ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВАТА, БАН



Проф. д-р Андроника Мàртонова

ДИВНИ СВЕТЛИВИ КАРТИНИ

Българската филмова култура - отвъд канона и известното

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР НА НАУКИТЕ*

СОФИЯ
2026

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВАТА, БАН

Проф. д-р Андроника Мàртонова

ДИВНИ СВЕТЛИВИ КАРТИНИ

Българската филмова култура - отвъд канона и известното

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР НА НАУКИТЕ*
ПО СПЕЦИАЛНОСТТА
КИНОЗНАНИЕ, КИНОИЗКУСТВО И ТЕЛЕВИЗИЯ, 8.4.

Рецензенти: Проф. д. н. Александър Донев Ангелов
Проф. д. н. Владимир Николаев Градев
Проф. д-р Жоржета Димитрова Назърска

София, 2026

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на сектор Екранни изкуства, Институт за изследване на изкуствата (ИИИзк – БАН), проведено на 02.06.2026 г.

Дисертационният труд е в обем от …..**320**…. стандартни машинописни страници (1800 знака на страница), предговор, 3 глави, заключение, резюме на английски език, приложения с таблици и снимков материал.
Научният апарат е съставен от и общо 276 позиции в библиографията както следва: 175 заглавия библиография на кирилица и 71 заглавия на латиница (включително романизация на японски и китайски езици); отделно – посочена е в библиографията работата с над 25 архивни фонда (с богат изворов материал) у нас и в чужбина. Бележките под линия са 394 на брой.

Публичната защита ще се проведе на …26.10.2026… от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: проф. д. н. Александър Донев, ИИИзк - БАН
проф. д. н. Венцислав Димов, ИИИзк - БАН
проф. д. н. Владимир Градев, СУ
проф. д-р Жоржета Назърска, УНИБИТ
проф. д. н. Камелия Николова, ИИИзк - БАН
проф. д. н. Нако Стефанов, СУ
проф. д. н. Петя Александрова, НБУ
Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата на ул. *Кракра* 21.

Историята на българската филмова култура между двете световни войни традиционно се разглежда през кръга от утвърдени личности, филми и институционални процеси, факти, превърнали се в основа на националния киноисторически канон. В същото време редица културни явления, творчески практики, архивни свидетелства и биографични траектории остават в периферията на научното внимание или присъстват фрагментарно в съществуващата киноисториография. Именно тези „неосветени“ пространства на културната памет провокират значително изследователски интерес на настоящия труд.

Изследването се основава върху разбирането, че българската филмова култура от 20-те и 30-те години на XX век не може да бъде мислена единствено като затворен национален процес, а като динамично поле на взаимодействия между локалното и транснационалното, между модерността и традицията, между родното и чуждото. Киното е разгледано не само като художествена форма, но и като социален, културен и медиен феномен, който активно участва в процесите на само на европейския, а на глобалния културен обмен и конструиране на обществени представи.

Обект на изследване в настоящия труд е българската филмова култура в периода между двете световни войни, разглеждана в широкия контекст на културната история, комуникационната динамика и интеркултурни взаимодействия. Вниманието е насочено както към институционализираните форми на филмов живот – кинопроизводство, кинопреса, киноразпространение и публични дебати около киното, така и към по-слабо видими или маргинализирани културни практики и личности.

Предмет на изследването са слабо проучени, непознати, недостатъчно интерпретирани или направо умишлено засенчени фигури. Особен акцент е поставен върху жените-пионери в киното, механизмите на културната памет и забрава, върху конструирането на киноисторическия канон, както и върху онези слепи петна от екранната ни историята, останали извън полезрението на централния исторически разказ. Основните **две водещи изследователски сюжетни линии** са персоналиите и дейността на Жана Гендова (съпруга на пионера Васил Гендов, не само актриса, а абсолютната „г-жа Кино“) и Люба Кутинчева (в ипостаса ѝ на възможна първа кинодокументалистка във филмовата ни история). Преплитането на тези две нишки, споени не само чрез киното, но и през документите, открива множество подчинени сюжетни линии, свързани с нови тематични полета.

Основната цел на дисертационния труд е да предложи алтернативен и интердисциплинарен прочит на киноисторията ни от епохата чрез преосмисляне на уж известното, но и същевременно откриване на неизвестното.

Тази цел предполага реализирането на следните **основни задачи**:

– да се изследва мястото и ролята на жените в българската филмова култура през междувоенния период, както и механизмите на тяхното историческо вписване, маргинализиране или забрава;

– да се проследят екранните контаминации по оста „родно – чуждо“ и начините, по които българската филмова култура взаимодейства с европейски и извъневропейски културни модели;

– да се анализират интермедиалните взаимодействия и допирателните между киното и останалите изкуства – литература, театър, музика, оперета, фотография, печатна култура и визуални практики;

– да се изследват различните форми на филмово посредничество и културен превод между България и чуждите културни пространства в контекста на ранната филмова култура;

– да се проследят механизмите на конструиране на образа на „екзотичното“ в българския екранен и обществен контекст, както и неговите връзки с модерността, въображението и културната рецепция.

Целите и задачите на изследването предполагат използването на комплексна, мултидисциплинарна методология, която съчетава подходи от областта на киноисторията, културологията, медийната археология, архивистиката, интермедиалните изследвания и микроисторията. Следват се най-новите тенденции в инструментариума на съвременното кинознание – а именно мултикомпонентен прочит, изобилие от гледни точки, анализ на взаимовръзките (кросреференции), допълнителни идентификации на документи, снимки и детайли за да се достигне до нови интерпретации, отвъд чисто екранната парадигма.

В хода на изследването са приложени **следните методи:**

- историко-аналитичен подход при проследяване развитието на българската филмова култура и нейните институционални, социални и културни процеси;
- архивно-документален анализ при работата с периодичен печат, институционални и лични архиви, мемоарна литература, визуални и дигитални ресурси;
- микроисторически подход и работа чрез *case studies*, позволяващи чрез анализ на конкретни личности, събития и културни практики да бъдат осветени по-широки процеси в развитието на българската филмова култура;
- концептуален (*key concepts*) и културологичен анализ на категориите памет, архив, идентичност, периферия, модерност и културен превод;
- компаративистично-аналитичен подход при проследяване на връзките между архивите на вътрешно, национално ниво, но и на взаимодействията между българското и чуждестранното.

Теоретичната рамка на труда е повлияна от концепции на Жак Дерида, Стюарт Хол, Юрий Цивиян, Томас Елзесер, Пиер Нора, Малте Хагенер, Рей Чоу и др., свързани с проблемите на архива, паметта, медийната история и културното наследство. Особено значение има разбирането за архива не като статично хранилище на миналото, а като динамично пространство на липси, прекъсвания, пренаписвания и нови интерпретации.

Настоящото изследване стъпва върху всичко проучено до момента в областта на българската киноистория, като зачита и надгражда приносите на изследователи като Александър Александров, Георги Стоянов-Бигор, Александър Грозев, Александър Янакиев, Петър Кърджилов, Ирина Китова и Зорница Кръстева, Александър Донев, Росен Спасов и други учени, чиито трудове полагат важните основи и/или развиват съвременното българско кинознание.

Емпиричната база на изследването включва богат корпус от извори, които се откриват в специализирания (т.е. филмовите издания) и всекидневен периодичен печат, множество архивни документи, мемоарна литература, библиотечни и дигитални колекции, както и разнообразни визуални материали, свързани с развитието на българската филмова култура през междувоенния период. Архивните репозиториуми са основно – Българска национална филмотека (БНФ), Български исторически архив (НБКМ – БИА), Държавна Агенция „Архиви“ (ЦДА, но и Регионалните архивни центрове: ДА – София, Велико Търново, Шумен, Русе, Смолян, Стара Загора, Ямбол; БНР – Златен архивен фонд; Архив на Институт за изследване на изкуствата, БАН; Национален исторически музей, Архив на Литературен музей; Къща-музей „Панчо Владигеров“; Комисия по разкриване на документите и за обявяване принадлежността на български граждани към Държавна сигурност и разузнавателните служби на Българската народна армия; Художествен архив на Народен театър „Иван Вазов“; Архив на Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Дистанционна работа бе извършена в японския: 大本教学研鑽所アーカイブ / Ōmoto Kyōgaku Kensansho Archive – Kameoka, Kyoto Prefecture, Japan / *Архив на Институт за изследване на учението на Оомото*, Камеока, Префектура Киото, Япония. В периода на проучване и изследване бяха използвани множество онлайн каталози, дигитализирани бази данни на следните институции: НБКМ, Регионални библиотека на Пловдив, Велико Търново, Шумен, Варна, Казанлък, Стара Загора и др.. Но и също така в чужбина: Gallica – дигиталната библиотека на Националната библиотека на Франция (Bibliothèque nationale de France, BnF). Световната база *Media History Digital Library* (MHDL) и прилежащата ѝ платформа *Lantern*; Дигиталните репозитуриуми на изключителни проекти като *Women Film Pioneers, A History of Film Exhibition and Reception in Colonial Hong Kong (1897–1925),* Lingnan University, *Chinese Women's Magazines in the Late Qing and Early Republican Period,* Institute of Chinese Studies Library, Heidelberg University Cluster Asia and Europe, и още много други.

Съществена част от изследователската работа е свързана със селекцията, идентификацията и тематичната организация на архивните единици, принадлежащи към различни институционални, регионални, частни и дигитални архивни масиви. Проучването предполага съпоставяне на разнородни документални свидетелства – периодичен печат, фотографии, кореспонденции, мемоари, административни документи, филмови програми, рекламни материали и визуални артефакти, които често съществуват

фрагментарно и извън единен архивен контекст. Особено значение в този процес има работата с т.нар. граждански и лични архиви, съхраняващи трудно достъпни материали и непубликувани свидетелства, допринасящи за реконструирането на отделни биографии, културни мрежи и филмови практики. В хода на изследването са осъществени и лични кореспонденции и консултации с изследователи, архивисти и специалисти от чужбина, които подпомагат идентифицирането, контекстуализирането и верифицирането на редица архивни находки, свързани с транснационалните аспекти на българската филмова култура.

Особено важно място в изследването заемат двете основни сюжетни линии, свързани с фигурите на Жана Гендова и Люба Кутинчева – личности, които по различен начин въплъщават напреженията между присъствие и забрава, между видимост и маргинализация в българската филмова култура. Макар принадлежащи към различни културни и биографични траектории, семействата Гендови и Кутинчеви се оказват своеобразни пресечни точки на редица ключови процеси в междувоенната културна среда – модерността, международните глобални контакти (Европа, Африка, Азия), интермедиалните взаимодействия, пътуването през разнородните култури и непрекъснатата динамика между родното и чуждото. Ако Жана и Васил Гендови са свързани с усилието за институционализиране и утвърждаване на националното кино, то Люба и Никола Кутинчеви разгръщат един по-мобилен, космополитен и трудно фиксиран модел на културно присъствие, ситуиран между киното, пътеписа, визуалната антропология и транснационалния обмен. Именно чрез този своеобразен „диалог в дълбочината на кадъра“ между двете семейства, изследването разкрива различни модели на съществуване в пространството на ранната филмова култура и проследява как индивидуалните биографии се превръщат в носители на по-широки исторически, културни и медийни процеси.

Основни тези на изследването

- Историята на ранното българско кино не следва да бъде разглеждана като линеен и завършен национален разказ, а като ризоматично поле от архивни фрагменти, липси, конкуриращи се памети и транснационални културни връзки.
- Утвърденият киноисторически модел, концентриран почти изцяло около фигурата на Васил Гендов, води до маргинализиране на женските фигури в ранното българско кино и до дълготрайно подценяване на тяхната роля като активни участници в продуцентските, организационните, драматургичните и естетическите процеси на националната кинематография.
- Доминиращият национален разказ за началата на българското кино пренебрегва редица алтернативни участници и периферни културни практики, развиващи се извън институционализираните и индустриални модели на филмопроизводство. В този контекст дейността на Люба и Никола Кутинчеви разкрива

паралелна линия на българската кинокултура, изградена чрез киносказки, пътеписи, фотография и документални филми, функциониращи като форма на културно посредничество, превод и обмен.

- Фигурата на Никола Кутинчев проблематизира самото понятие за „кинематографчия“ и „кинопоказчик“ (както биха казали в епохата) в ранната българска култура. Настоящото изследване го разглежда не само като пътешественик и сказчик, а като ранен независим, алтернативен кинематографист, извънсистемен „играч“, работещ с преносима техника, осъществяващ и документални снимки, но и прожекции. Представящ движещите се образите на света в България, и образите на България пред света.
- Фигури като Кутинчеви показват, че ранната българска кинокултура се формира не само чрез игралната продукция, но и чрез мобилни, хибридни и междумедийни практики, ситуирани между документалистиката, журналистиката, публицистика, културата на сказката, фотографските практики, пътеписната литература, т.нар. *travelogue cinema* или културно-образователни, но и пътеписни филми.
- Формирането на ранното българско кино протича в постоянен диалог с европейските и глобалните културни процеси в изкуствата – преимуществено с немската филмова индустрия, експресионизма, модернистичния театър, френските артистични и авангардни центрове, джаза, ориентализма.
- Дисертационният труд въвежда и развива тезата, че българската междувоенна културна среда се среща и е в активна контаминация с новите религиозни течения, международните културни взаимодействия и есперантските мрежи, достигащи до Далечния изток, като по този начин се открива ново тематично поле в изследването на и на националната кинематография.
- Архивните противоречия, непълнотата на изворите и разминаванията между различните мемоарни и биографични версии се разглеждат като продуктивен методологически инструмент за реконструкция на механизмите на културната и филмова памет. Показателни в това отношение са както архивните масиви на Гендови, така и персоналният архивен фонд на Люба Кутинчева. В тях се откриват следи от целенасочено моделиране, подмяна и прикриване на биографични и културни идентичности.
- Фигури като Жана Гендова, Бистра Фол и Люба Кутинчева показват как значими женски присъствия постепенно отпадат от историческия разказ, превръщайки се в симптоматични примери за процесите на културна забрава и маргинализация в българската киноистория.
- Социалистическият период допринася за втвърдяването на киноисторическия канон, в който ранното българско кино е сведено до няколко нормативно утвърдени фигури и идеологически приемливи разкази. Настоящото

изследване изхожда от разбирането, че преосмислената история, новите прочити, нескончаемото издирване на документи (както е в трудовете на Янакиев и Кърджилов) позволява нюансирана реконструкция на забравените културни биографии.

- Ранното българско кино следва да бъде разглеждано не изолирано, а в динамична връзка с театъра, литературата, музиката, журналистиката, киносказките, пътеписната култура и по-широките интелектуални и артистични мрежи на така силния междувоенния период в Царска България. Именно в тази интердисциплинарна среда се формират естетическите, социалните и идеологическите модели на българската кинематография и ранната визуална модерност.

Изследователски предизвикателства:

Изследването на ранното българско кино е бавен процес, към който освен че трябва да имаш нагласа, трябва да имаш и търпение, а и доза интуитивен нюх. А и способност да разчиташ различни ръкописни почерци… Поради липсата на цялостна дигитализация, разпокъсаността на фондовете и трудната достъпност на част от материалите изследванията се проточват във времето. Например: книги в аноксия, изгубени издания, а сетне намерени документи, институционални ремонти, лошо, немарливо съхранение – счупени плаки, откраднати снимки, неверни описи и надписи, плачещи за реставрация списания, не на последно място е базата с безобразно срамно оборудване - ужасна стара техника за разчитане на микрофилми и пр. Както е видно, ситуацията е сложна и на пръв поглед непривлекателна за изследователите, особено за младите поколения. Но именно в прахоляка на архива, в първичните извори са съкровищата. Внимателното вглеждане в детайла и съпоставянето на документалните фрагменти често се оказват от ключово значение, особено когато целта е да се избегне вторичното преповтаряне на вече утвърдени разкази и да се достигне до нови факти, взаимовръзки и интерпретации. По този начин става възможно реконструирането на една значително по-сложна и многопластова картина на ранната българска филмова култура.

Липсата на голяма част от филмовите ленти и унищожаването на значителен обем ранни продукции често се възприема като основна пречка пред изследването на периода. Настоящият труд изхожда от разбирането, че отсъствието на самите филми не прави невъзможен анализа на ранното българско кино. Точно обратното! Именно тяхната не наличност значително провокира и разширява традиционния подход към киноисторията. Факт, виден и в най-новите тенденции на съвременните киноисторически изследвания.

Настоящият дисертационен труд има **следната структура**: увод, три основни глави (с множество подглави), заключение, библиография, резюме на английски език, приложения.

В **уводната** си част БЕЗКРАЙНИТЕ АРХИВИ: КАКВО КРИЕ КИЛЕРЪТ НА КИНОТО? Дисертацията ситуира родната кинокултура в периода 1918-1939 в по-

широкия контекст на европейската модерност, културните трансфери и процесите на формиране на националната филмова публичност, и разбира се изследователските парадигми. Особено внимание е отделено на напреженията между канон и периферия, между институционализирана памет и архивни липси, както и на възможностите за нов прочит.

В **първата глава** ЖЕНАТА ОТ ЕКРАНА – ДАЛЕЧНА И НЕПРИНАДЛЕЖАЩА НИКОМУ се разглеждат механизмите на историческото вписване и маргинализация на жените в ранната българска артистична среда – от театъра до кинокултура.

Втората глава ЖАНА И ДУХОВЕТЕ НА ЗАБРАВАТА е посветена на активната творческа фигура на Жана Гендова, но и на отношенията между кино, театър, литература, публичност, власт, памет и заглушаване.

Третата глава ЛЮБА И НИКОЛА КУТИНЧЕВИ: ЕДНА НЕЗАВЪРШЕНА ИСТОРИЯ анализира транснационалните културни взаимодействия, проблемите на идентичността и културния превод на Изтока през съпоставително реконструиране на портретите на двамата документалисти пътешественици, които са тотално нови лица за киноисторическия ни хоризонт.

НАУЧЕН АПАРАТ

Общ обем на труда: от 320 стандартни машинописни страници (1800 знака на страница).

Библиография: общо 276 позиции (първични извори и цитирана литература).

- 175 заглавия в библиографията на кирилица
- 71 заглавия на латиница (включително романизация на японски и китайски езици);
- работа с над 25 архивни фонда у нас и в чужбина

Бележките под линия са 394 на брой.

***

СИНТЕЗИРАНО ПРЕДСТАВЯНЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Увод
БЕЗКРАЙНИТЕ АРХИВИ: КАКВО КРИЕ КИЛЕРЪТ НА КИНОТО?

В киното, на пет континента едновременно, е моят дом.
Клер Гол[1]

В началото на своето развитие киното е възприемано не просто като нова форма на изкуство, а като медиум със способността да променя начина, по който се възприема светът. Още от първите десетилетия на XX век то се утвърждава като една от най-влиятелните форми на модерна култура и развлечение, която благодарение на своята възпроизводимост и масово разпространение преминава с лекота през национални и културни граници. За разлика от останалите изкуства киното придобива особено значение за социалното, политическото и културното развитие, превръщайки се в активен фактор на модернизацията и в средство за заявяване на националната идентичност.

Българската култура от 20-те и 30-те години на XX век може да бъде видяна по особено продуктивен начин през оптиката на кинематографа. Чрез нея се разкриват нови контактни зони между изкуствата, културните практики и различните артистични, интелектуални, социални, а и научни среди. В духа на медийно-археологичния подход на Томас Елзесер, ранното българско кино не бива да се разглежда като „незрял“ етап, а като сложна и хетерогенна културна система, в която се пресичат различни влияния, естетики и медийни стратегии.

Културната ситуация не само в Царство България до края на 30-те години е особено динамична. От една страна, българското кино преминава през догонващо развитие по отношение на филмопроизводството и институционалното си изграждане, а от друга – артистичният и интелектуалният живот у нас е в активен диалог с европейските модерни процеси. Полагат се търговските, индустриалните и юридическите основи на киното в България, а специализираната кинопреса преживява истински разцвет.

Още преди Първата световна война се появяват първите филмови издания – „Киножурнал“ (1913) и „Седмица Патé“, издавано от представителите на „Патé Фрер“ в България. След 1921 година, с нормализирането на кинопоказа, започва бумът на специализираната филмова преса. Сред най-значимите издания са „Нашето кино“,

[1] Финал на стихотворението „Седмица Патé“ / „Pathé-Woche“ (1922). Цит. по *Кирова, Даниела*. Медийни диалози: Нямо кино – немскоезична литература от началото на XX век. Шумен, Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2020, с. 54.

„Кинозвезда“, „Кино“, „Екран“, „Българско кино“, „Филмов преглед“, както и десетки регионални и специализирани списания, издавани в София, Пловдив, Варна, Русе, Ямбол, Шумен, Габрово, Дупница и други градове. Наред със специализираните издания киното присъства активно и в културната периодика и всекидневния печат, където се превръща в обект на критическо и теоретично осмисляне от водещите интелектуалци на епохата.

За мен като изследовател особена провокация представлява занимаването именно с онези познати фигури и факти от културната история на Царството, които по една или друга причина остават недостатъчно експонирани в българското кинознание. Това са личности и събития, частично интегрирани в съществуващия киноисторически разказ, но заслужаващи по-голям мащаб и по-задълбочено осмисляне, или пък напълно маргинализирани, заглушени и изтласкани в периферията на културната памет под въздействието на различни исторически и властови режими.

Именно в тази отворена за интерпретации изследователска зона познатото започва да изглежда различно, а непознатото постепенно намира своето място в очертаната картина на българската филмова култура, която става все по-нюансирана, плътна и мултифасетна.

Изследването е структурирано чрез поредица от *case studies* и *key concepts*, които определят неговата аналитична и интерпретативна рамка. Интердисциплинарният подход съчетава емпирика, архивен анализ и метаисторически прочити, насочени към самите механизми, чрез които се конструира историята на филмовата култура в България. В този контекст микроисторическият фокус върху отделни личности, събития и културни практики позволява да бъдат осветени по-широки процеси, теми, а и напрежения в българската киноистория.

Българската киноистория, колкото и по мащаб да е по-малка в сравнение с френската или германската, остава незавършен и отворен разказ – ризоматично поле, населено както с известни, така и с неизвестни величини. Както отбелязва Рашми Деви Соуни, всичко може да попадне в неограничените архиви на киното. Именно затова миналото на Царска България се нуждае от непрекъснато преосмисляне и „калибриране“, особено след руптурата, причинена от социализма и опита на тоталитарната система да подмени и изтрие определени пластове на културната памет. Настоящият труд също се заявява като етап от едно продължаващо изследване.

Съвременните теоретични подходи разглеждат архива не като стабилно хранилище на миналото, а като динамичен процес. Неслучайно Стюарт Хол подчертава, че архивът никога не може да бъде описан в своята цялост, защото неизменно се препрочита през перспективите на настоящето и бъдещето. В сходна посока Юрий Цивиян отбелязва, че проблемът за архива всъщност е проблем за бъдещето и за отговорността към него.

И в българските киноконтексти архивът функционира като условна рамка: онова, което е попаднало в него, неизбежно препраща към останалото извън него. Филмовото наследство не е хомогенна и стабилна структура, а подвижен и хетерогенен ареал, в който съжителстват различни исторически, културни, теоретични и практически дискурси. Именно празните полета, липсите, прекъсванията и противоречията между вече създадените разкази носят потенциала за нов прочит. Поради това киноисторическото писане остава винаги отворено към нови находки, допълнения, преосмисляния и ползотворни научни диалози.

Първа Глава
ЖЕНАТА ОТ ЕКРАНА – ДАЛЕЧНА И НЕПРИНАДЛЕЖАЩА НИКОМУ[2]

Националните истории на киното обикновено започват с фигурите на мъжете пионери – режисьори, продуценти, оператори, актьори и притежатели на киносалони, които задават рамката на официалния киноисторически разказ. Подобно на останалите изкуства, и тук дълго време доминира патриархалният модел на историческа видимост, при който жената по-често присъства като образ, отколкото като активен участник в културните процеси.

През последните години в световното кинознание все по-осезаемо се налага тенденцията към преоткриване на жените, оставили следи във филмовата култура, но останали извън канона като недостатъчно признати от по-ранните поколения изследователи. Много от тях съчетават различни професии (актриси, режисьорки, продуцентки, сценаристки, танцьорки, художнички, монтажистки, критички, преводачки и пр.), с които участват активно в изграждането на ранната кинематографична култура.

Жената от екрана често съществува едновременно като видимо присъствие и отсъствие в киноисторическия разказ – централна за зрителското възприятие, но периферна за историческата памет. Макар екранът и фотографията да съхраняват нейния образ, архивът невинаги пази достатъчно свидетелства за реалното ѝ участие в процесите зад камерата. Именно това разминаване между видимост и историческа уловимост разкрива един от съществените проблеми на ранната филмова култура – маргинализирането на женските участия.

Днес дигитализацията и разширеният достъп до архиви създават възможност за преосмисляне и реконструкция на киноисторическия разказ. Целта не е механично „добавяне“ на отсъстващи имена, а по-задълбочен анализ на въпросите за авторството, културното посредничество, общественото влияние и ролята на жените във формирането на филмовата култура, екранен вкус, престижност на кинематографа.

---

[2] Наименованието на главата е взето от следния изворов материал: *Панкар*. Жената от екрана. // *Ек*, 14 март 1924, № 4, с. 10. Панкар - псевдоним на кинокритика и писател Пантелей Карасимеонов, по това време все още в „Ек“, преди да създаде и поеме развитието на „Нашето кино“.

Съвременните международни изследвания ясно показват, че жените по света (в Европа, Америка и Азия) са били активно ангажирани в изграждането на ранните национални кинематографии. Един от въпросите, който продължава да вълнува световното кинознание, е защо впоследствие много от тези жени пионери постепенно изчезват от киноисторическия разказ. Преосмислянето на филмовата история днес разкрива не само ролята на киното във формирането на модерността, но и начина, по който то конструира представите за пол, култура и национална идентичност. Жените „от и отвъд екрана“ се оказват ключови фигури за по-дълбокото разбиране на епохата, в която седмото изкуство се утвърждава като социален и културен феномен.

В българския контекст този дисбаланс е още по-осезаем. За редица актриси и жени, свързани с ранното кино, разполагаме с оскъдни, фрагментарни и често противоречиви сведения. Те остават своеобразни „архивни гласове на мълчанието“, разположени между видимото и изчезващото. А именно тези жени, свързали съдбите си с целулоидната авантюра на движещите се образи, участват в легитимирането на киното като културна практика в България – в момент, когато филмотворчеството и кинобизнесът все още са възприемани като несигурно, непрестижно, дори съмнително „циркаджийско“ занимание.

Показателен микропример е фигурата на Райна Костенцева (Розентал-Мецгер, 1885 – 1967) – писателка, преводачка, литературна критичка и театровед, свързана с кръга „Хиперион“. През 20-те години тя работи и като преводач на филми, използвайки богатата си езикова подготовка. В своите мемоари Костенцева оставя ценни свидетелства за културния живот на епохата – за театралните трупи, музикантите, публиките и ранните киносалони. Макар киното да присъства само фрагментарно в спомените ѝ, именно тези кратки свидетелства разкриват живата атмосфера на ранната филмова култура – от подвижните кина и магическите фенери до фигурата на експликадора (наратора в немия период) и предприемаческия дух на собствениците на киносалони като Аладар Отай и „Модерен театър“.

В полето на ранното българско кино има две фигури, чието присъствие безспорно е определено като основополагащо, пионерско в лоното на игралното – семейство Жана и Васил Гендови. Заедно те създават 10 от общо 11-те игрални филма в междувоенна България, а ролята на Жана Гендова далеч надхвърля присъствието ѝ като актриса. Тя е съпродуцент, асистент-режисьор, организатор, сценарист, монтажист и активен участник в почти всички етапи на филмовия процес. Въпреки това българската киноисториография дълго време концентрира вниманието си основно върху фигурата на Васил Гендов, докато приносът на Жана остава в сянка. Причина за това е както липсата на достатъчно архивни свидетелства, така и фактът, че повечето филми на Гендови са унищожени по време на бомбардировките над София. Запазените фотографии, мемоари и отделни филмови фрагменти обаче разкриват Жана Гендова като ярка екранна и театрална фигура с осезаем творчески потенциал и принос в киното, отвъд актьорството.

Тандемът Жана и Васил Гендови представлява не просто семейно партньорство, а своеобразна творческа симбиоза, положила основите на българското игрално кино. Заедно те експериментират с жанрове, работят за популяризирането на националното кинопроизводство и участват активно във формирането на ранната филмова култура у нас. Именно затова Жана Гендова следва да бъде мислена не само като „жената до… актрисата на…. Васил Гендов“, а като самостоятелен пионер и съавтор в историята на българското кино.

Жана Гендова все още отсъства дори от проекта „Women Film Pioneers Project“, но се надявам, че тази липса би могла да бъде преодоляна – България заслужава достойното ѝ присъствие върху световната кинематографична карта. До голяма степен това отсъствие се дължи и на доминантната фигура на Васил Гендов, чиито мемоари изграждат силно митологизиран автопортрет. В тях Жана остава по-скоро в ролята на придружаваща и подчинена фигура, лишена от собствен автономен глас и самостоятелна творческа видимост.

Втората фигура, разглеждана в изследването, е Люба Кутинчева – доскоро почти непозната със своя принос към българската филмова култура. Заедно с Никола Кутинчев тя пътува из Близкия и Далечния Изток през 20-те години на XX век, където заснемат документални, вероятно и етнографски културни филми и организират публични прожекции, придружаващи лекториите им. Както заедно, така и поотделно. В този смисъл Люба Кутинчева може да бъде мислена като първата българска кинодокументалистка.

Макар самите филми да не са съхранени (или поне се надяваме това да не е така и някъде парче лента да се открие), архивните свидетелства – статии, рекламни карета и интервюта в редовната преса, фотографии, документи, спомени – позволяват частично да бъде реконструирана дейността на Кутинчеви и съответно да заемат тяхното си място в ранната българска филмова култура. Отсъствието на филмовите копия не обезсилва изследването, а напротив – разкрива спецификата на киноисторическата работа, която често се изгражда върху фрагментарни архивни следи и липси. В този смисъл случаят на Кутинчеви не е изключение, тъй като и голяма част от филмите на Гендови също не са запазени.

Обединяващото звено между Жана Гендова и Люба Кутинчева е тяхната специфична (не)видимост в историята на българското кино. Докато Жана остава в сянката на преекспонирания Васил Гендов, Люба Кутинчева тепърва започва да се появява в киноисторическия разказ. А Никола е тотално забравеният в случая. Така или иначе става дума за фигури, чиито приноси дълго време са били напълно или частично заглушени, маргинализирани или недостатъчно осмислени. Особено показателен е фактът, че Гендови и Кутинчеви всъщност са се познавали – детайл, който символично свързва двете основни линии на настоящото изследване.

Люба Кутинчева успява да се откъсне от фигурата на Никола Кутинчев и самостоятелно да представя заснетите филмови ленти, да изнася публични лекции и да експонира фотографски материали. В документалното наследство и на двамата се споменават заглавия, посветени на Близкия изток и Япония.

Парадоксално е, че през последните години Люба Кутинчева придобива значително по-голяма публична разпознаваемост и масова популярност в сравнение с Жана, Васил и Никола. Около нея обаче се формира и своеобразен автомитологичен ореол, видим в архивното ѝ наследство. Показателно е, че днес съществува пейка с нейното име като видна „будителка“ на България, докато Никола Кутинчев остава напълно забравен от киноисторията. Още по-абсурдно е, че за Жана Гендова липсват подобни форми на публична памет – няма улица, награда, паметна плоча или друг официален знак за нейното присъствие в културната история.

Така Жана Гендова и Люба Кутинчева очертават различни, но взаимно допълващи се модели на женско участие в ранната филмова култура – от частично признато, но засенчено присъствие до почти напълно изтласкана от историческата видимост фигура. Именно чрез тях се откроява необходимостта от преосмисляне на българския киноисторически разказ и от поставянето на по-широкия въпрос: защо българското кинознание толкова дълго оставя жените в периферията на паметта?

Изследванията върху жените в Османските Балкани показват, че те активно участват в културния и обществения живот, макар често да остават извън официалните архиви и историческия разказ. В българския контекст особено важни са периодите след Освобождението и междувоенните години, когато жените постепенно се включват в процесите на модернизация, образование, културно наваксване и обществена активност.

Тези процеси обаче протичат трудно, в сблъсък с устойчивия патриархален модел и консервативните представи за ролята на жената. Така нареченият „женски въпрос“ в българското общество е свързан с борбата за образование, професионална реализация, равноправие и обществено признание. Именно в този сложен контекст трябва да бъде разглеждано и участието на жените в ранната българска филмова култура.

Показателен пример за противоречивото отношение към „новата жена“ са текстовете на Фани Попова-Мутафова, които ясно отразяват колебанията на българското общество между модерността и патриархалния модел. От една страна, тя признава стремежа на жените към равноправие и културна активност, а от друга – настоява, че основната им роля остава свързана със семейството и майчинството.

В артистично-интелектуалните среди обаче жените често заемат далеч по-активни позиции. Както отбелязва Красимира Даскалова, именно сред писателките, актрисите, художничките и другите представителки на артистичната бохема могат да бъдат открити най-ярките женски фигури на епохата. Много от тях получават образование в Европа и Русия и играят съществена роля за модернизирането на българската култура, за изграждането на художествените институции и за формирането на нов културен вкус.

Този контекст е важен и за ранното българско кино, защото показва, че жените пионери в изкуствата не са изолирано явление, а са ярка част от един по-широк процес на културна и обществена трансформация. Въпреки това приносът на много от тях и до днес остава недостатъчно изследван и често присъства единствено периферно в общите историографски разкази.

Друг важен акцент е, че жените дълго време остават предимно в сферата на изпълнителските изкуства, докато авторитетните творчески позиции – режисура, продуценството, драматургия, културен мениджмънт – остават доминирани от мъжете. Именно затова връзката между театъра и ранното кино е особено важна, тъй като и двете изкуства се развиват в условията на напрежение между модерността и консервативните обществени нагласи.

Първоначално и театърът, и киното често са възприемани с недоверие, а жените актриси – като „непристойни“ и морално съмнителни фигури. Навлизането на киното допълнително задълбочава сблъсъка между традиционните възгледи и новите форми на културно забавление. Дълго време кинематографът е подценяван като „евтина забава“, а жените са системно изключвани от представата за авторитетен творец.

Показателни в това отношение са и възгледите на д-р Александър Минчев, според когото жената може да бъде успешна единствено като изпълнителка – актриса, певица или балерина, но не и като самостоятелен творец. Подобни позиции ясно разкриват устойчивите стереотипи, които ограничават присъствието на жените в културния и филмовия живот на епохата.

Каква е ситуацията в българското кино? Не по-различна. Отново сред пионерските имена изпъкват тези на мъжете в ипостаса им първопроходци, режисьори, оператори, сценаристи, притежатели на киносалони и пътуващи кинематографи, а по-късно и като разпространители. Но това положение не е по-различно от останалите балкански и централноевропейски страни. Разбира се, има и изключения, които малко по малко излизат наяве в изследователските полета.

Втора глава
ЖАНА И ДУХОВЕТЕ НА ЗАБРАВАТА

Реконструкцията на фигурата на Жана Гендова представлява особено предизвикателство, тъй като нейният образ почти винаги достига до нас през доминиращия разказ на Васил Гендов. Именно затова настоящото изследване работи едновременно (и в съпоставителна, аналитична перспектива) с различни типове извори – записи от Златния фонд на БНР, мемоари, ръкописи, лична кореспонденция, фотографии, периодичен печат и архивни материали от наши и чужди репозиториуми, които позволяват постепенното отделяне на Жана от ролята ѝ на „спътница“ и разкриването ѝ като самостоятелен културен субект.

Особено важни в този процес са мемоарите „Това, което се премълчава в историята на българския филм“ от 1948 и по-късните ѝ „Изповеди“, публикувани през 1976 г. Съпоставката между ранния текст, редактиран под контрола на Васил Гендов, и късните спомени показва съществена промяна: от сдържан, подчинен глас към по-откровен и критически поглед към собственото ѝ участие в киното. Допълнителна стойност има и писмото „Апел“ от 1970 г., благодарение на което в БНФ постъпват нови материали от семейния архив – сценарии, писма, фотографии и филмови фрагменти. Именно чрез този разнороден документален корпус става възможно Жана да бъде мислена не само като актриса, а и като съ-продуцент, организатор, монтажист, драматургичен сътрудник (даже днес бихме казали *скрипт доктор*), кастинг директор, каскадьор, актриса в дублажа, и въобще пълноценен, активен участник в каузата на Гендови, наречена „българско кино“ .

Късните „Изповеди“ на Жана Гендова най-много позволяват частичното ѝ откъсване от доминиращия разказ за Васил Гендов и очертават по-самостоятелен образ на жена пионер в българското кино. В тези мемоари именно се проявява усещането за систематична непризнатост, подчиняване на авторитета на съпруга ѝ, и необходимост за „чуваемост на собствения ѝ глас“ в периметъра на киноисторията. Жана се самоопределя, провокирана и раздразнена от Георги Стоянов – Бигор като верен „Санчо Панса“ на Гендовия „Дон Кихот“ . Не „Дулсинея“… Показателно. Анализът на документалните масиви на семейството ясно показва, че тя е стратег зад кадър. Същевременно поставя по-широкия въпрос за ограниченията, които патриархалната културна среда налага върху видимостта и авторската автономия на жените в ранната българска филмова култура.

Жана Гендова израства в строго патриархална среда, която определя артистичната професия като обществено неприемлива и нежелана за жена от „добро семейство с езици и пиано“. Въпреки това още в ранна възраст тя формира интерес към театъра и киното под влияние на европейската култура, усвоена в католическия колеж „Св. Йосиф“ в Пловдив. Срещата ѝ с Васил Гендов през 1916 г. поставя началото на творчески съюз, в който Жана постепенно поема ролята не само на актриса, но и на и на активен съучастник и съратник в изграждането на националното филмопроизводство. Анализът на късните ѝ спомени и архивните свидетелства показва, че приносът ѝ системно е оставал в сянката на Васил Гендов, въпреки ключовото ѝ участие в реализацията, финансирането и популяризирането на първите български филми.

Престоят на Жана и Васил Гендови в Германия (1918–1920) се оказва ключов за професионалното им формиране и за модернизирането на родния кинематограф. Мемоарните свидетелства, българска кинопреса и ограничени архивни данни показват, че Жана получава пряк досег с германската студийна система, експресионизма и модерните актьорски техники, включително чрез обучението си при Алберт Басерман и контактите с UFA. Макар присъствието на Гендови в германската киноиндустрия да

остава периферно, престоят им разкрива ранни опити за трансфер на европейски кинематографични модели в България. Особено значим е интересът на Жана към драматургията - хибридните форми между театър и кино, видим в проекти като „Военни действия в мирно време“ и „Дяволът в София“, повлияни от немския киноскеч и експресионизъм. Паралелно с това изследването ситуира Гендова в по-широкия контекст на българските актриси-звезди в Германия и Италия – Маня и Цвета Цачеви, Елена Корчева – чиито кариери разкриват механизмите, чрез които балканските жени са превръщани в екранни образи на „екзотичното“ и Ориента в европейското кино. Всъщност подробните, пълноценни монографични изследвания, концентрирани изцяло върху тези и други актриси, прекрасно реализирани в странство, няма засега.

Театралната дейност на Жана и Васил Гендови функционира като ключов механизъм за оцеляване и развитие на ранното българско кино, превръщайки се в своеобразна лаборатория между сцена и екран. Извън мемоарния текст на Васил Гендов тази театрална активност почти не е била самостоятелно изследвана, въпреки че именно пресата, афишите и архивните материали разкриват нейното значение за формирането на българска филмова култура. Анализът на тези извори показва, че гастролиращата трупа не само събира средства за бъдещи филми, но и експериментира с хибридни форми, визуална зрелищност и адаптации между театър и кино. Немаловажно е генерирането на популярност, която ще осигури гледаемост на бъдещите филми. В този процес Жана постепенно се откроява като организатор, редактор, драматургичен съавтор и медиатор на творчески решения, надхвърлящи актьорското ѝ присъствие. Особено показателни са проектите „Военни действия в мирно време“ и „Бай Ганьо“, при които се вижда трансферът на театрални практики към киното и формирането на по-съзнателен подход към кастинга, монтажа и зрителската рецепция. Именно през 20-те години започва да се оформя и по-самостоятелната естетическа позиция на Жана Гендова, повлияна от критиките на Гео Милев към театралността и фарсовия модел в ранните филми на Васил Гендов. Категорично – тя е чувствителна, ерудирана, наблюдателна, мислеща и креативна жена, която вероятно при други условия би показала още по-ярко потенциала и талантите си. Тя не се страхува да експериментира. Показателно е, и че като актриса играе единствено и само при Гендов, както в театъра, така и в киното, което е жалко.

В края на 20-те години Гендови правят тематичен и естетически завой към социално ангажирано кино, насочено към проблеми като бедността, престъпността, алкохолизма, социалното неравенство, проституцията. Макар филмите да не са запазени, анализът на критическите отзиви позволява реконструкция на тяхното художествено изграждане като съчетание между социална мелодрама, мейнстрийм комуникативност и морализаторски патос. Именно този модел насочва към активното участие на Жана Гендова в драматургичното изграждане на продукциите. Паралелно с това се откроява стремежът ѝ към професионализация и модернизиране на българското кино чрез работа с постоянен творчески екип, прецизен кастинг и по-динамичен екранен език. Филмите

от периода могат да бъдат разглеждани като ранен опит за създаване на национален модел на модерно популярно кино, ситуирано между театралната традиция, европейските влияния и локалната социална чувствителност.

Особено ценни за реконструкцията на международната рецепция на ранното българско кино са кореспонденциите в престижното френско списание *Cinémonde,* подписвани с инициалите Is. Lévy. Настоящото изследване за първи път издирва, превежда от френски, систематизира и въвежда тези материали в научно обръщение, което им придава значителна изворова стойност за историята на българската кинематография. Освен филмите на Гендови, текстовете проследяват и продукции като „Най-вярната стража“ на Васил Пошев, „Земя“ на Петър Стойчев, „След пожара над Русия“ на Борис Грежов, „На тъмен кръстопът“ на Васил Бакърджиев, документалния „Сърцето на България“ на Велко Стоев, както и дейността на „Beke-Film“ и българо-немските продуцентски инициативи. По този начин кореспонденциите позволяват да бъде реконструирана една много по-широка картина на българското филмопроизводство в края на 20-те години. Анализът на текстовете показва, че Леви разглежда българското кино не просто като периферно локално явление, а като потенциален европейски културен проект. Макар критичен към слабата техника, театралността и липсата на професионализация, той откроява стремежа към създаване на национална кинематография, способна да представя „българската душа и природа“ пред чуждестранната публика. Особено важен е обзорният текст „Киното в България“ (1930), който досега не е бил превеждан, анализиран и коментиран в българската киноведска литература. Съпоставката с германската преса допълнително разкрива различни режими на видимост: докато немските издания почти игнорират българското кино, *Cinémonde* предлага последователен, аналитичен и критически ангажиран поглед към него в контекста на европейския културен обмен.

През 30-те години Гендови се изправят пред кризата на нямото кино и прехода към звука, което поставя българското филмопроизводство пред сериозни технически, естетически и организационни предизвикателства. Настоящото изследване показва активната роля на Жана Гендова в този процес – именно тя настоява за реализирането на звуков филм, довел до направата на „Бунтът на робите“ (1933). Лентата се превръща в ключов преходен проект между нямото и звуковото кино, съпътстван от цензура, дипломатически напрежения и поляризирани критически отзиви. Анализът откроява Жана не само като актриса, но и като важен организационен и творчески фактор. Тя е и първа българска дублираща актриса, участваща активно в адаптацията на националното кино към новата технологична епоха. Особен принос на изследването е издирването и въвеждането в научно обръщение на редкия цялостен еднократен вестник „Българско кино“, посветен на филма, съдържащ ценни свидетелства за възприемането на звуковото кино като национален културен проект. Тук най-важно за труда е интервюто на Жана Гендова, което досега се смяташе за изгубено. Последният филм на Гендови – „Земята

гори“ (1937) – бележи края на „Гендов филм“ и символично затваря пионерския етап в ранната българска кинематография.

Важен приносен аспект на настоящото изследване е първоначалният опит за реконструкцията на биографията на Бистра Фол: също водеща актриса при Гендови, както в театъра, така и в киното. Тя съществува в българската киноведска литература само като участие, надпис на името ѝ под снимка, споменаване в сюжетите и кредитите. Благодарение на продължително архивно проучване, работа с фондове в България и чужбина, както и кореспонденция с чешки и немски изследователи, за първи път бяха открити и систематизирани сведения за нейния личен живот, и донякъде професионално присъствие. Изследването проследява участието ѝ във филмите „Пътят на безпътните“, „Улични божества“, „Буря на младостта“ и „Бунтът на робите“, както и връзките ѝ с културната среда около Гендови и чешкия журналист Иржи Вичаз.

Животът и наследството на Жана Гендова разкриват многопластов разказ за творческо партньорство, неравенство между половете и формирането на ранното българско кино. Настоящото изследване предлага нов прочит на нейната фигура, извеждайки я отвъд утвърдения образ на „преданата съпруга и водеща актриса“ на пионера Васил Гендов. Чрез анализ на архивен корпус от документи Жана се очертава като активен съавтор на Гендовия проект – продуцент, организатор, драматургичен редактор, стратег и двигател на творческия процес. И както тя казва в интервюто, съхранено в Златният фонд на БНР: „Българското кино – това е целият ми живот“. Късните „Изповеди“ на Жана Гендова са разгледани критически и са съпоставени с останалите свидетелства, защото са своеобразен фундаментален акт на контрапамет. Чрез тях тя преосмисля общия си живот с Васил Гендов, болезнения дисбаланс в тяхното сътрудничество, и за първи път ясно заявява собствения си глас и значим принос.

В този смисъл настоящото изследване не само възстановява паметта за Жана Гендова и реконструира нейния личен, творчески и обществен портрет, но и предлага по-широко преосмисляне на ролята на жените в ранната история на българското кино. Дисертационният труд поставя началото на необходимия дебат за невидимото авторство и мястото на жените пионери в националната филмова култура, а и изпълнителски изкуства. Наред с това изследването проблематизира механизмите на културното забравяне и начина, по който историческият канон маргинализира женските присъствия и игнорира с лекота творческите им приноси. Специално внимание е отделено и на процесите на изграждане на женския културен авторитет и публична легитимност в контекста на българската междувоенна модерност. Дисертацията предлага и нова перспектива към взаимодействията между пол, обществена разпознаваемост и културно производство в епохата.

Трета глава
ЛЮБА И НИКОЛА КУТИНЧЕВИ: ЕДНА НЕЗАВЪРШЕНА ИСТОРИЯ

В София има мюзикхол, но в двете вечери, когато го посетих, в публиката нямаше и двайсет души. Има различни бирарии-градини с музика и разбира се, кинопрожекции, но беше интересно – в контраст с Букурещ – да се види как публиката се насочва към Народния театър, за да гледа „Живият труп“ на Толстой. Постоянната трупа, умерено субсидирана от правителството, представя драматични и оперни спектакли в редуващи се вечери.

Артър Рул*, кореспондент на хонконгския вестник *South China Morning Post[3]

Настоящата глава стъпва преимуществено върху абсолютно нов, непознат архивен материал, който е прецизно систематизиран и анализиран за да се възстанови портрета на неизвестния кинематографист, журналист, пътешественик, агроном Никола Илиев Кутинчев и асемблира (но и отдели) с дейността на препопулярната пътешественица (както също я пишат през епохата), писателка и журналистка Люба Кутинчева-Дагорова.

Работата с машинописни версии на документи, инвентарни описания, протоколни книги, мемоарни фрагменти и разпокъсани свидетелства позволява да бъдат проследени ни фигури и процеси, останали извън утвърдения киноисторически разказ. В този смисъл главата не просто допълва известното за българско кино в Царството, а предлага преосмисляне на неговите периферии и алтернативни мрежи. Дисертацията поема към съвсем ново изследователско предизвикателство – издирването на данни за алтернативните документалисти, кино – показчици и сказчици Кутинчеви. Същевременно отваря покрай тях непознати тематични полета, свързани с филмовата култура.

В хода на проучването в Гендовия фонд в БНФ бе открит много важен фрагмент от машинописният текст „Моят отговор“, съществуващ в няколко редактирани варианта, добре по принцип изследвани от Петър Кърджилов, но в контекста на Васил Гендовото наследство. Никой досега не е коментирал този пасаж от архивната единица. Документът представлява полемичен отговор на Васил Гендов срещу киноисторика Александър Александров по спора около датировката на „Българан е галант“. Зад този дебат обаче се появяват неочаквани сведения за почти забравените пътешественици и документалисти из Далечния Изток: Никола и Люба Кутинчеви. Интересното е, че данните отсъстват както от останалите, популярни мемоари на Гендови, така и от по- киноведската ни

[3] *Ruhl, Arthur*. Rumania and Bulgaria: As Different as the French and the Scots. // *South China Morning Post*, 12 November 1915, p. 3. (ProQuest Historical Newspapers);Образцово дигитализирана база данни по проекта *A History of Film Exhibition and Reception in Colonial Hong Kong* (1897 – 1925) / 殖民時期香港電影放映與接收史料庫 на, Lingnan University – Хонконг. *Артър Рул* (1876 – 1935) е американски журналист, есеист и пътеписец. Англоезичният всекидневник *South China Morning Post* е ключов англоезичен медиатор между Европа и Азия. „*Живият труп*“ е с премиерна дата 12 февруари 1915, постановка на Павел П. Ивановски. Декори и костюми: Александър Миленков. Танци: Пешо Радоев. В ролите са видни театрални актьори, които или вече са се снимали в първия български филм – Васил Гендов, Маря Миятева, с проби е и Мара Аджарова, или им предстои да застанат пред камерата: Кръстьо Сарафов, Теодорина Стойчева, Елена Снежина, Милка Ламбрева, Борис Пожаров, Златан Кашеров, Мария Тороманова, Стефан Киров, Стоян Бъчваров, Добри Дундаров,

Данните за България и киното в азиатската преса са своеобразни бутикови находки, особено в този ранен период. Те са ценен корпус от свидетелства, който разкрива начина, по който българската културна сцена се вписва в глобалната информационна среда. Тази практически неизследвана територия носи висок потенциал за нови интерпретации – както по отношение на това как България е представена в Азия, така и на обратния процес, чрез който образите на Азия циркулират и се вписват в нашето поле..

литература. Показателно е, и че имената на Кутинчеви почти липсват в национализираните инвентарни описи на Музея на киното. Това поставя множество въпроси около съдбата на техните филми, самите им персоналии и въобще визуалните колекции след 1944 г. Единствено в библиографските томове на Костадин Костов превени през социализма са открити няколко записа за Кутинчев. Но всъщност изобщо не е изследван. Около документалисти пътешественици също така има огромен ореол от митологизация.

Именно случаят с Кутинчеви показва ограниченията на традиционния киноисторически модел, концентриран почти изцяло върху институционализираното кино. Никола и Люба Кутинчеви са извън професионалната кинаджийска среда, извън специализираната преса и извън търговската кинодистрибуция. Въпреки това тяхната дейност очертава друга карта на българската екранна култура: свързана с журналистиката, пътеписа, сказките (публични лекции), етнодокументалистиката и културното посредничество по остта Запад-Изток. Не на последно място – универсалистичните глобални идеи, есперантизма, женските въпроси, и новите религиозни общества между двете световни войни.

Новооткритите Люба и Никола Кутинчеви заемат много особено място в кинематографията ни. Те са едновременно публично разпознаваеми и почти невидими за самата кинообщност. Настоящото изследване ги разглежда като носители на алтернативен модел на филмова практика, независим от професионалната индустрия, но активно ангажиран с превода между цивилизациите, културите, знанието за другостта на Изтока. Изследването си позволява да интерпретира Люба Кутинчева като пионер: можем да я увенчаем с титула „първа българска кинодокументалиста“. А съвместната дейност на Кутинчеви е припознато като форма на протоетнографско кино в български контекст, съчетаващо филм, фотография, сказка и пътепис.

Изследването значително разширява досегашното знание чрез новоиздирени архивни материали, проучвания в международни репозиториуми, работа с ръкописни документи на европейски, азиатски и изкуствено създадени (есперанто) езици. Особено значение в процеса на изследването има идентифицирането на фотография с едновременното присъствие на Люба и Никола Кутинчеви в Япония, което позволява разширяване на проучването. Анализът показва, че архивът на Кутинчева функционира не само като документално свидетелство за дейността ѝ/им, но и като пространство на автоконструкция, митологизация и умишлена подмяна на фактологията поради множество причини и обстоятелства (някои уточнени в дисертационния труд). Всичко това изисква засилен мултидисциплинарен и критически прочит.

Настоящият текст прави опит за реконструкция както на биографията на Никола, така и на неговата филмова дейност. Проучването разглеждайки Кутинчеви едновременно в тяхната взаимна свързаност, но и в отделеност, което е също предизвикателство. Въпреки това редица ключови въпроси остават открити – липсват

категорични доказателства дали Люба и Никола са баща и дъщеря, както твърди самата тя, или съпрузи, както настоява Васил Гендов; неизяснени остават и реалните цели на пътуванията им, около които по-късно възникват различни интерпретации. Неясен е и евентуалният разрив помежду им, както и дългото изчезване на Люба Кутинчева от публичното пространство. Именно в тази сложна мрежа от архивни липси и противоречия киното функционира като свързваща ос между пътеписите, фотографиите, сказките и публичните образи на Изтока в България между двете световни войни.

През 1946–1948 г. национализацията радикално променя съдбата на киното в България, поставяйки ги под държавен контрол. В този контекст особено значение придобива задочната присъда на Старозагорския околийски съд от 1946 г. срещу Александър Дагоров и Люба Кутинчева Христева за обсебване на филмова лента, собственост на Никола Кутинчев. Макар конкретният филм все още да не е идентифициран, делото подсказва, че лентата е притежавала не само материална, но и документална и вероятно политически чувствителна стойност. Анализът на фотоархива на Люба насочва към хипотезата, че става дума за кадри от Азия и най-вече Япония, които след 1944 г. вече могат да бъдат възприемани като компрометиращи.

Присъдата е и последното засега открито свидетелство за Кутинчева преди дългото ѝ изчезване от публичното пространство. Когато отново се появява в края на 60-те години, тя вече съзнателно моделира и контролира собствения си архивен разказ, почти напълно заличавайки фигурата на Никола. Самият Никола след 1944 г. също премълчава кинематографичната си дейност, а биографията му остава фрагментарна и противоречива. Така историята на Кутинчеви се оказва хем изградена от празноти, хем от множество архивни фрагменти. Забележително е взаимното изтласкване от паметта, моралното и мемориалното заличаване. Кутинчеви са показателен пример за трудностите при реконструкцията на аспекти от ранната българска кинодокументалистика.

Работата с архива и съпоставката между снимки, негативи, стъклени плаки и описи потвърждават, че между 1929 и 1939 г. Кутинчеви осъществяват интензивни пътувания из Северна Африка, Близкия и Далечния изток. Изследването проследява модела на постоянно движение и многократни завръщания към едни и същи места, което предполага изградена мрежа от контакти и устойчиви маршрути. Анализът показва, че Кутинчеви са не само пътешественици, а и като активни фотографи и кинематографисти. Те осъществяват и сказки, придружени с филмови прожекции и показ на снимки. Изнасят лектории обаче както в България, така и извън нея. Интересното е, че чрез киното, фотографиите, грамофонните плочи, занаятите, лекториите, есперантистките връзки и мрежи в Европа популяризират родината в Изтока. Особено значение има японската линия, която постепенно се очертава като централен фокус в проучването на тяхната визуална и културна дейност.

В официалната си биография, предоставена след 1944 г. на архивните институции, Люба Кутинчева изгражда силно идеологизиран разказ за себе си като прогресивна пътешественичка и критик на колониализма и социалните неравенства. Съпоставката между този късен социалистически език и по-ранните ѝ текстове обаче разкрива ясно напрежение между идеологическата адаптация и устойчивото присъствие на мотивите за „екзотичното“, „тайнственото“ и „мистичното“, доминиращи в нейните сказки, книги и филмови прожекции за Япония и Изтока.

Близкоизточният Ориент е устойчива мода както в българското, така и в европейското междувоенно културно пространство, а Люба Кутинчева очевидно отлично познава този интерес. Театърът, оперетата и киното активно експлоатират ориенталски сюжети, често смесвайки различни източни културни полета в общ екзотичен образ. На това влияние е подвластна и рекламата. Показателен пример от българското кино е късометражният „Фамозният килим“ (1933, реж. Васил Бакърджиев) – ранен хибрид между приказен филмов разказ и реклама, в който ориенталистката естетика служи за популяризирането на килимарската фабрика „Оханес–Томаян“.

Никола Кутинчев развива най-активна дейност (сказки и прожекции) през 1936–1937 г. Редовната (но не и специализираната!) преса систематично го рекламира като автор на филми, които са „автентични, снети на място“. По-ранни свидетелства показват, че още между 1932 и 1935 г. той организира прожекции с преносим киноапарат, комбинирани със сказки за Индия, Махатма Ганди и антиколониалните движения. Проследените източници очертават широка мрежа от публични изяви в различни български градове. Рецепцията на дейността му изгражда образа му на харизматичен лектор, популяризатор на далечно дивното – Африка, Ориента и Изтока, превръщащ прожекциите във „въображаемо пътуване“ за публиката. Особено показателен е успехът сред ученическата аудитория, където се откроява образователния характер на неговата дейност.

Анализът на заглавията и рекламните анонси разкрива, че сказките на Кутинчев се изграждат на пресечната точка между документалното кино, културното посредничество и масовото зрелище. Теми като „В страната на фараоните“, „Животът в Далечния Изток“, „Япония – обичаи и нрави“ или „Любовта сред източните народи“ съчетават етнографско наблюдение, екзотика и сензационност. Именно около тези прожекции постепенно се формира и по-митологизираният публичен образ на Кутинчев – едновременно пътешественик, сказчик и медиатор на „тайнствения Изток“ за българската публика.

Протоколите и отчетните книги на читалищата показват киносказката като устойчива форма на масова култура през 30-те години, привличаща значително по-голяма публика от много други просветни прояви.

Единственото засега открито българско интервю с Кутинчев от 1936 г. (Варна). изгражда романтичния му образ на пътешественик с мисия и в служба на България.

Паралелно с това архивни документи от 1937 г. разкриват и конфликт с държавния контрол върху кинопоказа и сказките.

Анализът поставя Кутинчеви в по-широкия контекст на кинопросветните практики на Българския киноуниверситет, но показва, че те съзнателно предпочитат независим и автономен модел на дейност извън институционализираната система на културната пропаганда.

През 1938 г. пресата свидетелства, че Никола Кутинчев снима „културен филм из България“, включително в Родопите (Чепеларе, Пампорово и Рожен). Това разширява представата за него не само като лектор и кинопоказчик, но и като активен автор на документални филми със собствена снимачна техника. Въпреки това фигурата му почти отсъства от киноведските изследвания, а съдбата на заснетия материал остава неизвестна.

Особено показателни са и късните мемоарни свидетелства, които представят Кутинчев като медиатор между периферни общности и модерната визуална култура. Чрез преносимия си киноапарат и лекторите той превръща филмовата прожекция в културно събитие и символичен досег с „големия свят“. Странстващият кинематографист е извън институционалните модели на българското кино.

Настоящото изследване не само издирва, но и критически преосмисля и проверява съществуващите сведения за филмовата дейност на Никола Кутинчев чрез съпоставка между мемоарни разкази, публикации в периодиката и открити архивни данни. Анализът показва, че част от популярните истории около него – като твърденията за заснето корабокрушение, използвано по-късно във филма „Титаник“ (1943), или за филм за къщата на Бокачо – принадлежат по-скоро към процесите на митологизация около фигурата на „екзотичния“ пътешественик и не могат да бъдат потвърдени документално. Въпреки това изворите категорично свидетелстват за активната му филмова дейност.

Паралелно с това са систематизирани, анализирани и съпоставени откритите за Никола данни с корпуса от документи на Люба Кутинчева. Към нейните прожекции и беседи за Япония и жените в Изтока също има устойчив публичен интерес и положителна рецепция. Проследен е нейният лекторски тур из Южна България след 1939 г., както и връзката му с издаването на книгата „Япония“ (1942). Анализът на рекламните стратегии и отзивите в печата показва как Кутинчева изгражда образа си едновременно на пътешественичка, културен медиатор и автор на сензационни визуални сказки, ситуирани отново между просветителската функция и масовата зрелищна култура.

Дисертационният труд проследява противоречията и механизмите на автоконструкция в публичния образ на Кутинчеви чрез анализ на книгите им, но и на непроучените албуми, с посвещения на различни езици. Пътеписите на Никола Кутинчев за Палестина, Индия и Испания го представят като космополитен пътешественик и наблюдател на чужди култури, докато брошурата „Антихристиянски комунизъм“ (1924) разкрива ясно изразени антикомунистически позиции, влизащи в противоречие с по-

късните версии за комунистическа прогресивна принадлежност на и около Люба Кутинчева.

От своя страна Люба последователно моделира различни версии за собствената си идентичност – ту като самостоятелна пътешественичка, ту като дъщеря, спътничка или съпруга на Никола. Новоиздирените и анализирани материали позволяват да се покаже как Кутинчеви съзнателно променят и адаптират публичния си образ според конкретния политически, културен и географски контекст.

В дисертационния труд за първи път се въвежда в научно обръщение и непознат пътеписен цикъл за Турция на Люба Кутинчева, публикуван през 1935 г. и останал извън досегашните изследвания и архивния ѝ фонд. Откриването, преписът и анализът на тези текстове значително разширяват представата за мащаба на нейната публична дейност, отвъд познатата книга за „Япония“.

Пътеписите са разгледани не само като литературни текстове, а като елемент от визуалната и културната стратегия на Кутинчева, включваща сказки, фото- и филмов показ, а и конструирането на публична идентичност. Анализът показва как чрез тях се изглажда образът на „автентичния свидетел“ на Изтока, като същевременно се проблематизира митът за „самотната пътешественичка“. Особено важно е, че текстовете влизат в противоречие с по-късно изградената и депозирана от самата Кутинчева в ДА – София биография. Текстовете за Турция са своеобразен ориентир в хронологията на пътуванията на Кутинчеви. Нещо повече, те функционира почти като сценарна матрица за по-късните им сказки и прожекции. Пътеписите и на двамата демонстрират визуално мислене и драматургия, близка до документалното кино.

Изследователски акцент е поставен върху артикулирането на модерността и по-специално наблюденията върху джаза, грамофона, фокстрота, тангото, казината, отношенията мъже/жени – все елементи, които превръщат Изтока не в застинала „екзотика“, а в динамично и глобализиращо се пространство. Именно тук пътеписът се пресича с визуалната култура и с интереса на Кутинчеви към киното като медиум на модерния свят.

Особено важен принос на изследването е проследяването на връзките между документалната визуалност на Кутинчеви и ранното игрално кино на Гендови през темата за градската модерност. Анализът показва, че мотиви като джаз, танци, нощни локали и градско развлечение са присъстващи в пътеписите и сказките както на Люба, така и на Никола. Това е тяхната непосредствено наблюдавана, документална реалност. При Гендови – тези същи мотиви са съзнателно конструирани зрелищни образи в игралното им кино, особено в „Пътят на безпътните“ (1928). Чрез работа с фотоалбумите на Васил Гендов в БНФ се реконструират отделни визуални елементи от изгубения филм, включително участието на джаз формациите в ранното ни кино, като маркери на новата градска култура.

При внимателното вглеждане в детайлите на запазените фотографии от „Пътят на безпътните“ се откроява още една неизследвана тема в българското кинознание – тази за кинооркестрите към киносалоните през междувоенния период. По снимките могат да бъдат идентифицирани оркестърът на Атанас Сотиров – „Златното циганче“, както и джаз формацията на Константин Константинов, свързана с ямболския „Модерен театър“. Съпоставката с други източници позволява да се проследят връзките между киното, джаза, салонната музика и градската развлекателна култура от епохата. Особено ценен в това отношение е и фондът на семейство Качулеви, който разкрива дейността на ямболския кинооркестър и ролята му в музикалното оформление на кинопрожекциите. Приносът тук е не само в идентифицирането на конкретни формации и музиканти, но и в очертаването на кинооркестрите като важна, а почти отсъстваща досега тема в киноведските ни изследвания.

Същевременно Турция остава особено чувствителна зона на репрезентация, в която се пресичат националната памет, ориенталският образ и модерната популярна култура. Пътеписът и сказките на Кутинчева, придружени с филмов показ, проблематизират границата между допустимото и недопустимото представяне на Ориента и по-специално на Турция – османска и републиканска. Показателна е и съхранената в БНФ информация за хрониката „Посещението на турската правителствена делегация с Исмет Иньоню в България“ (1933) на Борис Грежов, документираща официалното политическо сближаване между двете държави. Така пътеписът на Кутинчева, хрониката на Грежов и игралното кино на Гендови (особено пък и „Бунтът на робите“) се вплитат в общо поле на културна и политическа видимост, където образът на турския „друг“ непрекъснато се пренарежда според режимите на представяне.

При работа с архивния фонд и всички открити до момента документи около Кутинчеви ясно се откроява отсъствието на какъвто и да е контакт с Японската легация в Царска България – факт, който противоречи на активните и добри българо-японски отношения през междувоенния период. Още през 1921 г. например японската страна проявява подчертан интерес към българската култура чрез инициативата на полковник Мабучи за изработване и поднасяне на автентични български носии като дар за японския престолонаследник. През следващите десетилетия културният обмен между двете държави се разгръща чрез изложби, концерти, филмови прожекции, гостувания на артисти и създаването на българо-японски дружества, лекторат по японски в СУ, а след 1940 и чрез официализиране на културните връзки. Настоящото изследване стъпва върху вече проучени от автора на дисертацията и влезнали в академично обръщение публикации за присъствието на японската култура (основно кино и театър) в България до 1944, а и през социализма[4]. Именно на този фон дистанцирането на Кутинчеви от

[4] Виж списъка с публикации по темата на дисертационния труд накрая на автореферата, както е по изисквания.

дипломатическите канали изглежда още по-показателно. Техните контакти с Япония очевидно се развиват по алтернативни транснационални мрежи, а не чрез официалната държавна културна дипломация.

Особено приносен момент в изследването е разкриването на целенасоченото манипулиране на описите в архивния фонд на Кутинчева. При чрез съпоставка със записите в албумите-лексикони и фотографиите ясно се видя връзката на Люба и Никола с духовните лидере на новото религиозно японско движение „Оомото“: Дегучи Онисабуро и съпругата му Суми. След разчитане на японския текст и проведена кореспонденция с централата на „Оомото“ автентичността на изображението е категорично потвърдена. Това откритие, идентифициране и верификация от японска страна са ключови за дисертационния труд.

„Оомото“ е влиятелно модерно религиозно движение, което съчетава шинтоистки традиции, интернационализъм, есперантизъм, идеи за световен мир, културна дипломация и демонстрира и до днес особено внимание към изкуството като средство за духовно преобразяване. Не е случайно, че в албумите на Люба Кутинчева присъстват посвещения, свързани именно с есперанто. Движението активно използва езика като инструмент за международна комуникация и изгражда глобални контакти чрез списания, курсове и асоциации. Това поставя въпроса дали Кутинчеви не са се движили именно в подобни космополитни среди, където пътуването, сказките, фотографията и киното функционират като част от една по-широка културна мисия. Особено любопитен е фактът, че самият Онисабуро възприема есперанто като средство за навлизане на движението на Запад.

В този контекст киното и визуалната култура придобиват особено значение. В интелектуалните хоризонти на „Оомото“ изкуството е мислено като сотериологичен инструмент (т.е. за духовно спасение), но и за преодоляване на границите между народите. Именно тук могат да се направят връзки и с ранната японска киномисъл, представена от фигури като Гонда Ясуносуке, който още през 1914 разглежда киното като медиум, способен да премахва социални и географски разделения и да универсализира културата. Подобни идеи удивително резонират както с интернационализма на „Оомото“, така и с практиките на самите Кутинчеви – пътешествия, прожекции, сказки, фотография и опит за културно посредничество между Изтока и Европа.

Контактите на Кутинчеви с „Оомото“ трябва да бъдат разглеждани в контекста на активната международна експанзия на движението през втората половина на 20-те години. Париж е хъб, основен комуникационен център за японците. Особено показателно е, че още през 1925 г. в изданията на движението фигурират български есперантисти, а България по-късно е включена и в международната структура на *Асоциация за всеобща любов и братство* (*Jinrui Aizenkai* /人類愛善会/ *Universal Love and Brotherhood Association,* съкр. ULBA). Тази линия на контакти между българската

културна среда, киното, изкуствата, есперантизма и японското религиозно движение практически отсъства от българската хуманитаристиката и се очертава като напълно неизследвано поле.

Изключително интересно е, че още през 1926 „Оомото“ припознава „Бялото братство“ на Петър Дънов като идейно сродно. И двете учения споделят универсалистки идеи за духовно обновление, братство между народите и хармония между религиите. На този фон Кутинчеви могат да бъдат мислени като част от по-широк хоризонт, в който се пресичат различни форми на конфесионален модернизъм след Първата световна война. Любопитна българска следа е и художникът Минчо Кацаров, получил поръчка да нарисува портрет на Дегучи, експониран в студия на изкуствоведа Благовеста Иванова.

Всъщност, дисертацията показва, макар и като странична изследователска линия, че есперантистките мрежи са алтернативен канал за културен трансфер между България и Япония още през 20-те години на XX век. Чрез работа с архивни материали от ДА – Велико Търново са открити преводи на японския авангардист и театрален драматург Акита Уджаку, достигнали до България почти непосредствено след публикуването им.

Тези данни проблематизират представата за българската културна среда като изцяло периферна и закъсняваща, показвайки нейното участие в по-динамични и световни дискурси на модерността.

Люба Кутинчева премълчава контактите си с ръководството на религиозното движение „Оомото“ в архива предаден на ДА – София. При Никола Кутинчев това отсъствие на информация за контакт е още по-категорично. Същевременно тази фактология придобива особено значение, тъй като „Оомото“ и неговите лидери заемат важна роля в културната и политическата история на междувоенна Япония.

Движението активно използва визуалните изкуства и още в началото на 30-те години превръща киното в ключов инструмент за комуникация и влияние. През 1932 вече действат десетки мобилни групи, които прожектират собствено произведени документални и игрални филми из различни периферни райони на Япония, особено в училища, младежки и женски организации. Дегучи Онисабуро се утвърждава като продуцент, сценарист, режисьор и дори актьор. Този модел удивително напомня практиките на Кутинчеви в България.

Разшифрованите посвещения в албумите-лексикони позволяват за първи път да се реконструира активната културно-просветна дейност на Кутинчеви в Япония между септември и ноември 1930 г. Анализът на текстовете показва, че двамата поддържат контакти с японски образователни и административни среди и изнасят сказки за България в различни градове.

Особено важно е посвещението на есперанто от Нагасаки, в което се споменава „прекрасният филм“ на „г-н Илиев“. Чрез съпоставка на архивните свидетелства настоящото изследване доказва, че зад това име стои Никола Кутинчев. Това е едно от

най-ранните и категорични доказателства, че още през 1930 г. Кутинчеви представят собствен културно-документален филм за България пред японска публика.

Документалните корпуси очертават Кутинчеви не просто като пътешественици, а като активни участници в транснационална културна мрежа, в която есперанто функционира като международен посредник, а киното – като инструмент за културна дипломация и визуална репрезентация на България в Япония. Но и обратно – на Япония в България.

Кутинчеви имат щастието да напуснат Япония малко преди драматичния разгром на „Оомото“ през 1935 г., когато японските власти предприемат мащабни репресии срещу движението, разрушават центровете му в Аябе и Камеока и арестуват ръководството и последователите му. Така престоят на българските пътешественици съвпада с краткия период на международна активност и относителна легитимност на организацията.

Особено приносен за настоящото изследване се оказа издиреният и анализиран материал от архива на Института за изследване на учението на „Оомото“ (Ōmoto Kyōgaku Kensansho). Именно оттам категорично се потвърди хипотезата да съществуването наа лекторската и филмовата дейност на Никола Илиев Кутинчев и Люба в Япония.

Какво точно е заснел Никола Кутинчев? Според сведенията от архива на „Оомото“ той документира най-впечатляващата част от Големия празник на движението. Макар лентата да не е запазена, описанията в японските издания позволяват частична реконструкция. В дисертационния труд се прави и съпоставка с документалния *Tanba no Ayabe* („Мистичният Аябе“, 1920) на театралния реформатор Осанай Каору – ключова фигура в модернизирането на японския театър и кино под влияние на европейския реализъм. Макар и изгубени, филмите на Осанай и Кутинчев съдържат сходни визуални мотиви, поради документиране на конкретни, повторяеми събития. Може да се предположи, че Никола Кутинчев се нарежда сред малкото известни чуждестранни кинематографисти, документирали движението „Оомото“ преди репресиите от 1935 г.

През корпуса от японски извори позволява не само да се проследи внимателно конструираният публичен образ на Кутинчев в международен контекст, но и да се проблематизира въпросът за неговата идентичност – доколко става дума за автентична биография и доколко за съзнателно моделирана персона, адаптирана към идеологическата и културна среда на „Оомото“.

Японските архивни извори, съпоставени с българския документален материал, позволяват за първи път задълбочено критическо преосмисляне на архива на Люба Кутинчева отвъд неговата автоконструирана и идеологически редактирана версия. А това значително надграждат и досегашното знание за българската кино и визуална култура между двете световни войни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ДИХАНИЕТО НА ЦЕЛУЛОИДНАТА ПАМЕТ

Настоящото изследване се опитва да проследи различни аспекти на ранната българска филмова култура чрез фигурите на Жана Гендова и Люба Кутинчева, показвайки киното като ключова спойка в сложния културен и идеологически пейзаж на епохата. То разкрива не само (не)познати сюжети, но и цели територии, останали извън утвърдения исторически разказ. Именно затова реконструкцията и критическото препрочитане на паметта се оказват наложителни. Канонът не е неутрален – той структурира паметта чрез процеси на селекция, повторение и институционално утвърждаване, които включват едни данни, ала изключват други.

Подобни процеси не са специфични само за България. В различните европейски кинематографии също съществуват маргинализирани фигури, чието място тепърва се преосмисля.

Когато съберем разпръснатите и често „осиротели“ архивни следи, границите на историческото знание започват да се изместват. Именно в тези слепи петна се крие контраархивният потенциал на филмовата памет, който позволява българската кинокултура да бъде мислена не като затворена и фиксирана система, а като мрежа от преплетени процеси, личности и практики.

Тъкмо подобна перспектива стои в основата на концепцията *histoire croisée*, чрез която Малте Хагенер предлага киното да се изследва през система от преплетени връзки и множествени гледни точки. Важен тук е и въпросът за видимостта: както отбелязва Рей Чоу, киното не просто отразява реалността, а също структурира кое да бъде и как да бъде видяно. В българския контекст това ясно личи при пионерски фигури като Жана и Васил Гендови, Люба и Никола Кутинчеви.

****

Александър Янакиев: Архивите не горят! Винаги някъде нещо изскача. И винаги има шанс да се намерят загубите и попълнят липсите.

Петър Кърджилов: Забравата е по-страшна от разстрела. Обреченият на забрава е по-мъртъв от мъртвия. Така десетки имена, десетки фигури от българското кино – всеки със своя принос, са си отишли безвъзвратно. А как се съхранява паметта? Чрез хората. Защо го правим? За да не изчезне съвсем изгубената целулоидна България[5].

[5] *Màртонова, Андроника*. Записки по целулоидната памет: интервю с проф. Янакиев и д-р Кърджилов. // *L'Europeo* – Изгубената България, 2012, г. V, № 27, с. 109 – 115.

ПРИНОСИ НА ТРУДА според автора:

1) В текста за първи път жените в ранното българско кино са поставени като самостоятелен обект на цялостно киноведско изследване. Предложен е нов прочит на фигурата на Жана Гендова, разгледана не само като актриса и съпруга на Васил Гендов, а като активен съавтор, продуцент, организатор и двигател на творческия процес.

2) Приложен е интердисциплинарен подход, съчетаващ филмов анализ, архивни проучвания, работа с периодика, мемоаристика, документални свидетелства и международни архивни източници. Използвана е комбинирана методика, която позволява реконструкция както на творческите процеси, така и на културно-историческия контекст на ранното българско кино.

3) В научно обращение са въведени и анализирани непроучени или слабо познати архивни документи от фонда на БНФ, както и новооткрити материали от европейски и азиатски архиви и периодични издания. От тях се извеждат нови факти и данни за международните контакти и професионалната дейност както на Жана и Васил Гендови, така и на Люба и Никола Кутинчеви.

4) Много голяма част от труда е разработен и на базата неизвестни документи. За първи път са публикувани и анализирани редица чуждестранни публикации за българското кино, включително текстове от списание „Cinémonde“, които досега не са били включвани в научно обращение. Чрез тях се проследява европейското възприемане на ранното българско кино и се извеждат нови интерпретации за неговото място в международния културен контекст. В частта за Кутинчеви този документален масив е значителен.

5) Предложена е нова, авторска интерпретация на творческото партньорство между Жана и Васил Гендови. Анализирани са механизмите, чрез които приносът на Жана постепенно е маргинализиран в официалния киноисторически разказ.

6) За първи път се реферира в изследователския труд и към секретни документи – включително досието на Васил Гендов, досието на Иржи Вичаз – съпруг на актрисата Бистра Фол.

7) Чрез критически анализ на късните „Изповеди“ на Жана Гендова е предложено ново разбиране за тези документи като форма на контрапамет и опит за възстановяване на нейния собствен глас и творческа идентичност.

8) За първи път е направен опит за реконструкция на биографията и творческото присъствие на Бистра Фол чрез съпоставка на архивни източници, лична кореспонденция с чуждестранни изследователи и новооткрити документи от Чехия и Германия. Така се възстановява частично паметта за една почти напълно забравена актриса от ранното българско кино.

9) Изследването предлага нови интерпретации за ранното българско кино, разглеждано едновременно като национален културен проект, като част от глобалната аудиовизуална култура и като пространство, в което ролята на жените се оказва значително по-голяма, отколкото досега е приемано.

10) За пръв път в българското кинознание се реконструира в значителна степен дейността на тандема Кутинчеви като ранни кинодокументалисти и културни посредници, опериращи между България, Япония, Близкия изток и Европа, но и също тока познаващи се с Гендови..

11) В научно обръщение се въвеждат новооткрити архивни материали от български и японски архиви, включително документи, периодика, фотографии, албуми-лексикони и свидетелства от архива на религиозното движение „Оомото“, които позволяват критическо преосмисляне на биографията и дейността на Кутинчеви.

12) За първи път се доказват и анализират контактите на Кутинчеви с японското движение „Оомото“, есперантистките среди и „Бялото братство“, като се проследява ролята на киното и сказките като инструменти на културен и идеологически трансфер.

13) Изследването установява наличието на филмова и лекторска дейност на Никола Кутинчев в Япония през 1930 г., включително документираното заснемане на Големия празник на „Оомото“ в Аябе – един от малкото известни чуждестранни кинематографични записи, свързани с движението в междувоенния период.

14) За пръв път се анализира ролята на есперанто като паралелна инфраструктура на културния обмен, чрез която се осъществява циркулация на идеи, филми, сказки и модерни културни модели между България и Япония през междувоенния период.

15) Изследването предлага нов прочит на ранната българска филмова култура през концепциите за *histoire croisée*, транснационална история и контраархив. Дисертацията разширява представите за документалното кино от периода не само като локална културна практика, а и като форма на неофициална културна дипломация.

ПУБЛИКАЦИИ НА АНДРОНИКА МÀРТОНОВА ПО ТЕМАТИКИ ОТ ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

статии и студии:

1. Гео Милев (1895 – 1925). *Раздел*: Поети – почитатели на киното. – В: *Как филмът става културен. Филмовата култура в България 1920 – 1940*. Албум-алманах. (Донев, Александър – ред. и съст.). ISBN 978-619-7619-65-2. София, Институт за изследване на изкуствата, 2026, с. 169 – 173.

2. Labeled Hostile: Vasil Gendov at the Intersection of Survival and Adaptation. // *Balkanistic Forum*, vol. 34, № 3, 2025, pp. 187 – 208. **Scopus / WoS** https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001643088800001; SJR 2025 0.124; **Q2; H-Index 3**

3. Rays behind the Iron Curtain: Japan, Cinema, and Bulgarian Socialist Culture. – In: *Literary and Artistic Japan Behind the Iron Curtain*, Routledge, 2025, pp. 144 – 168. **Scopus** https://www.routledge.com/Literary-and-Artistic-Japan-behind-the-Iron-Curtain/Holca-Sipos/p/book/9781041019275

4. В лабиринтите на модернизма: кинопаралели между България и Япония. // *Изкуствоведски четения 2023*. *Метаморфози, Модул „Ново изкуство“*, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2024, ISBN 978-619-7619-29-4, ISSN 1313-2342, с. 538–545. **WoS** https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001238659200054

5. Див(н)и светливи картини: Неравнодушната природа в ранното българско киноразпространение. – В: *„Дивото зове“. Изкуството и дивата природа*, Институт за литература – БАН, 2025, с. 164 – 183.

6. Между Европа и Индия: репрезентации на екзотичното в киното (Балкански прочити около Химаншу Рай и Франц Остен). // *Societas Classica*, vol. 12, № 1, 2025, с. 151 – 166. DOI: https://doi.org/10.54664/RAKW1344

7. Dobri Nemirov in the Thought of Cinema: An Approach to the Unknown. – In: *Charlie Chaplin on Vitosha. The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans between the World Wars,* (Донев, Александър – ред. и съст.). Institute of Art Studies, 2025, ISBN 978-619-7619-50-8, pp. 175–184.

8. Кръстопътища на модернизма. // *Проблеми на изкуството / Arts Quarterly*, vol. 56, № 2, 2023, с. 4 – 15. **ERIH +**

9. The elusive scholar: Mamoru Watanabe, the Japanese cinema and Bulgaria (late 30's and early 40's of the XX century). – In: *Japan and European Southeast. Over a Hundred Years of Political, Economic, Cultural and Academic Interactions*, Sofia University Press & Japan Foundation, 2021, pp. 185 – 197.

10. Introduction of Asia through Exhibition of Early Cultural Films and the Bulgarian Cinema magazine Pathé Week (1914). // *Papers of BAS. Humanities and Social Sciences*, vol. 6, № 1, 2020, pp. 49–62. **ERIH +**

11. Арт архиви и азиатско кино: синергия, обучение и дискурс. – В: *Годишник на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“*, 2019/2020, с. 154 – 165.

12. Ханако: една Кабуки актриса из България и Трансилвания в началото на XX век. // *SOCIETAS CLASSICA*, vol. X, № 1, 20190, с. 141 – 162. DOI: https://doi.org/10.54664/WXSX4435

13. Korea seen by father Norbert Weber (OSB) in the context of ethnographic cinema, visual anthropology, Bulgarian archives and education in "Korean Studies". – In: *Korean Peninsula – Traditions, Culture, Historical Perspectives*, Sofia University Press, 2019, pp. 159 – 170.

14. Asia and Asian cinema on Bulgarian screen (Beginnings to Interwar Period – 1939). – In: *Modern Cinema Art in the Context of Spiritual Revival*, Kazakh National Academy of Arts, Almaty, 2018, с. 64 – 72.

15. Пътешественици с кинокамера: загадъчните Люба и Никола Кутинчеви. // *Проблеми на изкуството*, год. 51, № 4, 2018, с. 43 – 51. **ERIH +**

16. Диалози на модерността – японският киноавангардист Кинугаса Тейносуке и българското културно пространство. // *АРТизанин*, № 9, 2018, с. 172 – 181.

17. Първите филмови списания в България: фокус върху Китай и Япония. – В*: Азия и Светът – взаимоотношения и взаимодействия`2017*, СУ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 110 – 122.

18. Азия, ранното кино и въображението на екрана. // ПРОГЛАС, год. XXV, № 1, 2016, с. 114 – 131. **ERIH +**

19. По следите на Хиса Ота и японизма в европейското културно пространство на ранния XX век. – В: *Азия и Светът – взаимоотношения и взаимодействия`2015*, СУ „Св. Климент Охридски“, 2016, с. 75 – 82.

20. Китайски паяци по европейските екрани. 挪威发现中国已失传早期无声电影《盘丝洞. // *Списание на Институт Конфуций – София*, № 3, 2015, с.. 18 – 21.

21. Един характер изобразен върху лицето (японецът, който съблазни света). – В: *България – Япония – Светът*, УИ „Св. Климент Охридски“, 2013, с. 241 – 248.

22. Записки по целулоидната памет. Интервю с проф. Янакиев и д-р Кърджилов. // *L'Europeo. Изгубената България*, № 27, 2012, с. 109 – 115.

23. От Вили Дей до Судзуки Шигейоши. Из аспектите на киното в България: 1895–1940. – В: *Млада наука за изкуствата*, II, НАТФИЗ & М-8-М/АССА-М, 2012, pp. 115 – 126.

24. About the Films on “silk reel”: the Chinese silent cinema in the Bulgarian press. – In: *The Silk Road – Papers from the International Conference Silk Road*, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, 2011, pp. 66 – 72.

УЧАСТИЯ В НАУЧНИ ФОРУМИ:

1. **15.10.2025 – 17.10.2025, Тбилиси, Грузия**
   Art in the Context of Time: The 18th International Conference of Arts Researchersq Georgian Academy of Film and Theatre Arts ‘Shota Rustaveli’
   Send the Children to the Cinema!: Early Concepts of Film Education in Bulgarian Culture between the Two World Wars (доклад) – 15.10.2025

2. **17.09.2025 – 19.09.2025, Казанлък, България**
   X Национална научна конференция „Мълчание и медии“ на катедра „Радио и телевизия“, ФЖМК, СУ „Св. Климент Охридски“
   Гласове на мълчанието: жените и ранното българско кино (доклад) – 18.09.2025

3. **11.09.2025 – 12.09.2025, София, България**

Трета интердисциплинарна конференция „Текст и изображение“
Киното и Китай в хоризонта на Гео Милев: кореспонденции, срещи, контексти (доклад) – 11.09.2025

4. **05.06.2025 – 07.06.2025, Велико Търново, България**
„Езици, култури, комуникации“
Николай Фол, творчеството за деца и фантастичният Изток: литература, театър, кино (доклад) – 06.06.2025

5. **17.10.2024 – 18.10.2024, София, България**
„Дивото зове: изкуството и дивата природа“ – ИЛ БАН
Див(н)и светливи картини: източната природа в ранното българско киноразпространение (доклад) – 17.10.2024

6. **26.09.2024 – 29.09.2024, Банско, България**
„Нови идеи в медийните изследвания“ – Катедра Радио и Телевизия, ФЖМК, СУ „Св. Климент Охридски“
Потапяне, преживяване и памет: филмовият архив като метавселена (доклад) – 27.09.2024

7. **13.09.2024 – 14.09.2024, София, България**
Втора интердисциплинарна конференция „Текст и изображение“
Дивата и Изтокът – пеперуди от фенера на кинемата между текста и образа (доклад) – 13.09.2024

8. **10.09.2024 – 11.09.2024, София, България**
Четвърта интердисциплинарна конференция Mirabilia: Емоции и страсти
Под азиатските маски на Ерос и Танатос: страсти и контрасти на българския екран между двете световни войни (пленарен доклад) – 10.09.2024

9. **09.05.2024 – 11.05.2024, Банско, България**
Национален мултидисциплинарен семинар: „Киното в България между двете световни войни: влияния и взаимодействия с изкуства, медии и институции“
Екран, опит и действителност: българската филмова мисъл и теоретичните дискурси на епохата (доклад) – 10.05.2024

10. **19.04.2024 – 20.04.2024, Благоевград, България**
„Противоречиви наследства“ – Международен университетски семинар по балканистични проучвания и специализации
Колко родно, колко чуждо? Дебатът около българското кино през 20-те години на XX век (доклад) – 19.04.2024

11. **02.05.2023 – 05.05.2023, София, България**
International Conference "The Formation of the Public Significance of Film Culture in the Interwar Period"
The Cinema and the Debate about 'Native – Foreign' in the Bulgarian Cultural Field (the 1920s) (доклад) – 03.05.2023

12. **27.04.2023 – 29.04.2023, София, България**
Изкуствоведски четения 2023. Модул „Ново изкуство": „Метаморфози"
В лабиринтите на модернизма: кинопаралели между България и Япония (доклад) – 28.04.2023

13. **25.11.2022 – 26.11.2022, Велико Търново, България**
„Култури и религии на Балканите, в Средиземноморието и Изтока"
Между Европа и Индия: репрезентации на екзотичното в киното на Химаншу Рай и Франц Остен (балкански прочити) (доклад) – 25.11.2022

14. **21.09.2022 – 23.09.2022, Бачиново – Благоевград, България**
СУ - ФЖМК, катедра Радио и телевизия: VII национална научна конференция „Идентичност, медийни репрезентации и криза"
Японски силуети: медийни репрезентации, автори и архиви (доклад) – 22.09.2022

15. **21.11.2019 – 22.11.2019, София, България**
Japan and the European Southeast: Over a Hundred Years of Political, Economic, Cultural and Academic Interaction
The Elusive Scholar: Mamoru Watanabe, the Japanese Cinema and Bulgaria (Late 1930s and Early 1940s) (доклад) – 22.11.2019

16. **06.06.2019 – 08.06.2019, Велико Търново, България**
Languages, Cultures, Communications – Veliko Tarnovo University
Изтокът през погледа на Люба и Никола Кутинчеви: архиви, пътеписи, визуално наследство (доклад) – 07.06.2019

17. **23.04.2019, София, България**
International Conference "Korean Peninsula: Traditions, Culture, Historical Perspectives"
Korea Seen by Father Norbert Weber (OSB) in the Context of Ethnographic Cinema, Visual Anthropology, Bulgarian Archives and Education in Korean Studies (доклад) – 23.04.2019

18. **16.04.2019 – 18.04.2019, Благоевград, България**
Knowledge and the Beginnings of Film – South-West University "Neofit Rilski", Blagoevgrad
Japanese Silhouettes into the Webs of Avant-garde Cinema: Among Kinugasa Teinosuke's Early Films, the Bulgarian Archives, and the Modernist Concepts (лекция) – 16.04.2019

19. **16.11.2018 – 17.11.2018, Велико Търново, България**
Cultures and Religions of the Balkans, the Mediterranean and the East – International Scientific Conference
Hanako: A Kabuki Actress in the Balkan Lands at the Beginning of the Twentieth Century (пленарен доклад) – 16.11.2018

20. **18.05.2018 – 19.05.2018, Варна, България**
Bulgarian-Chinese Forum "International Cluster Policies"
Диалози между България и Китай в рамката на културния цикъл: реалии и потенции през погледа на изкуствознанието (доклад) – 18.05.2018

21. **12.05.2018 – 14.05.2018, Велинград, България**
„е-Библиотека. Създаване и управление на специализирана е-библиотека с научен текстов и визуален архив в областта на сценичните и екранните изкуства"
Обучение чрез дигитализация на арт архивни единици: смисъл, опит и възможности (доклад по покана) – 14.05.2018

22. **30.04.2018, Алмати, Казахстан**
Modern Cinema – Art in the Context of Spiritual Revival – Kazakh Academy of Arts 'Temirbek Zhurgenov'
Asia and Asian Cinema on the Bulgarian Screen (Beginnings to Interwar Period – 1939) (пленарен доклад) – 30.04.2018

23. **12.09.2017 – 14.09.2017, Пекин, Китай**
Mutual Learning and Communication between Civilizations: „One Belt, One Road" UNESCO Language and Cultural Forum
The Cinema as a Silk Road: Bulgarian-Chinese Cultural Cooperation through the Film Art (пленарен доклад) – 12.09.2017

24. **03.04.2017 – 05.04.2017, София, България**

Изкуствоведски четения 2017. Модул „Ново изкуство“: „Пресичане на границите в изкуствата: отвъд модерното и постмодерното“
Crossways Reloaded: Kinugasa Teinosuke and the Articulation of His Modernist Cinema at Bulgarian Cultural Space in 1929 (доклад) – 04.04.2017

25. **17.12.2015 – 18.12.2015, София, България**
Международна конференция „Азия и светът – взаимоотношения и взаимодействия – София 2015“
По следите на Хиса Ота и японизма в европейското културно пространство на ранния XX в. (доклад) – 17.12.2015

26. **29.10.2015 – 30.10.2015, София, България**
Юбилейна международна конференция „Бъдещи хоризонти“, посветена на 25-годишнината от основаването на специалност Японистика в СУ
Непознатата с кимоното: Люба Кутинчева – между фактите, загадките и Япония (доклад, съвм. с доц. д-р Антон Андреев) – 29.10.2015

27. **05.06.2015 – 07.06.2015, Атина, Гърция**
International Conference Early Cinema in the Balkans and the Near East: Beginnings to Interwar Period
Asia and Asian Cinema on the Bulgarian Screen (Beginnings to Interwar Period – 1939) (доклад) – 05.06.2015

28. **16.05.2015 – 17.05.2015, Пловдив, България**
Европейска нощ на музеите – Исторически музей на Съединението в Пловдив
Формиране на представата за Азия в българското културно пространство: от Възраждането до първите години на кинематографа (доклад) – 16.05.2015

УЧАСТИЯ В ПРОЕКТИ:

1. **Наследство БГ. Център за върхови постижения „Наследство БГ“**, 2025–2029, BG16RFPR002-1.014-00.

2. ННП „Българистика“. Национална научна програма за развитие и утвърждаване на българистиката в чужбина. **„Топоси на паметта. Изкуствата в България“**, РП 3.1. 2022–2025, РМС № 205 / 7.04.20.

3. **„Кинокултура, изкуства и национални образи в България (КИНО.БГ).** Формиране на обществената значимост на филмовата култура в периода между двете

световни войни“, 2021–2025. ФНИ КП-06-Н60/6/16.11.21.

4. **Платформа за изкуства**. НФК „Култура“ 2015 – 2019.

5. **100 години българско игрално кино** – факти, практики, рефлексии. 2015

6. Авторски проект **„Кинозвезда“**. Национален фонд „Култура“ към МК. Проект за оперативна критика: 2015–2016. Реализиран на страниците на онлайн изданието Гласове – Явор Дачков.

7. Участие в документгалния филм към проекта **„Истории като на кино – разкази за старите кина“**. Софийска община, програма „Култура“, 2014–2015, “Инвижън филм студио” и Атанас Христосков.

ЦИТИРАНИЯ :

Dobri Nemirov in the Thought of Cinema: An Approach to the Unknown. – In: *Charlie Chaplin on Vitosha. The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans between the World Wars,* Institute of Art Studies, 2025, ISBN 978-619-7619-50-8, pp. 175–184.

Цитира се от:

- *Chuposki, Atanas*. A Book on the Balkan Film Culture in the Period Between the Two World Wars Published in Sofia. // *KINOPIS: Journal of Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts*, no. 64(36), 2025, pp. 135–136.
- *Hashamova, Yana*. Review of Charlie Chaplin on Vitosha: The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans between the World Wars. – In: *Slavic and East European Journal*, vol. 69, no. 4, 2025, pp. 569–571, цит. на с. 570.
- *Ayolov, Peter*. Framing the Periphery: Unveiling the Balkans' Cinematic Legacy beyond the Center. Review of Charlie Chaplin on Vitosha: The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans Between the World Wars. // *MEDIALOG*, no. 17, 2025, pp. 106–110, цит. на с. 109.

Кръстопътища на модернизма. // *Проблеми на изкуството / Arts Quarterly*, vol. 56, № 2, 2023, с. 4 – 15. ERIH +

- *Панайотова, Неда-Мария*. За някои предизвикателства на филмовия превод. // *Чуждоезиково обучение*, т. 52, бр. 3, 2025, с. 335–355. DOI: https://doi.org/10.53656/for2025-03-06, цит. на с. 336.

Ханако: една Кабуки актриса из България и Трансилвания в началото на XX век. // *SOCIETAS CLASSICA*, vol. X, № 1, 20190, с. 141 – 162. DOI: https://doi.org/10.54664/WXSX4435

- *Tzenova, Miglena*. Shinsaku Noh Performances in Bulgaria: Events that Contribute to the Multilayered Process of Reception of Japanese Traditional Theatre in Bulgaria. – In: *Art Readings 2020. New Art Module: Journeys*. Sofia: Institute of Art Studies, BAS, 2021, pp. 468–474.
- *Ценова, Миглена*. Термини и концепции от теории на рецепцията: приемственост в научни изследвания на японски език върху различни изкуства. // *Проблеми на изкуството* / *Art Studies Quarterly*, № 4, 2023, с. 4–13, цит. на с. 10–11.
- *Ценова, Миглена*. Рецепция на представленията на китайска традиционна опера в България. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2024, ISBN 978-619-7619-51-5, цит. на с. 27, 235, 328, 521.

Арт архиви и азиатско кино: синергия, обучение и дискурс. – В: *Годишник на НАТФИЗ* „Кръстьо Сарафов“, 2019/2020, с. 154 – 165.

- *Александрова, Петя*. Преподаване на история на киното чрез YouTube. // *Проблеми на изкуството*, № 4, год. LIV, 2021, с. 43–48.
- *Статулов, Деян*. Персоналните фондове в архив „Екранни изкуства“ в контекста на обществените филмови архиви в България: проблеми и възможности за опазването им. // *Българско музикознание*, Special Issues, 2021, с. 151–160.
- *Александрова, Петя*. Предизвикателства на филмовото съхранение“. – В: *Годишник на департамент „Кино, реклама и шоубизнес“ 2020–2021*. София: НБУ, 2022, с. 6–13, цит. на с. 10.

Korea seen by father Norbert Weber (OSB) in the context of ethnographic cinema, visual anthropology, Bulgarian archives and education in “Korean Studies”. – In: *Korean Peninsula – Traditions, Culture, Historical Perspectives*, Sofia University Press, 2019, pp. 159 – 170.

- *김소영 [Kim So-yong], Кандиларов, Евгений*. Bulgarian Archives as a Source for Studying the History of the Korean Peninsula during the Cold War. – In: *Documents from Bulgarian Archives on Korean Peninsula during the Cold War*. Seoul: Academy of Korean Studies, Sunin Book, 2020, ISBN 979-11-6068-401-8.

Пътешественици с кинокамера: загадъчните Люба и Никола Кутинчеви. // *Проблеми на изкуството*, год. 51, № 4, 2018, с. 43 – 51. ERIH +

- *Вутова-Стефанова, Вера; Кандиларов, Евгений.* България и Япония. Политика, дипломация, личности и събития. София: Изток-Запад, 2019, ISBN 978-619-01-0443-8, цит. на с. 203.

Диалози на модерността – японският киноавангардист Кинугаса Тейносуке и българското културно пространство. // *АРТизанин*, № 9, 2018, с. 172 – 181.

- *Didenko, Nataša.* Training Course in Visual Anthropology for PhD Students ‘Knowledge and the Beginning of Film’. – *Philological Studies,* vol. 18, no. 2, Skopje, RN Macedonia, 2020, pp. 296–298.
- *Ценова, Миглена*. Рецепция на представленията на китайска традиционна опера в България. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2024, ISBN 978-619-7619-51-5, цит. на с. 426.

По следите на Хиса Ота и японизма в европейското културно пространство на ранния XX век. – В: *Азия и Светът – взаимоотношения и взаимодействия`2015*, СУ „Св. Климент Охридски“, 2016, с. 75 – 82.

- *Ценова, Миглена.* Термини и концепции от теории на рецепцията: приемственост в научни изследвания на японски език върху различни изкуства“. *Проблеми на изкуството* / *Art Studies Quarterly*, № 4, 2023, с. 4–13, цит. на с. 10–11.
- *Ценова, Миглена.* Рецепция на представленията на китайска традиционна опера в България. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2024, ISBN 978-619-7619-51-5, цит. на с. 27, 235, 328, 520.

Записки по целулоидната памет. Интервю с проф. Янакиев и д-р Кърджилов. // *L’Europeo. Изгубената България*, № 27, 2012, с. 109 – 115.

- *Спасов, Росен*. От какво се вълнува киноперидиката в България?. // *Кино*, № 4–5, 2015.

От Вили Дей до Судзуки Шигейоши. Из аспектите на киното в България: 1895–1940. – В: *Млада наука за изкуствата*, II, НАТФИЗ & М-8-М/АССА-М, 2012, pp. 115 – 126.

- *Ценова-Нушева, Миглена*. Първи китайски филми с музика от китайски композитори. Поява на китайския киномюзикъл. – В: *The Silk Road. Collection of*

Papers from the Third International Conference on Chinese Studies. Sofia: Confucius Institute, 2015, ISSN 1314-9865, цит. на с. 121 и 125.

- *Ценова-Нушева, Миглена.* Музиката в китайското кино. Музиката във филмови образци на китайски режисьори от пето поколение. – В: *Нови идеи в музикознанието 2014/2016*. София: СБК, секция „Музиколози“, 2017, ISSN 1313-8049, с. 131–148.
- *Ценова-Нушева, Миглена.* Музиката в екранния текст на първите китайски киномюзикъли от 30-те години на XX век. // *АРТизанин*, № 9, 2018, цит. на с. 45.

About the Films on “silk reel”: the Chinese silent cinema in the Bulgarian press. – In: *The Silk Road – Papers from the International Conference Silk Road*, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, 2011, pp. 66 – 72.

- *Ценев, Боян.* Големият разказ не иска да умре. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2025, цит. на с. 198.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

БЕЗКРАЙНИТЕ АРХИВИ: КАКВО КРИЕ КИЛЕРЪТ НА КИНОТО? 1

ЖЕНАТА ОТ ЕКРАНА – ДАЛЕЧНА И НЕПРИНАДЛЕЖАЩА НИКОМУ 11
Граници на историческото вписване 22

ЖАНА И ДУХОВЕТЕ НА ЗАБРАВАТА 30
Смелостта на мечтите 36
Любовта е лудост, киното е лудост 39
Фантазии и реалност в Германия 45
Звезди в косите, сълзи в очите… 58
Рязък социален завой 66
Чуждият печат за Гендови и българското кино 68
Патриотизъм, скандали и звук 77
Присъствие без биография: случаят Бистра Фол 83

ЛЮБА И НИКОЛА КУТИНЧЕВИ: ЕДНА НЕЗАВЪРШЕНА ИСТОРИЯ 97
Люба и Никола – едновременно присъстващи и фантомни 102
Игра на имена и идентичности 107
Пътнико свиден, пътнико млад… 115
Около книжовното наследство на Кутинчеви 145
По следите на един непознат пътепис 153
Различните ритми на модерността 169
Отклонение в джаза по остта документално-игрално или „нерде Стамбул, нерде Ямбол“ 173
Люба в огледалото на новата жена 182
Противоречивата Япония и Великият извор 186
Маските на Оомото: „Един Бог, един свят, един език“ 191
След бялото кимоно в Европа 196
Киното – другата *lingua franca* 207
Сближените сърца 215
Какво е било заснето? 219
Илиев/Кутинчев: автентичност или присвояване на идентичност 221
Невъзможният *modus vivendi* 228

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Диханието на целулоидната памет 234

БИБЛИОГРАФИЯ 241

SUMMARY 268

ПРИЛОЖЕНИЯ 280