., както и институционалните структури и законодателни промени, които обуславят наличието на цензура.

Основната част от изследването е насочена към анализа на механизмите, чрез които се е осъществявал контрол и цензура върху производството на филми в България.

В хода на работата са проучени документи от Централния държавен архив, както и отчасти и от архива на МВР, но за съжаление не всички архивни единици са описани, поради което все още няма свободен достъп до тях и не могат да бъдат изследвани.

Инструментариум в настоящото изследване ще бъдат освен намерените архивни документи и текстове на колеги, работили върху избраната от мен тема. За цензурата в българската култура и в частност българското кино има ограничен обем от изследвания. В работата си досега не успях да открия задълбочено и обширно изследване, което да е фокусирано само върху цензурата и механизмите за прилагане на властови контрол в сферата на изкуството и културата.

Умишлено се отказах от интервюта с живи участници в някои от събитията. Първоначалните ми опити в тази насока показаха, че крайният субективизъм на събеседниците ме отдалечава от възможен обективен анализ. За съжаление темата е крайно чувствителна, а за много от въпросите си намирах само една гледна точка, тъй като част от участниците в разглежданите от мен събития не са вече сред живите. Затова предпочитах при необходимост да ползвам и цитирам мемоари и излезли от печат спомени.

В началото се опитвам да разгледам историята на понятието цензура и как функционира и еволюира през годините, докато стигнем до съвременната проява под формата на „политическа коректност“.

За съжаление нямах възможност за достъп, за да направя паралели и връзки между местните прояви на идеологическа цензура и тези в другите източноевропейски кинематографии. Смятам че това може да бъде обект на едно много по-голямо изследване, чийто мащаби надхвърлят рамките на настоящата дисертация.

Опитал съм се максимално да бъда коректен към творците и хората, които се обект на изследването. Понякога механизмите на цензура не са функции на политическия императив, а на обикновени български човешки нрави.

I. История на понятието цензура. Видове цензура.

I.1. Исторически корени

Правото на свобода на словото и изразяването е това, което е най-ценено в целия свят, но действителното приложение на това право се различава съществено в различните периоди от развитието на човешката цивилизация. Желанието да се потисне словото и да се унищожи комуникацията, носеща вредна, неподходяща или неудобна за някои информация, е много древно. Мотивите за налагане на цензура са свързани с това да се защити обществото от „неморалните идеи“, които вредят на съществуващия политически режим. Именно царете и владетелите са първите автори на писмени паметници. За да защитят творбите си от посегателствата на следващите поколения, те много често са отправяли заклинания и проклетия в тях. Не веднъж един

владетел е унищожавал всички писмени паметници на своите предшественици или е цензурирал тяхното съдържание.

Първият, който е принуден да понесе цензура на политическа основа, е старогръцкият баснописец Езоп. Неговите произведения се предават от уста на уста, те имат ясно изразен фолклорен и сатиричен характер, написани са на т.нар езопов език с употреба на образни средства – метафори, ирония, перифраза, иносказание, алюзия. Един от първите актове на държавно налагане на цензура е от времето на Древна Гърция. Платон от своя страна се явява първият застъпник за цензурата. Според него несправедливостите в обществения живот идват от неудържимия апетит за сетивни блага, който апетит се създава от ранна детска възраст от неразумни митове, а в зряла от празните обещания и ласкателства на демагозите. Във философския трактат „Държавата“ той призовава за строга цензура и реформа в религията, образованието, културния живот – цензура в изкуствата. Цензурата на Платон оказва влияние върху много мислители. Първите публични изгаряния на книги са от периода 415-411 г. пр.Хр. Смятало се е, че огънят пречиства остарелите традиции. В Китай през 213 г. пр.н.е. император Чин Ши Хуанг осъжда на изгаряне всички книги, с изключение на тези, които разглеждат теми от селското стопанство, медицината или пророчествата, за да се защити обединената империя от опасностите, които носят поезията, историята и философията. Изгорени са много от трудовете на Конфуций. По време на Римската империя цензурата има вече служебни функции. Термините ценз (census) и „цензура“ са представени за първи път. Различни са наказанията в зависимост от извършеното престъпление, а властта наказва действията, считани за неморални, като всява благоговение и страх сред гражданите на Рим. Цензурата и опеката на обществения морал със сигурност са били

важни за много цивилизации, преди появата на християнството, но те стават още по-важни с появата на християнската ортодоксалност в Европа през ранните векове на първото хилядолетие. Страховете срещу ереста и подривната литература срещу официалното религиозно учение са очевидни. Римокатолическата църква издава Индекс на забранените книги в 1559 г. Под опеката на свещената инквизиция, хиляди книги са били забранени и изгорени, а техните автори са били съдени за ерес и често са намирали смъртта си.

През седемнадесети и осемнадесети век в Европа, известна като епохата на Просвещението, има едно смекчаване на законите, които уреждат цензура на правата, свободите и достойнството на личността, като на фокус е и свободата на словото, станала отличителна черта на периода. Публикуваните закони, които са били постановени в предишните векове са атакувани и отстранени. Швеция е първата страна, която официално премахва цензурата през 1766 г. Първото предложение за изменение на Конституцията на САЩ е ратифицирано през 1790 г., и гарантира свободата на словото, на пресата и на гражданите. Но докато цензурата губи позиции по време на осемнадесети век, правната рамка за ограничаване на свободата на изразяване все още присъства под формата на действия за защита на националната сигурност, както и на закони срещу клеветата. Въпреки, че първата вълна от държавно финансирана цензура до голяма степен е приключила в Европа през XIX век и не е твърдо установена в Съединените щати, обществената загриженост за морала и предпазните мерки срещу обидната литература не са премахнати. Цензурата е в нова форма през деветнадесети и двадесети век в забраната за „неподходящи“ книги от обществените библиотеки. Така учители и други граждански сдружения се предполага, че защитават невинността на децата. Докато библиотеките

и училищата са публични институции, които са обект на свободите и са защитени от Първата поправка на Конституцията, те са и все още отговарят пред обществеността за „неподходяща литература“. Докато с идеалите на Просвещението голяма част от Западна Европа се справя с цензурата през осемнадесети и деветнадесети век, то Русия има дълга история на строга цензура. От 1917 до края на 1980-те години в Съветския съюз и в други социалистически страни има строги правила на цензура, наложена от централното звено за цензура, известно като ГЛАВЛИТ. В рамките на нацисткия режим от 1933 г. до 1945 г., Германия също преживява период на строга цензура, където всички медии, публични изяви, а дори и лични комуникации са цензурирани от правителството. Масово са изгорени над 20 000 книги при офанзива през 1933 г. Цензурата също е основното оръжие, използвано от режима на апартейд в Южна Африка, с който се регулира нацията от 1950 до 1994 г. Подхранвани от политика на краен расизъм, апартейд лидерите строго цензурират материали в подкрепа на Африканския национален конгрес (ANC) и анти-апартейд освободителното движение. Докато свободата на изразяване в двадесет и първи век може да изглежда категорична, особено с привидно безграничната способност за разпространяване на информацията, предоставена от интернет, цензура все още се среща под една или друга форма във всички страни по света. Дори и при по-либерални народи от западния свят цензура продължава да има под формата на цензурирани филми, видео игри, телевизия и литература. Докато битката срещу цензурата със сигурност извървява дълъг път, свободата на словото най-вероятно винаги ще бъде в един деликатен баланс с желанията на някои да определят и регулират обществения морал.

I.2. Видове цензура

За създател на съвременната цензура се приема папа Сикст IV (1471-1484 г.), който си дава сметка, че след изобретяване на печатарската машина от Гутенберг (1439 г.) писменото произведение имат възможността да бъдат размножавани и с това да достигнат до по-голяма група и множество от хора. Това го подтиква да създаде цензурна институция, която да контролира печатните произведения. Така през 1471 г. той нарежда да не се издава и отпечатва нито една книга без да е одобрено от поне едно духовно лице. Този акт поставя началото на **превантивната цензура**. Това е процедура, при която авторът трябва да получи разрешение за отпечатване или реализиране на своето произведение, така че да достигне до по-голяма аудитория.

До Гутенберг тези, които притежават власт упражняват и контрола над информацията, която е в тясна зависимост от моралните им и политически светоусещания. След внедряването на печатарската преса нещата се усложняват. Контролът отива в ръцете на светската власт и получава нормативна база. Появяват се **организираната и институционализирана цензура**.

От Древността до наши дни според проявленията си цензурата може да бъде разделена на няколко **вида**. В зависимост от времето, в което се осъществява, цензурата може да бъде предварителна и последваща. Същността на **предварителната (превантивна, разрешителна) цензура** е в наличието на процедура, според която авторите предоставят труда си за предварителна проверка и одобрение от специално създадена институция. Целта е да се получи разрешение за отпечатване, като на една от страниците (първа или последна) се поставя печат „Imprimatur”, който разрешава тиражирането. **Последващата**

(административно-наказателна) цензура се свързва с оценката на вече реализирани творби. Изразява се в търсене на наказателна отговорност за създаване и разпространение на произведения, които са в ущърб на достойнството и морала на държавата или на конкретен член на обществото. Реализацията ѝ е под формата на глоби, забрана и конфискация на изданията с цел да се предотврати правонарушение. В чл. 40, ал. 2 от Конституцията на Република България се допуска създаването на механизъм за спиране разпространението на идеи и конфискация на техните носители, ако съдържанието накърнява приетия обществен етичен кодекс, има призови за различни форми на насилие или за силова промяна на конституционно установения ред.

Държавната (светска) цензура съществува във всички страни, но под различни формулировки. Днес навсякъде по света интересите на различните социални групи се защитават чрез т.нар. **държавни тайни**: военна, медицинска, търговска, фирмена, защита на личните данни и т.н.

Успоредно със светската съществува и **духовна цензура**. Църквата е в ролята на регулатор, като усилията ѝ са насочени към превантивната цензура за спазване на църковните догми.

Политическата цензура е част от теорията и практиката на тоталитарната държава, макар още в „Държавата“ Платон да посочва ролята на обществената цензура. Там, където се появява страха от заплаха, арест, затвор или дори смърт, можем да открием **автоцензурата**. Авторът поставя рамки на личната си свобода, които са следствие от съществуващи външни ограничения или от несъществуващи мними страхове на автора. Има и т.нар. **военна цензура**. Налагана е по време на военни действия с цел полезни ограничения.

I.3. Цензура в киното

В историята на киното цензурирането на филмите и техните автори се осъществява през призмата на два императива – обществения (морален) и политическия (идеологически). Първият има благородната цел да запази общоприетите добри нрави в обществото, както и да съхрани психичното здраве на подрастващите зрители. Вторият императив е свързан предимно с начина на упражняване на власт, в зависимост от формата на държавно управление. Целта е да се утвърди или съхрани властта, като контролът над киното, другите изкуства и средствата за масова комуникация се използва за идеологическа пропаганда, разправа с опозицията и манипулиране на общественото мнение. Цензурата в киното в началото се появява като необходимост да се запазят добрите нрави в обществото. С нарастващата популярност и влияние на седмото изкуство възниква и необходимостта от контрол над съдържанието на филмите и на сцените с насилие и еротика. Тук особена роля играят църквата, както и различните религиозни, и политически движения и организации. Поради липсата на каквито и да било законови ограничения, творците все още се радват на свобода, която постепенно започва да бъде ограничавана. През 1930 г. вследствие на увеличения натиск и упреци по повод липсата на морал и контрол върху съдържанието на филмите, под ръководството на Уилям Хейз се създава „Производствен кодекс“, останал известен в историята на киното като „Кодексът на Хейз“. В английското кино практиката за цензуриране започва през 1911 г. , когато е създаден Британският съвет за филмова класификация. Във Франция началото е поставено през 1931 г. с учредяването на Национален комитет за грижа за моралното равнище на филмите. В Швеция действа една от най-старите институции за контрол над производство и разпространението на филми – Държавно бюро на

кината. Създадено е през 1911 г., вследствие на взаимно съгласие между държавата и филмовия бизнес. От 1968 г в Холивуд е въведена нова рейтингова – система за категоризация, която показва кога творбата е подходяща за всички зрители и в какъв случай децата трябва да бъдат придружени от родители. Явните проявления на цензура се срещат предимно в страни със слабо развито демократично и гражданско общество или в държави с тоталитарна форма на управление. Дори в утвърдени демокрации сблъсъци от военен характер са използвани като повод за налагане на цензура. В Съветския съюз основна грижа за филтриране на филмите има идеологическият отдел към ЦК на КПС. Цензурата се осъществява на всеки етап от производството на филма – от одобрението на сценария до неговото разпространение. Модел, който заимстват всички страни от бившия социалистически блок, включително и България.

II. Идеологическата цензура в българското игрално кино.

II.1. Обща характеристика на периода

След като в периода 1944-1948 г. властта е овладяна на всички нива в държавата, Комунистическата партия започва курс на ускорено налагане на съветския модел, несъвместим с толерантното отношение към плурализма в духовната сфера. Монополът на БКП в управлението на страната налага и монопол върху културните процеси. Той се установява чрез „културна революция“, която трябва да уеднакви културния живот на основата на марксистко-ленинската идеология; да засили държавното начало в него и да го постави под контрола и в услуга на БКП. Всички творци са длъжни да създават произведения според каноните на социалистическия реализъм, който изисква действителността да се представя такава, каквато партията иска, за да

могат творбите да възпитават в духа на комунистическия идеал. Това води до опростено изображение и обедняване на творчеството. БКП утвърждава този метод с политическа принуда и засилена материална зависимост на творците от държавата. Творческите съюзи са поставени под пряк партийен контрол. Ликвидирана е частната инициатива в културната сфера. Държавният (партийният) монопол в нея се осъществява от създадения през 1948 г. Комитет за наука, изкуство и култура (КНИК). Всеки опит да се оспори ръководната роля на партията в името на творческата свобода е безмилостно наказван. Най-ярък пример е организираната от Вълко Червенков разправа с художника комунист Александър Жендов и натискът му върху писателя Димитър Димов, който е принуден да преработи своя роман „Тютюн“ според препоръките на партията. БКП използва опита на Москва, за да предотврати влиянието на обявената за „гнила“ и „реакционна“ западна култура. През 1952 г. по съветски образец е създаден нов орган – „Главлит“, за да цензурира културния живот. Интелигенцията реагира на натиска различно: единичните опити за отстояване свободата на творчеството са наказвани; част от творците се поставят открито в услуга на партията, а мнозинството се примирява и се опитва да твори в наложените му ограничителни рамки.

Тласък на разкрепостяване дават политическите събития в СССР и България през февруари и април 1956 г. Сред интелигенцията се засилват надеждите, че епохата на сталинизма е завършила и част от творците смело настояват за следване на нов, демократичен път в областта на културата. За ръководството на БКП събитията в Унгария през 1956 г. са сигнал за опасността от тези тенденции, на които трябва да се сложи край. Но за българската култура втората половина на 50-те и началото на 60-те години са и време, когато се преодолява

декларативността и в центъра на творчеството се поставя човекът, а не строителят на социализма. Появяват се ярки дарования в литературата (поетите Константин Павлов, Стефан Цанев, Любомир Левчев, писателите Емил Манов, Георги Марков), в изобразителното изкуство (Светлин Русев, Димитър Киров, Георги Баев), в киното (сценаристите Христо Ганев, Анжел Вагенщайн, режисьорите Рангел Вълчанов, Вълло Радев). Възобновяват се културните връзки със страни отвъд желязната завеса и България става член на редица международни организации.

Тласък на тези положителни тенденции дава втората вълна на десталинизацията, предприета от Никита Хрущов на XXII конгрес на КПСС (октомври 1961 г.). Тя възражда надеждите на българската интелигенция, че партийните ръководства в Москва и София ще направят необратимо отдалечаването от методите на култа. „Разкрепостяването“ на творците достига своеобразен връх през 1962 г. Партийното ръководство, както през 1956 г., поощрява творците с надеждата, че може да ги държи под контрол, но той става все по-неефективен, особено при засиленото пропагандно настъпление на Запада. Надеждите за промяна са окончателно прекършени, когато през април 1963 г. Тодор Живков заявява на творците, че соцреализмът е единственият правилен метод, а творческата свобода е възможна само в рамките на партийната политика. Става ясно, че проблемът не е в култа, а в самата система на социализма.

Към средата на 60-те години Тодор Живков държи партийната и държавната власт. Партията продължава да контролира културните процеси, но вмешателството не е откровено грубо и пряко. През 60-те години репресивният аспект на културната политика се изразява в спиране на в. „Литературни новини“, забрана на пиеси на Валери Петров и Недялко Йорданов, на филми на режисьорите Бинка

Желязкова и Христо Ганев. Събитията в Чехословакия през 1968 г. карат властта да засили натиска върху интелигенцията. Забранени са театрални постановки, поставящи критично остри обществени проблеми. Ударите обаче са премерени така, че да не създават широко недоволство. Управляващите залагат на значителни материални и морални стимули за сферата на културата, а Тодор Живков умело прилага тактиката на привличане на интелигенцията към властта с изкушенията на материалните облаги, привилегиите и високите постове. През 70-те години стабилната политическа ситуация позволява да се отпусне известна свобода на творците при условие да не се използва за критика на властта. Създава се митът за изключителната заслуга на Живков за успехите в духовната сфера, които се обясняват с политиката, започната с пленума на ЦК на БКП от април 1956 г., и затова са наричани „априлска пролет“ в културата. В тези условия част от творците продължават да отстояват творческата си същност, което ги противопоставя на партийния канон и те плащат висока цена (Константин Павлов, Радой Ралин, Георги Марков). Повечето избират политическата лоялност срещу гарантирана от властта сигурност – материална, но и творческа, която позволява художествена изява, макар и в определени от партията граници.

Набраната инерция в културния живот, заделяните от държавата средства и „разведряването“ в международните отношения са основа за значими културни постижения през 70-те и началото на 80-те години. В театъра голям успех имат пиесите на Иван Радоев, Станислав Стратиев, Йордан Радичков. Спецификата на сатирата, иронията, пародията, гротеската, позволява на драматурзите да изкажат публично своята оценка за действителността. В културната политика през 70-те години се откроява значимата роля на дъщерята на Тодор Живков – Людмила

Живкова. Начело на Комитета за култура и като председател на комисията на Политбюро за наука, изкуство и култура, Живкова разгръща активна дейност, като поставя ударението върху националната самобитност, върху популяризирането на българската култура в чужбина и на световните достижения в България. Тя е убедена, че това е най-сигурният път за издигане авторитета на България в очите на света. В страната са осъществени програми за представяне на творчеството на Леонардо да Винчи, Николай Ръорих и др. Създава се Галерията за чуждестранно изкуство, Националната гимназия за древни езици и култури, Националният дворец на културата, на Международната детска асамблея „Знаме на мира“. Инициативите на Живкова обаче са прекалено амбициозни, изискващи големи финансови средства и често остават неразбрани. След смъртта ѝ през 1981 повечето са изоставени, а културната политика се връща на ортодоксалните марксистки позиции.

80-те години започват с многобройни и значими изяви в културната сфера, свързани с тържествата за 1300-годишнината от създаването на българската държава. Но ситуацията бързо се променя – започва втората студена война, българската икономика изпада в криза, а съветската „перестройка“ раздвижва и българската интелигенция. Нарастващата ѝ критичност кара властта да започне отново затягане на културната политика. От ръководни позиции са отстранени хората, споделящи идеите на Людмила Живкова – Александър Лилев, Светлин Русев. Забранени и иззети са книгите на Желю Желев „Фашизмът“ и романът на Блага Димитрова „Лице“, както и филмът на Христо Христов „Една жена на 33“. В края на 80-те години кризата на социализма вече е факт. Започва да се оформя дисидентското движение. В него участват редица писатели, художници, артисти, режисьори. Активизирането на някои среди от интелигенцията допринася за създаването на атмосфера на

опозиционност и срещу тях се предприемат репресивни действия в познатия стил на Комунистическата партия. В крайна сметка смяната на властта е извършена от политически дейци от висшия ешелон на партията и държавата. В последвалата сложна ситуация българската интелигенция е изправена пред нови изпитания и дилеми.

II.2. Предпоставки и първи стъпки за налагане на идеологическа цензура в българското кино.

Първите подстъпи към идеологическата цензура в българското кино започват след 9 септември 1944 година, когато се променя политическата картина на България. Както вече отбелязах в началото, културната политика не се изменя радикално. Налице е плурализъм на идеи, творчески стилове и приемственост с институциите и принципите от предходния период.

Идеологическият орган е отдел „Пропаганда и агитация“ към ЦК на БРП (к), сформиран още през 1944 г.

До края на 1947 г. БРП (к) се въздържа от открито налагане на своята идеология, защото се съобразява с положението на България като победена страна и със съветската тактика на разбирателство със САЩ и Англия. Върху интелигенцията не се оказва директен натиск, но тя също дава жертви в репресиите, а 105 журналисти и писатели са призовани пред „Народния съд“, обвинени във „фашистка“ пропаганда. По критериите „прогресивен“ и „антифашистки“ се провеждат чистки в сферата на образованието, науката и творческите съюзи.

По отношение на киното в България първото нещо, което видимо се променя в киноживота у нас, непосредствено след 9 септември 1944, е репертоарната политика на кината. Докато по време на войната са

показвали предимно германски, италиански и унгарски филми, вече разпространителите са принудени да се ориентират към продукцията на американското и съветското кино. За това допринася и натискът на Съюзната контролна комисия по спазването на примирието в България, която следи тази част от културния живот в страната.

Реалните подстъпи към цензурата в киното се осъществяват на институционално (законотворческо) ниво на два етапа. Първият се реализира с приемането на Закона за кинокултурата (1946 г.). Според повечето изследователи на този период от историята на киното в България конкретният закон наред с узаконяването на пълния монопол на държавата върху разпространението на филми, има много положителни и позитивни положения.

Наред с положителните страни, Законът за кинокултурата има една главна и основна цел – монопола на държавата върху вноса, износа и разпространението на филми. В контекста на разглежданата от мен тема, това се оказва и първата категорична стъпка към реална цензура. Механизмът е изключително лесен за функциониране. Независимо какъв филм е произведен на територията на страната (или закупен от дистрибутор), неговото разпространение т.е. реалният екранен живот на произведението (в страната и чужбина), неговия досег със зрителите става с разрешението и волята на държавата.

Механизмите за цензуриране, особено в началото, целят превенция. Да не забравяме, че управляващите все пак се стремят да обединят интелигенцията и затова зачитат приемствеността в културата и декларират, че социалистическият реализъм не изключва други творчески методи. Важна роля има и материалното подпомагане. Финансовата подкрепа от държавата позволява да се възобнови

културният живот, но и да се ангажира интелигенцията с партийната линия.

До края на 1947 г. акцентът е върху изграждането на демократична национална култура. Тази линия обаче среща възраженията на част от ръководството на БРП (к), което от 1948 г. взема връх и започва безкомпромисно да налага комунистическата идеология. Ликвидирана е частната инициатива в културната сфера, а държавният (партийният) монопол в нея се осъществява от създадения през 1948 г. Комитет за наука, изкуство и култура (КНИК).

Новата линия на управляващите пряко рефлектира върху новоприетия Закон за кинематографията (1948), който напълно отменя Законът за кинокултурата. С него се слага край на каквото и да е частен интерес в киното, а философията му е заимствана от всички останали закони, които се приемат в този момент, а именно – пълна национализация. Законът за кинематографията демонстрира вече репресивните механизми, по които ще се прави кино в България.

В полето на родната филмова кинематография се оказва, че новоприетият закон не покрива достатъчно идеологическата платформа на Комунистическа партия. Очевидно ситуацията не е достатъчно добра и постиженията след почти четири години ги няма или не са толкова забележителни, колкото се е очаквало; от друга страна социализмът постоянно търси враг, който да е виновен за неговите неуспехи. Вероятно това са част от причините на 31 януари 1952 година да бъде прието 91-то постановление на Министерския съвет, относно състоянието и задачите на българската кинематография. В него се поставят, както стопански и икономически, така и идеологически, и художествени проблеми.

С постановление 91 е наложен и единственият възможен идеологически и художествен императив, с който трябва да се съобразяват творците – социалистическият реализъм. Трябва да се отбележи, че 91-то постановление на Министерски съвет има най-вече крайно репресивни задачи, които се заключават само в една точка, но напълно достатъчна, за да промени съдбата на мнозина кинематографисти:

Налагането на идеологическата норма навлиза постепенно, но задължително и ултимативно, както в производствената сфера, така и в образованието на бъдещите кадри на културния фронт.

В същото време общественият и политическият климат се променят. След двадесетия конгрес на КПСС, на който се развенчава култа към Сталин и последвалия пример в България със свалянето на Вълко Червенков, и установяването на Тодор Живков на власт, творците усещат свеж полъх и оптимизъм. Киното набира сили. Все повече филми се правят от завърнали се от обучение в чужди школи режисьори, сценаристи, оператори. Влиянието на италианския реализъм чувствително завладява и нашите кинематографисти. Появява се и алтернативен на официалната доктрина модел. Всичко това бързо се променя, след събитията, които бележат 1956 година в Унгария. Идеологическият комфорт се стеснява. Така се случва със специално излязлото Постановление на ЦК на БКП по повод филма на Бинка Желязкова „Животът си тече тихо (Партизани)“ (1957), „На малкия остров“, с което се дава да се разбере, че бдителите за идеологическа чистота изпълняват своите задължения. Премиерата на филма е отложена с цели 31 години по-късно, вече в последните години на Перестройката през 1988 г. Заклеймени са още няколко филма, които не отговарят на идеологическата доктрина. Не случайно

Постановлението не е прието от Министерския съвет, а от ЦК на БКП, което ясно говори вече за срасналата се в едно държавна и партийна политика, където Партията постепенно започва да доминира и налага своите решения. През годините на няколко пъти, чрез пресата или на нарочени срещи между художественотворческата интелигенция и висшето партийно ръководство се напомня за истинската роля и задачите, които са поставени пред родните кинематографисти.

За идеологическата чистота и придържането към социалистическия реализъм като нормативна естетика се грижат не само отдели към Партията и държавата. С тази задача е натоварено по презумпция и ръководството на Студията за игрално кино, както и различните комисии, и Художественият съвет, които работят там. Една такава комисия е Сценарната комисия. Нейната роля е да одобрява или отхвърля постъпилите в Студията сценарии, както и да дава препоръки за по-нататъшната работа на сценаристите. Както навсякъде в държавата, така и тук не всички са настроени конформистки.

Приведените примери са само малка част от механизмите, чрез които властта е използвала соцреализма като единствена възможна художествена форма в изкуството, за да се разчистват сметки с неудобните творци и творби. Разбира се киното не е изолиран случай, напротив. Механизмите за сплашване по това време са идентични във всяка една сфера на научния, технически и културен живот в страната. Важното е идеологическата чистота да остане непокътната. А за тази цел не са жалени средства и похвати, а видно и човешко достойнство, и творческа свобода.

II. 3. Цензурни траектории и институции. Официални и неофициални структури за цензура и контрол.

В социалистическа България „културният фронт“ се изгражда в пълно подчинение на наложената идеологическа правоверност. Десетилетията се преосмислят по време на пленуми, конгреси на БКП, на творчески организации, партийни събрания и специални срещи с Първите ръководители или на пусия. Цензурата е навсякъде и никъде. Тя, както е неинституционализирана, така и властва във всички нива в партийните и държавни структури.

Въпреки че на пръв поглед виждаме една сложна плетеница от взаимоотношения между различни институции, то тази плетеница има ясно регламентиран структурен ред. И ако в основата на този властови вертикал стоят „обикновените“ кинематографисти, свързани с реалното филмопроизводство, то на върха са факторите, които санкционират не само начало на производството, но и последвалото разпространение, и показ на готовото филмово произведение. Този процес не е едноактен, а постоянен и всеки един етап от филмовото производство има ясно разграничим властови отпечатък. Това е траекторията, върху която се простира цензурата. Тази структура не е уникална за българското кино. Напротив, тя повтаря модела, който функционира във всички сфери на така наречения „културен фронт“. Независимо дали се отнася за литературата, изобразителното изкуство или театъра. Моделът се копира. Системата е изградена, така че да се мултиплицира и възпроизвежда във всяка една област в обществено-политическия живот. Структурата на междуинституционалните взаимоотношения и зависимости е изградена, така че да филтрира преди и след производствените фази в създаването на филми. Както споменах този модел се осъществява и в другите сфери на духовния живот – литературата, театъра и най-вече в средствата за масово осведомяване.

Това е една строго йерархична система по вертикала като най-отгоре стои ЦК на БКП с отделите „Агитация и пропаганда“, а по-късно „Изкуство и култура“. На следващото стъпало по-надолу е поставена институцията, която пряко отговаря за кинематографията, било като самостоятелно управление, било като звено, поставено под шапката на Министерство на културата т.нар. Комитет или по-късно Държавното стопанско обединение (ДСО). Този ръководен орган през различните години претърпява различни трансформации, но винаги стои веднага след отделите на ЦК. Би могло да се приеме, че това е оперативното звено, което дава конкретни заповеди и решения за пускането на всеки филм, като се одобрява производственият план и последвалото решение за пускане или спиране на филма. Тъй като отделите към ЦК на БКП са аналитични и консултативни органи, те нямат правна възможност да се намесват в работата и ръководството на което и да било държавно учреждение, но това е само формално. Реално те упражняват властта си под формата на указания, мнения и докладни записки, които се спускат за сведения. Отговорността за санкциите, съкращаването на филми, цензурирането или спирането на филмови произведения се поема и упражнява от Главното управление на кинематографията.

След Комитета за култура, на следващо по-ниско стъпало стоят творческата организация на кинематографистите – Съюзът на българските филмови дейци, заедно с неговата Първична партийна организация (ППО) и Студията за игрални филми. Хоризонталът се получава от съвместяването на творчески и административни функции на голяма част от творците заети с филмопроизводството.

На следващото стъпало в така оформения вертикал стоят художествените съвети към Студията за игрално кино. Те се създават през пролетта на 1952 г., когато Министерският съвет приема Устав за

устройството и задачите на Комитета за кинематография при Министерския съвет.

Работата на Художествените съвети се следи отблизо, както от ръководството на кинематографията, така и от отдел „Изкуство и култура“ към ЦК на БКП. Да не пропуснем, че съставът на художествените съвети се одобрява по предложение на директора на филмовата студия, но с подписа на председателя на Кинематографията. Сценарната комисия постепенно се превръща в своеобразна цензурна институция, в която не само се налагат спуснатите от ЦК на БКП решения. Нейните заседания се превръщат в арена за порицание и назидание. Перманентният натиск, както партиен, така и обществен създават атмосфера на мнителност. Атмосферата често поражда взаимно подозрение и недоверие. Често естетическият аргумент е заместен от партийната целесъобразност и ако тя не е достатъчно убедителна, се служи с примери от съветския опит, срещу който никой не смее да възрази. Без съмнение решаващо и окончателно решение дали произведен филм да бъде одобрен за разпространение има ЦК на БКП. Вероятно дори ресорният министър на културата не е имал необходимите правомощия да го стори.

II. 4. Главлит. Неуспешен опит за цензура

Началото на Главлит е поставено със секретно постановление на Министерски съвет от 20 декември 1952 г.. Окончателният вариант на Постановлението за създаването на Главлит е подготвен от министъра на вътрешните работи Георги Цанков, министъра на финансите Кирил Лазаров и Елена Гаврилова, бивш главен секретар на Комитета за наука изкуство и култура (КНИК), дясна ръка на Вълко Червенков, която

логично по-късно става и началник на цензурната институция. Мисля е важно да се подчертае, че Главлит получава ранг на министерство, а началникът му присъства на заседанията на Министерски съвет, което дава да се разбере на каква йерархическа висота е поставена институцията още в самото начало. От кореспонденцията, с която се запознах, от изследванията на други автори, както и от функциите, и задачите, вписани в Постановлението за създаването на Главлит, става ясно и категорично кой персонално поема прекия контрол и пред кого лично се води отчетността – Председателя на Министерския съвет и Генерален секретар на ЦК на БКП Вълко Червенков.

Видно от архива на ГЛАВЛИТ, въпреки заложеното в Постановлението и приетия впоследствие Правилник за работата на институцията, кинематографията не попада в полезрението на цензурния орган. Това не остава незабелязано. След почти една година работа от създаването му, пропускът бива коригиран, като инициативата идва лично от началника на ГЛАВЛИТ.

До този момент в проучванията, които направих върху фонда на ГЛАВЛИТ няма реално съществуващи документи, които да доказват какъвто и да е цензурен контрол върху производството и разпространението на филми. От така изложените факти стигам до заключението, че тази задача не е била присъща на Главлит и както показват архивите, контролът остава изцяло на отдел „Агитация и пропаганда“, а по-късно и отдел „Изкуство и култура“ към ЦК на БКП, както и на Комитета за кинематография.

II. 5. Държавна сигурност (ДС) и цензурата.

Пример за институционални зависимости е разработеният модел за контрол над творческия процес и възможност за влияние с участието на Шести отдел на Държавна сигурност, както и на политическите ръководства на МВР и МНО.

Ролята на Държавна сигурност в цензурната машина на властта започва след 18 ноември 1967 г., когато с решение Б 9 на Секретариата на ЦК на БКП е създадено Управление VI на Комитета за държавна сигурност *„за борба с идеологическата диверсия, контрареволуционните, националистически и други противодържавни прояви в страната.“*¹ Но реално надзорът на ДС върху интелигенцията е започнал много по-рано. След 9 септември 1944 г. функциите на Първо отделение към Шести отдел на ДС се изпълняват от различни отдели на ДС, като най-покриващо със задачите и дейностите е Трети отдел, на който му е отредена задачата да се бори с идеологическата диверсия.

Държавна сигурност не се е занимавала пряко като цензурен орган. Оперативната работа на нейните агенти влияе много често пряко в бъдещата репресия не само върху филми и сценарии, но и върху творците. Кадровият въпрос е от изключително значение, защото тъкмо назначаването на ръководни или на по-ниски нива в структурата на Кинематографията хора (агенти) на ДС пряко влияе върху работа на кинематографистите. Много творци са били поставени под постоянно наблюдение, като перманентно е изпращана „Информация“ до заинтересованите отдели към ЦК на БКП. Държавно сигурност също заема важна позиция в йерархическата стълбица на репресивната система над киното и творческия живот в България. Примерите, на които се позовавам в дисертационния труд са от различни години

¹ ЦДА, ф. 1Б, оп. 64, а.е. 368, л. 1

(съответно 1953, 1969, 1973 и 1985), но е видно методите на следене, контрол и последвала разправа с творците са неизменни и последователни. Този факт развенчава идеята, че в културната политика на страната е имало периоди на либерализация. Тя е само привидна. Цялата събирана информацията е била предназначена само за вътрешно ползване при това на класифицирани нива на достъп до нея. Държавна сигурност си служи с едни и същи средства, независимо дали обектът на наблюдение и профилактика е творец, учен или обикновен работник в ТКЗС. Кинематографистите също са имали псевдоними под които ДС разработва преследваните творци.

II. 6. Острието на палача. Преторианците на идеологическата норма.

Същинският контрол и върхът на цензурната йерархия остава изцяло на отдел „Агитация и пропаганда“, а по-късно и отдел „Изкуство и култура“ към ЦК на БКП. Обществените и творчески организации са поставени под прекия контрол на партийното ръководство в лицето на отдел „Агитация и пропаганда“ към ЦК на БКП и неговия сектор „Изкуство и култура“. През годините тези два отдела, независимо от промяната на името или управленската структура, отговарят за три главни задачи и отговорности.

По документи отдел „Изкуство и култура“ е помощен орган на ЦК на БКП. Той съдейства за разработването и практическото осъществяване на партийната политика в областта на изкуството и културата, наблюдава работата на културно-просветните учреждения и творческите съюзи. Тези отдели към ЦК на БКП са имали много по-голяма роля в осъществяване на контрола върху процесите в културата

(„културния фронт“) и в частност в киното в България. От изследваните документи може да се отбележи, че отделът има най-вече цензурни и рестриктивни функции. Работата на отделите „Пропаганда и агитация“ и „Изкуство и култура“ не се свежда само до събиране на информация и поднасянето ѝ в „смилаем“ вид на членовете на ЦК на БКП. Те се занимават отблизо и с кадровата политика, както и с промяна в структурата на управление. На инструкторите в отдела, както и техните преки ръководители са делегирани права и отговорности, които надхвърлят описаните в официалните документи. Те присъстват и пишат докладни записки за проведени заседания на Първичната партийна организация (ППО) към Съюза на българските филмови дейци (СБФД), следят какви са решенията на художествените комисии към Студията за игрални филми „Бояна“ и дават становища по тях (включително с препоръки за спирането на конкретни филмови проекти), следят подготовката и решенията за конгресите и други мероприятия на филмовата общност, препоръчват не/участието на български филми на международни фестивали, държат „под око“ българската и западна преса и критика, подготвят почвата, планират и извършават мероприятия по дискриминирането на конкретни заглавия, включително поемат и ролята на лаборатория за подготовка на конкретни действия и статии в официозния печат.

III. Механизми на контрол. Методи и практики за цензуриране.

III.1. Превантивна и последваща цензура

На 1 март 1979 година на страниците на вестник „Литературен фронт“ (бр. 9) е публикувана статията „За още по-пълноценно пресъздаване богатството на живота“, в която се отправят остри критики срещу филма „Кратко слънце“ (реж. Людмил Кирков), след

което лентата е свалена от екран. Въз основа на новооткрити документи в архивите на отдел „Изкуство и култура“ към ЦК на БКП, изследвам написването на филмовата рецензия и нейния път до страниците на вестника.

Един от механизмите за сплашване на творците през социализма е публикуването на назидателна и остро критична статия в някой от официозните вестници (най-често в „Литературен фронт“). Тези статии служат като ветропоказател, който дава посоката или централния курс, начертан от Комунистическата партия, към който в различни периоди трябва да се придържат творците. Те превантивно филтрират бъдещите намерения на авторите така, че да останат идеологически коректни.

Според първите отзиви в пресата, творбата на Людмил Кирков е приета положително от филмовата критика. Навсякъде се подчертават нейните качества и значение в контекста на социалистическия реализъм, а остротата на повдигнатите проблеми пряко отговарят на решенията на висшите партийни органи. Няма и капка съмнение, че филмът може да бъде в разрез с каноните на утвърдените социалистически норми. Всички отзиви за него са публикувани в рамките на премиерната му седмица. Идилията се оказва кратка. Седмица и половина след премиерата по столичните салони, една седмица след положителните отзиви в пресата, вестник „Литературен фронт“ публикува статията „За още по-пълноценно пресъздаване богатството на живота“. Статията е издържана в духа на времето си и на утвърдената вече практика в списването на подобен тип текстове в официозния печат. В основната си част статията дава ясно и категорично да се разбере, че филмът не се вписва в желаните идеологически жалони. Тази статия не е подписана. Тя няма автор, който да застане с името и авторитета си. Стилът ѝ обаче, категорично

посочва поръчителя на този текст. Без никакво съмнение, това е Отдел „Изкуство и култура“ към ЦК на БКП, който по това време отговаря за идеологическата чистота на изкуството. Това доказват и документите, които открих в Централния държавен архив от Фонда на ЦК на БКП. Преди да бъде публикувана във вестник „Литературен фронт“, статията е включена в архива на отдела в два варианта, като във вестника е публикуван вторият вариант. Първоначално текстът е озаглавен „За голямата правда в живота“ и по съдържание се отличава с остротата на критиката и нападките на анонимния автор, като се дават примери с конкретни филми. Този вариант на текста не вижда бял свят. Някои абзаци са променени, а други части са премахнати, за да излезе във вида, познат ни от публикацията в „Литературен фронт“. Заглавието също е коригирано, като при последната редакция на готовия текст, някой е задраскал заглавието „За голямата правда в живота“ и е написал „За още по-пълноценно пресъздаване богатството на живота“, като отстрани на страницата е подчертал „Оригинал“. От така представените документи може да се заключи, че текстът на статията със сигурност е подготвен, редактиран и платен от Отдел „Изкуство и култура“ към ЦК на БКП и спуснат за публикуване във вестник „Литературен фронт“.

Друг механизъм за превантивна цензура над филмопроизводството е временното отлагане на снимачния процес. Въпреки, че Художественият съвет дава положително становище за снимки, на практика производството на филмът се спира неочаквано. Сценарият е приет, дори е изплатен хонорар на сценариста. Такъв е случаят със сценария на Радой Ралин „Ще дойде детето“. На заседание на Художествения съвет към Студия за игрални филми се приема сценарият на Ралин и през месец юли филмът е пуснат в производство. Малко по-късно са спрени снимките. Това се е случвало и с други

автори и сценарий, които по един или друг начин са обявени за вражески или най-малкото критични към властта. Превантивният контрол се осъществява с помощта на Колегиума към Комитета за култура. Последвалата хронология на събитията трудно може да се проследи поради липса на достатъчно архивен материал, но е видно, че сценарият е спрял, а мотивирано обяснение за това Радой Ралин не получава. Тази сага продължава почти 20 години и въпреки, че сценарият отново е приет от Художествен съвет (1983), неговото производство отново е отложено за неопределено време.

III. 2. „Случаят „Една жена на 33“. Образец за цензура.

Филмът „Една жена на 33“ е емблематичен случай в българското кино, както и в културния живот на страната по времето на социализма, с който ръководството на комунистическата партия успява да наложи по категоричен начин своята догматична идеология и да използва творбата като форма за назидание, сплашване и най-вече дисциплиниране на българската интелигенция.

В хода на моите изследвания съм се запознавал с различни по съдържание и обем документи. Досега никога не съм срещал по-обстойно и педантично подредена справка за конкретен филм от събраните документи, с които се запознах във връзка с „Една жена 33“. Въпреки, че бяха в архива на Комитета за култура, те са подписани от шеф на отдел „Култура“ към ЦК на БКП, а съдържанието им недвусмислено сочи към Шесто управление на Държавна сигурност.

Както е обичайно веднага след премиерата на филма на 12 април 1982 г. излизат и първите положителни отзиви, както на критиката, така и на публиката. Критиката също не остава настрана и не пести похвали

за новия филм на Христо Христов. На 7 май 1982 г в брой 127 на вестник „Работническо дело“ на страница трета е публикувана статията „По повод филма „Една жена на 33“. За разлика от статията по повод филма „Кратко слънце“, този път текстът е подписан. Автор е известният театрален критик, бивш зам. - началник на Управление на кинематографията към Комитета за изкуство и култура и бивш главен редактор на вестник „Народна култура“ Владимир Каракашев. Според спомените на проф. Каракашев статията е инспирирана „от горе Тук е нужно да се отбележи, че от „апарата“ „от горе“ (вероятно се визира Отдел „Изкуство и култура“ към ЦК на БКП) преди да поискат „услуга“ от Каракашев са се опитвали да вербуват мнозина колеги от киноголдията.

Началото на „Случаят „Една жена на 33“ започва не толкова със статията на Владимир Каракашев, а с излезлия от печат роман на Блага Димитрова „Лице“. През ранната пролет на 1982 година държавният и партиен ръководител Тодор Живков се среща с ръководството на Съюза на българските писатели. Провежда се и заседание на Политбюро на ЦК на БКП на 27 април 1982 година, на което се обсъжда филмът „Една жена на 33“ и се чуват квалификации като „вражески и антипартиен“.

По едно и също време започва обсъждане, както на романа „Лице“ подето от ръководството на Съюза на българските писатели заедно със статията „За истината в нашия живот и за един роман“ във в-к „Литературен фронт“² и подписан както при случая „Кратко слънце“ с инициали „ЛФ“, така и на филма на Христо Христов „Една жена на 33“.

Всичко това се прави в навечерието на V конгрес на Съюза на българските художници и IV конгрес на българската култура.

² Литературен фронт, №25, 24 юни 1982 г.

В съдържанието на гореспоменатата справка-досие по повод „Една жена на 33“ са събрани мнения по повод филма, по повод публикацията в „Работническо дело“, както и щателно описание на проведените събития/мероприятия, свързани с набелязаните мерки към авторите на филма. В това число са: отзиви сред филмовите дейци, писатели, художници, музиканти, творци, театралните дейци.

Информацията е съставена на основата на впечатления и сведения от сътрудниците на отдел „Култура“ на ЦК на БКП. На част от справката описаните мнения са подписани, а други остават анонимни.

Цялата кампания срещу филма (както днес бихме нарекли това активно мероприятие) има няколко основни скрити (от обществото) или явни мотива:

Ограничаване на относителната либерализация, на която се радват творците, докато председател на Комитата за култура е била Людмила Живкова;

Назидание към всички инакомислещи творци във всички сфери на изкуство, като акцентът пада върху безкомпромисната политика на Партията, като дискредитира народен артист и председател на творчески съюз;

Разчистване на вътрешнопартийни сметки, като следствие е отстранен тогавашния член на Политбюро на ЦК на БКП Александър Лилев, приближен на Людмила Живкова и отговарящ за идеологическата политика на партията. Последното заключение от случаят с филма се потвърждават от доклада на Тодор Живков пред закрито съвещание на Политбюро, на 21 август 1983 г. в Евксиноград. На него се взема решение Александър Лилев да бъде отстранен от всички постове.

Разправата с филма „Една жена на 33“ не е прецедент в история на българската култура. Събитията напомнят и дори повтарят отделни моменти от „случаят Жендов“ от пролетта на 1950 г. Разбира се двата „случая“ не могат да бъдат дословно сравнявани, но остава ясното впечатление, че независимо от дистанцията на времето стилът и маниерът за разправа и контрол над творците са идентични, независимо в коя област на изкуството са работили, дали са били партийни членове и каква позиция са заемали в йерархията на обществения и партиен живот.

Заклучение

Идеологическият контрол на Комунистическата партия бележи целия период на социалистическо филмопроизводство, дори когато мнозина творци и техните филми не са били засегнати пряко. Достатъчни са няколко събития (мероприятия), подготвени от идеологическите отдели на ЦК на БКП и подплатени с постановления на Министерски съвет през определен период от време, за да се почувства духът на стагнацията, а авторите да бъдат дисциплинирани и в някои случаи – да им се извърши „профилактична дейност“ от органите на Държавна сигурност. Всичко това води до автоцензура, до собствено ограничаване на творческата свобода, избор на идеи за сюжети, избор на снимачни локации и дори избор на актьори. В този процес не всеки е успявал да устои на примамливите изкушения на властта (валидно и днес). А тя от своя страна използва човешките слабости, за да обслужи своя интерес – винаги един и същ – да се самосъхрани с помощта на ресурса, който управлява. За съжаление някои творци са попадали в капана на властта и от палачи често са се превръщали в жертви. Членството в Партията и позицията в нейната

йерархията създават само временна илюзия за имунитет, с който мнозина се разделят понякога твърде болезнено, както се случва с режисьора Христо Христов.

През годините Партията в лицето на своите ръководни органи създава ясна централизирана система за контрол над творците. Естествено на киното се гледа с още по-голяма бдителност, тъкмо заради природата му да привлича зрители. Особено в период, в който телевизията все още отсъства като средство за масова комуникация.

Контролът се осъществява от приемането на сценария до разпространението на готовия вече филм. Цензурата се осъществява на партийно и държавно ниво от отделите „Пропаганда и агитация“, а по-късно „Изкуство и култура“ и „Култура“ към ЦК на БКП. Това е класически модел на ясно изградена централизирана форма на контрол. На върха на тази пирамидалната структура стои ръководството на Партията в лицето на Политбюро и ЦК на БКП. Всички негови решения се приемат вследствие на предложения на идеологическите отдели, които по-късно отговарят за тяхното изпълнение. На следващите нива в пирамидата са държавните институции, които пряко отговарят за изпълнението на решенията на Партията – ресорно министерство или комитет, а под тях са производствените звена, както и творческия съюз. В тази структура има две нива на разгласяване, защото без да се нагнети страх чрез дозирана информация, системата не работи и не постига целите си. Едното е затвореното ниво на закрити/открити партийни и други събрания с различни колективи и групи. Другото са СМИ, на които е възложено да разпространят съвсем официалната информация, както и да е стотвена и гарнирана. Навсякъде присъства низовата (първична) партийна организация, като „тънка червена линия“. Тази

структура е универсална и е наложена като форма на управление във всички сфери на изкуството и културата.

Съдържанието на филмите се подчинява на политическата поръчка, замаскирана като интерес към ценностите на социалистическото общество.

Най-често така нар. „отклонения“ от нормата или са целенасочено подготвени в лабораториите на ресорните партийни отдели, или са замаскирани като такива, за да „отпушат“ творческо и обществено неудовлетворение, след което биват санкционирани. Но тази информация не стига до общественото достойние и в творческите среди се превръща като своеобразен мит, много често използван в днешно време като дисидентско битие.

Не бива да се омаловажава факта, че са създадени и филми, които не само се открояват със своето кинематографично майсторство, но и с ярко изразената си гражданска позиция. Много често техните автори идват от средите на Партията, някои дори активно са участвали в партизанското движение. Това са творци, които са се опитали да запазят своето достойнство и право да устояват идеалите си, подменени и грубо погазени от догмите на Комунистическата партия.

Списък на публикациите, цитатите и доклади по темата на дисертационния труд

Публикации

Статулов, Деян. *Соцреализмът като предпоставка за налагане на цензура в българското игрално кино*. Млада наука за изкуствата, С., 2010, ISBN 978-954-8177-51-1

Статулов, Деян. *Подстъпи към цензурата в българското игрално кино*. Изкуство и контекст. Пета младежка конференция, С., 2010, ISSN 1313-7379

Статулов, Деян. *ГЛАВЛИТ и неговата роля в българското кино*. Изкуствоведски четения, С., 2011, ISSN1313-2342

Статулов, Деян. *Сору/Paste: „Кратко слънце“*. Изкуствоведски четения, С., 2012, ISSN1313-2342

Статулов, Деян. *Институционални зависимости и цензурна траектория в българското игрално кино (1944-1989)*, Проблеми на изкуството, С., 3/2012, ISSN 0032-9371

Статулов, Деян. *Размразен труд за “замразения” кинопроцес*, Проблеми на изкуството, С., 3/2012, ISSN 0032-9371

Статулов, Деян. *Право на цензура*. В: Авторство и интелектуална собственост в екранните изкуства, С., 2014, ISBN 978-954-8594-50-9

Участие в научни форуми и конференции

Статулов, Деян. *Подстъпи към цензурата в българското игрално кино*, доклад, Изкуство и контекст. Пета младежка конференция, Хасково, 2009

Статулов, Деян. *Соцреализмът като предпоставка за налагане на цензура в българското игрално кино*, доклад, Млада наука за изкуствата,

Научна сесия за докторанти, НАТФИЗ “Кр. Сарафов, София, 2009

Статулов, Деян, *ГЛАВЛИТ и неговата роля в българското кино*, доклад, Изкуствоведски четения, София, 2010

Статулов, Деян. *Идеологическата цензура в българското кино. Исторически извори. Методология на тяхното използване*, доклад, Младежки форум по интердисциплинарни изследвания, София, 2011

Статулов, Деян. *Copy/Paste: „Кратко слънце“*, доклад, Изкуствоведски четения 2011

Статулов, Деян. *Идеологическата цензура в българското кино. Исторически извори. Методология на тяхното използване*, доклад, Младежки форум по интердисциплинарни изследвания, София, 2011

Статулов, Деян. *Случаят „Една жена на 33“*, доклад, Научна конференция Изкуствоведски четения 2013

Статулов, Деян. *Право на цензура*, доклад, Научна конференция Авторство и интелектуална собственост в екранните изкуства, София, 2014

Цитирания

Калинова, Евгения. *Българската култура и политическия императив (1944-1989)*, С., 2011, с. 110 (цитат от “Соцреализмът като предпоставка за налагане на цензура в българското игрално кино”)

Братоева-Даракчиева, Ингеборг. *Българското игрално кино: От „Калин орелът“ до „Мисия “Лондон“*, С., 2013, с. 14, 200, 206

Приноси в дисертационния труд:

1. Дисертационният труд представя и коментира за първи път цялата структура и системата от механизми за идеологическа цензура в българското игрално кино в периода 1946-1989.
2. За първи път е направен обстоен преглед на архивите на БКП, представени са неизвестни документи и е разкрит механизмът на вземане на решения и налагането им в живота.
3. В дисертацията се публикуват и други нови и непознати архивни документи свързани с цензурата в българското игрално кино.
4. Подробно се разглежда влиянието на Държавна сигурност в структурите на кинематографията.
5. Текстът анализира институционалните зависимости, на които се подчинява производството на филми в България.
6. С инструментариума на Case study е направен обстоен анализ на случая на цензуриране на филма „Една жена на 33“ и влиянието на този процес върху творческите съдби на неговите създатели.