

**СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ С РЕЗЮМЕТА
НА ДОЦ. Д.Н. АЛЕКСАНДЪР ДОНЕВ,**

**УЧАСТНИК В КОНКУРСА ЗА ЗАЕМАНЕ НА АКАДЕМИЧНА ДЛЪЖНОСТ
ПРОФЕСОР ПО КИНОЗНАНИЕ, КИНОИЗКУСТВО И ТЕЛЕВИЗИЯ (ИСТОРИЯ
НА БЪЛГАРСКОТО КИНО И КИНОКУЛТУРА), ПО ПРОФЕСИОНАЛНО
НАПРАВЛЕНИЕ 8.4. ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО**

ХАБИЛИТАЦИОНЕН ТРУД – ПУБЛИКУВАНА МОНОГРАФИЯ:

1. *Донев, А.* Златан Дудов. Правият път към киното. От Цариброд през София до Берлин.. Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2023, ISBN:978-619-7619-25-6, 200 с.

Резюме: Предложеното монографично изследване представя историко-теоретична интерпретация на поредица неизвестни или превратно тълкувани факти от биографията на Златан Дудов (1903-1963), българинът филмов режисьор с най-успешна кариера в световното кино през ХХ век. Анализирана е атмосферата и културната среда в Цариброд от рождението му до предаването на Западните покрайнини на Кралство Югославия на основание Ньойския договор от 1919 година. Изследван е периодът, през който Златан Дудов завършва Трета мъжка гимназия в София и заминава да следва в Берлин. Обоснована е траекторията на неговото лично и творческо формиране: от мечтата за кариера като актьор в нямото кино до амбицията за пълноценно филмово авторство. За първи път са издирени, публикувани в цялост и детайлно анализирани всички публикации, които той помества в списание „Нашето кино“ от есента на 1924 до пролетта на 1925 година. Монографичният текст се базира на задълбочени архивни проучвания във фондовете на Държавна агенция „Архиви“, Архива за кино и медийно изкуство на Академията на изкуствата в Берлин, Националния архив на Франция, архива на Френската синематека и на Парижката префектура.

Монографията е концентрирана върху първите 22 години от живота на бъдещия автор на „Куле Вампе, или На кого принадлежи светът“ (1932), първия висококачествен художествен филм с пролетарска насоченост, създаден в Западна Европа. Тази задача изискваше проучване на архивни документи и публикации от различни епохи, издирване на разнообразни факти и доказателства, обуславящи идейното и творческо развитие на Златан Дудов, подхранвано и стимулирано от българската действителност през първата четвърт на ХХ век. Целта беше да се проверят и потвърдят или отхвърлят някои твърдения на предишните биографи на Златан Дудов (германския

киноизследовател Херман Херлингхаус, българския киноисторик Александър Грозев, френския кинокритик Ив Обри) и най-вече да се очертае траекторията на художествените, естетически и идеологически възгледи на личността, обект на изследването.

На практика материалните свидетелства, пряко свързани с битието на Златан Дудов през първата третина от неговия живот (до завършване на гимназия) са изключително оскъдни: три снимки, няколко записа в училищните книги, където се споменава името му, едно негово заявление да бъде записан в зрелостното си свидетелство с фамилното име Дудов, както и самото свидетелство за зрелост.

Самият Златан Дудов е изключително пестелив на мемоарни записки и свидетелства. Запазен е един единствен текст с автобиографичен характер, който очевидно му е бил служебно изискан в рамките на някакво партийно проучване в началото на 1950-те и очевидно е писан със страх от евентуални репресии. Като по-обективни трябва да приемем мемоарите на някои негови съученици, където той не е главен герой, но косвено можем да реконструираме неговото присъствие. Атмосферата на неговите ранни младежки години може да се усети и от някои полудокументални-полухудожествени лични ръкописни бележки, запазени в един фонд, именуван „Жорж Садул“, на Френската синематека.

За личността и характера на Златан Дудов можем да съдим и от неговата кореспонденция с Брехт, която е особено интензивна в годините между 1934 и 1940, когато Дудов продължава да сътрудничи на големия драматург от емигрантското си убежище в Париж. Свидетелства за работата си с Дудов са оставили и немалко негови сътрудници и колеги. В тях се съдържат както фактологически уточнения, така също психологически характеристики, които позволяват със задна дата по-точно да се вникне в логиката и мотивировките на определени постъпки на младия Дудов.

Основните приноси на монографичното изследване се състоят в открояване на факторите, определили изграждането на личността, формирането на творческия и идеен профил на филмовия автор и интелектуалец от европейски мащаб Златан Дудов. А по този начин успешно би могло да се характеризира културната и идейна атмосфера както в провинциалния Цариброд от началото на ХХ век до края на Първата световна война, така също в българската столица през трудните следвоенни години до средата на 1920-те години. Въпреки политическото насилие, въстания, атентати и репресии е очевидно, че този период е изключително богат на културни и художествени феномени и бележи налагането на киното като основно развлечение и най-масово изкуство. Всичко това се случва пред очите на младия Златан Дудов.

Трудът е структуриран като поредица от историко-биографични студии и статии с общ обем от 130 страници на печатното тяло (145 стандартни машинописни страници). Съществен принос за създаване на контекста за теоретичните разсъждения

носят два блока с **документални приложения**: „Куле Вампе” на Златан Дудов от Петър Увалиев (беседа за радио Би Би Си, 1987) /с. 13-18/ и „Статии на Златан Дудов в списание „Нашето кино“ (септември 1924–април 1925)“ /с. 149-174/. Монографията е снабдена с **резюме на английски език** /с. 175-181/, **библиография** с 49 източника и **показалец на имената и филмите**, споменавани в монографията.

Началната въвеждаща студия „**Златан Дудов – пренебрегван и подценяван**“ (с. 19-52), предлага обзор на основните творчески постижения на зрелия творец Златан Дудов, преплетени с ключови събития от неговата биография след края на 1920-те години. В нея се аргументира значимостта на творчеството и личността на Златан Дудов в контекста на неговия необичаен житейски и творчески път, отвел го от скромния, но буден Цариброд, следващ устремно българското следосвобожденско възраждане, до признанието на най-големите европейски интелектуалци от първата половина на XX век (Валтер Бенямин, Теодор Адорно, Бертолт Брехт, Зигфрид Кракауер, Андре Базен) и някои бъдещи знаменитости на киното (Жан-Люк Годар, Карло Лидзани, Алберто Латuada). Обоснована е хипотезата за доминиращия авторски принос на Златан Дудов за създаването на неговия дебют „Куле Вампе“, за който привлича като творчески сътрудници драматурга и поет Бертолт Брехт, писателя Ернст Отвалд и композитора Ханс Айслер. Анализирани са някои факти и обстоятелства, свързани с хладното отношение на творци и институции от българското социалистическо кино към своя европейски признат сънародник, които водят до неговото премълчаване и подценяване. Разкрит е контекста, в който по време на своята емиграция, а и първите години от основаването на ГДР Дудов е станал свидетел на бруталните действия на съветските тайни служби зад граница.

В началото на същинския текст на монографията стои кратък анализ на **съществуващите биографии** (с. 53-54) на Златан Дудов, които се появяват в десетилетието след смъртта му. Посочен е прекомерният акцент, който не е подкрепен с реални факти, върху възприемането от Златан Дудов на комунистическите идеи още в най-ранна възраст. Следва още един фрагмент „**Копнежи по България**“ (с. 54 -57), който проследява връзките на Златан Дудов с България през дългите години на принудителна емиграция от идването на нацистите на власт в Германия до края на Втората световна война. В него се посочват епистоларни доказателства за неговите непрекъснати контакти с България и опитите му, за съжаление неуспешни, да получи възможност за творческа реализация в България.

В студията „**1903–1919: Цариброд**“ (с. 57-82) е анализирано значението на културната атмосфера и цялостната среда в планинското градче, част от Царство България между 1903 и 1919 година. С изграждането на железопътната линия Вакарел-Ниш и откриването на местната гара Цариброд се превръща във „врата“ на Нова България към Западна и Централна Европа, през която прониква култура, моди, нови обществени практики. В града съществува активна театрална любителска трупа, оркестър към военния гарнизон, поредица местни печатни издания. В студията са разкрити и дълбоките патриотични традиции, подхранвани от спомена за бойните действия от Сръбско-българската война, водени в околностите. В тази част от монографията се интерпретира за първи път по-подробно и задълбочено родовата история и семейна среда на Златан Дудов, която има съществен принос за формиране

на неговата любознателност, разностранни интереси, принципност и безкомпромисност. Интерпретирано е значението на висококачественото основно и прогимназиално образование, предлагано в града, където директор на прогимназията е видният педагог Георги Николов, баща на писателката и филоложка Жана Николова-Гълъбова. Изследвана е историята на местното социалистическо движение, в чийто документи липсват свидетелства за политическа активност както на бащата на Златан Дудов, така също на самия него.

Основно значение за личностното изграждане на Златан Дудов има неговото гимназиално образование. Този период е разгледан в студията **„Трета мъжка гимназия в София: септември 1919–октомври 1922“** (с. 82-105). Основният акцент тук пада върху ролята на неговите учители – Цветан Радославов, Иван Ст. Андрейчин и др. – видни български интелектуалци, радатели за съчетаване на националните традиции с най-високите постижения на съвременната европейска култура. Те оказват своето влияние не само чрез въздействието си като преподаватели, но и с активната си обществена позиция. Важно значение за личностното формиране на Златан Дудов има социалната среда на учениците в гимназия, произхождащи от семейства с нисък социален статус, част от които са емигрирали, подобно на неговото, след краха на българските мечти за обединение на всички земи, населявани от българи.

Друг важен фактор са драматичните събития в края на Първата световна война и непосредствено след нея (жестоката разправа с Войнишкото въстание и Железничарската стачка, острото противопоставяне между партиите, антибуржоазното и антикомунистическо управление на БЗНС на Александър Стамболийски). Нищо обаче не свидетелства за оформяне на някакви отчетливи политически, още по-малко прокомунистически, възгледи на Златан Дудов през този период. Много по-съществено влияние върху него оказва богатият театрален и филмов живот в българската столица по онова време, за което съдействат и трайните интереси и голяма култура на неговите учители. В студията са анализирани и някои ключови постъпки на Златан Дудов, които свидетелстват за неговия характер на твърд и последователен индивидуалист, който търси признание от обществото, но не се страхува да поема рискове. Всичко това Айслер и Брехт са разгадали прекрасно, давайки му прозвището „Степния вълк“ по заглавието на романа на Херман Хесе, нашумял в края на 20те години.

Именно тези личностни характеристики предопределят следващата стъпка в живота на Златан Дудов – решението да следва в Берлин. Този етап от живота му е разгледан в частта от монографията **„Берлин – София – Берлин: ноември 1922 – април 1925“** (с. 105-112). Избраната специалност „архитектура“ е само претекст да замине и да се потопи във вихъра на театралния и филмов живот на германската столица, най-динамичната европейска културна метрополия през 1920-те години. В настоящата монография за първи път е обоснована и доказана хипотезата, че първата мечта на Златан Дудов всъщност е била кариерата на филмов актьор в нямото кино. За това говорят както посещаването на реномираната актьорска школа на Емануел Райхер (1849–1924) в Берлин, така също някои автобиографични фрагменти, запазени в ръкопис, и първите му публикации в списание „Нашето кино“.

Този избор говори за авантюристичния дух на Златан Дудов, заминал преди да навърши 20 години в един голям чужд град, за да се посвети на една екстравагантна и

твърде елитарна кариера, без да може да разчита на солидна финансова подкрепа от семейството си. За разлика от твърденията на неговия германски биограф семейството му и след повторния брак на майка му не е било в състояние да го издържа. Документи от личния архив на Златан Дудов свидетелстват, че той е подпомаган с минимални суми чрез преводи, правени от приятел на семейството, а последствие и благодарение на банков кредит, залог по който са били две крави. Подобни битови препятствия обаче не могат да спънат мечтите му.

Именно чрез обучението си като театрален актьор Златан Дудов се насочва към филмовото изкуство и оформя своето разбиране за неговата природа. Този процес е разгледан в следващата част от монографията **„Приближаване към света на киното“** (с. 112-120). В нея наред с анализа на актьорските методи и стил на Емануел Райхер е разкрито постепенното формиране на филмовите предпочитания и възгледи на Златан Дудов. Те съвсем не са елитарни или авангардно-нихилистични, а се основават на съчетаване на най-високите постижения на европейската литература и съвременния театър с разработване на автентичните и специфични средства за филмово изразяване, които започват да се очертават след близо 30-годишното развитие на киното. Дудов ги открива във филмите на водещите германски режисьори на тази епоха: Ернст Лубич, Джо Май и Фриц Ланг.

Тази линия на интерпретация на филмовите възгледи на Златан Дудов е продължена в следващата по ред студия **„Дудов и „Нашето кино“** (с. 120-146), в която е анализирана дейността му като автор и кореспондент на списание „Нашето кино“ в Берлин. В нея са представени и интерпретирани идеите, които стоят в основата на тези девет публикации, появили се между началото на септември 1924 и началото на април 1925. В тяхната последователност ясно личи еволюцията на неговите лични интереси и проекцията на неговата собствена кариера в киното. Ако първата публикация („Правият път към киното“, 06. 09. 1924) е посветена на темата за обучението на филмовия актьор, което не би могло да се реализира на други място освен в школите за театрални актьори, то предпоследната е едно интервю („Анкета“, 25. 03. 1925) със служител на германската киностудия УФА относно възможностите да се организира кинопроизводство в една малка и неразвита в индустриално отношение страна като България. Освен това в различен род текстове са представени идеите на любимите му режисьори по онова време – Лубич, Май, Ланг. Постепенно се оформят и все по-категоричните възгледи на Дудов относно социалните функции на киното и неговото разбиране за важността на филмовата публика като основен елемент на екранната комуникация.

Естествено заключение на монографията представлява последната част **„Импулси за социално и политическо узряване“** (с. 146-148), в която е анализирано началото на прехода към осъзната и целенасочена филмова кариера на Златан Дудов. Този период съвпада и с неговото по-категорично социално-политическо осъзнаване. То е предизвикано от паралелното въздействие на изпълнената с политическо насилие българска действителност между 1923 и 1925 година и избуяването на комунистическите идеи в Германия под влияние на случващото се в Съветска Русия. Катализатор на тези процеси се явява неизвестно колко продължилият стажантски период на снимачната площадка на филма „Метрополис“, през който Дудов се

разочарова от наивните социални идеи на Фриц Ланг, един от режисьорите, кумири на неговата младост. За да проумее по-добре социалната функция на художественото творчество и възможностите на изкуството за реално изследване и въздействие върху обществото, той се записва да следва театрознание при създателя на тази дисциплина в Германия Макс Херман, ръководител на Института по театрознание на университета „Фридрих Вилхелм“, днес Хумболт университет в Берлин.

Изводите и историко-теоретичните обобщения в монографията са реализирани в няколко основни посоки. На първо място е създаден модел за биографично изследване на творческото и личностно формиране на един филмов автор, осъществило се фона на развитието на киното през първата четвърт на XX век. Анализирани са поредица от фактори за това формиране: влиянието на родното място, родовата и семейна среда, образователните институции и личностите на учителите, културната атмосфера и художественият живот, историческите, обществените и политически процеси. Изследвано е влиянието на индивидуалния характер, значението на самовъзпитанието и продуктивното въздействие на творческата среда, с която личността целенасочено търси контакт. В монографията са вградени резултатите от проучвания на разнообразни по тип, националност и местоположение архиви, на значителен брой литературни източници и периодични издания. Отхвърлени или прецизирани са редица твърдения на предходни автори, неподплатени с категорични доказателства, относно характеристики и интерпретации на биографични факти от живота на филмовия автор, обекта на изследването. Създаден е убедителен и сравнително цялостен разказ, обясняващ ключови събития от първата третина на неговия живот, които са основа за неговите по-късни възгледи и творчески постижения.

СТАТИИ И СТУДИИ:

- 1 **Donev, A., The emergence of film distribution in Bulgaria as a metamorphosis/ Възникване на киноразпространението в България като метаморфоза.** In: ART READINGS Thematic Peer-reviewed Art Studies Annual, Volumes I–II 2023. II. New Art. – METAMORPHOSIS, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2024, ISSN:1313-2342, 459-465.

Статията изследва и обяснява процеса на формиране на киноразпространителската институция в България в периода от края на първото десетилетие на XX век до избухването на Първата световна война. Определящото предусловие за това е възникването на два големи стационарно действащи кинотеатра в София: „Модерен

театър“ и „Одеон“. Конкуренцията за публика помежду им предлага на кинозрителите в София голямо разнообразие от филми, представяни при удобства на кинозалите и качество на прожекцията, които не отстъпват на средното европейско равнище. Със своята дейност и характера на своята програма двете кина допринасят за създаване на трайни филмови интереси сред големи групи кинопосетители, стимулират възникването на филмова преса, въвеждането на модерни методи за филмова реклама и възбуждат оживени обществени дискусии по различни теми, провокирани от филмите или киното само по себе си. Създават се условия постепенно киноразпространението да заеме централно място сред всички останали филмови дейности.

В увода на статията е представена логиката и последователността на стъпките, които спомагат за формиране на филмовото разпространение като ключов елемент от принципа на вертикалната интеграция във филмовата индустрия. Първият български стационарен кинотеатър „Модерен театър“ (открит в началото на декември 1908) е основан във времето, когато в повечето страни филмите се прожектират във временно пригодени за целта места, носеща в Северна Америка названието „никелодеони“. Луксозните, богато украсени, специално построени за кинопрожекции сгради с просторни зали са били единици. Пионерската роля на Модерен театър“ му осигурява и предимството да бъде единствен разпространител на най-висококачествените филми на епохата, доставяни от двете водещи френски компании „Пате“ и „Гомон“, които осигуряват и качествено кинооборудване.

Прожектираните филми са късометражни с дължина максимум до 10-12 минути. По търговските правила на кинобизнеса от онова време кинопритежателите закупуват прожектираните копия без ангажимент да ги връщат след показването им на международните посредници между производителите и кината. Честата смяна на програмата на всеки 2-3 дни, най-малко три пъти седмично, оставя в ръцете на киното значително количество филми, годни за още немалък брой прожекции. За тяхната максимална експлоатация „Модерен театър“ си създава верига от партньорски кина, които се съгласяват срещу известен наем да прожектират копията след софийската им премиера. Така постепенно към неговата функция на водещ киносалон се прибавя и ролята му на национален дистрибутор.

Успехът сред публиката на „Модерен театър“ и неговият усъвършенстван модел на екзибитор-дистрибутор предизвиква появата и на втори голям стационарен кинотеатър – „Одеон“, разположен само на стотина метра разстояние, на улица „Цар Симеон“, недалеч от пресечката на булевард „Мария Луиза“, отворил врати на 10 ноември 1910. Първоначално и двете кина работят с едни и същи международни доставчици на филми, но постепенно настъпва диференциация и всеки от „Модерен театър“ и „Одеон“ сключва ексклузивни договори със свои предпочитани партньори.

Съществена промяна в модела на филмови доставки се случва през 1913 година, когато „Пате“ решава да прекрати практиката си да продава филмовите копия, а да организира

своя мрежа от дистрибутори, които да отдават под наем филмите на компанията на заинтересованите киносалони. Първоначално тази практика е посрещната враждебно от големите киносалони, които усещат, че се лишават от немалки приходи. Те бойкотират новата търговска практика на „Пате“ и се обръщат към други партньори.

Това са на първо място италиански компании, специализирали се в производството на пълнометражни исторически суперпродукции. Те много бързо изместват преобладаващите до този момент късометражни филми и стават предпочитани за българската публика, защото печелят с много по-високата си продукционна стойност и възможността до голяма степен да се конкурират с театралния спектакъл.

Този период съвпада с края на първата Балканска война, през която кината са затворени месеци наред. За да започнат максимално ударно двата основни конкурента „Модерен театър“ и „Одеон“ обединяват усилията си, за да осигурят за своята публика едно от най-привлекателните актуални заглавия: американската пълнометражна суперпродукция „Клеопатра“, създадена няколко години преди „Раждането на една нация“ на Грифит. Скоро след това „Модерен театър“ успява да достави най-големия касов хит на годината „Quo Vadis“ по романа на Хенрик Сенкевич. Кино „Одеон“ от своя страна „отвърща на удара“ с три епизода на „Фантомас“ (продукция на „Гомон“), обединени в продължителността на пълнометражен филм. Така конкуренцията между „Модерен театър“ и „Одеон“, както и създаването на всеки от тези кинотеатри на собствена мрежа от партньорски кина утвърждават техния модел на съчетаване на киноразпространение и кинопоказ, който води до оформяне на индустриално функционираща кинодистрибуция в България.

Впоследствие моделът на примитивна вертикална интеграция, който при българските условия означава приоритетно комбиниране на екзибиторски и дистрибуторски функции се превръща в доминиращ модел за организация на този тип кинобизнес в България. През 1930-те всяко от поредицата нововъзникнали големи кина – „Роял“, „Пачев“, „Глория Палас“, „Капитол“, „Европа Палас“ – рано или късно започва самостоятелно да закупува филми за разпространение в България, които показва премиерно в своята кинозала, а след това отдава под наем.

- 2 **Донев, А.. Логика и типология на българския социалистически кино блокбастър.** В: ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА ТЕАТРАЛНОТО НАСЛЕДСТВО ОТ ВРЕМЕТО НА КОМУНИЗМА. Сборник от конференция, Варна 4-5 юни 2023, фондация „Хомо Луденс“, един, Фондация "Хомо Луденс", 2024, ISBN:978-619-90678-5-7, 107-115.

Статията има за цел да изследва условията и мотивите за появата на серия високобюджетни исторически суперпродукции в етапа на зрелия социализъм в

България. Изходната теоретична постановка се основава на разбирането, че, за да се разбере в дълбочина дълговечността на комунистическите режими и на трудно изкоренимата носталгия по тяхното време, би следвало да се изучава не само тяхната политика на репресии, но и стратегиите им за задоволяване и стимулиране на консумативните нагласи на гражданите на тези общества. По отношение на киното това означава изследване на политиките, реализирани чрез него и насочени към удовлетворяване очакванията на публиките. Тези цели могат да бъдат постигнати включително и чрез повишаване на броя и качеството (в смисъла на зрителска привлекателност) на създаваните национални филми. Приложените в статията таблици разкриват как през първата половина на 1980-те процентът български филми в кинорепертоара нараства незначително от 12 на 13,5 %, докато относителният дял на техните зрители се увеличава от 16-17 % в края на предходното десетилетие до 27-28 % в средата на 1980-те.

Прилагането на политиката за стимулиране създаването на филми с по-голяма зрителска привлекателност е резултат на първо място от стратегията за неутрализиране въздействието на телевизията, която навсякъде в Европа още от началото на 1970-те води до значително намаляване на зрителите в киносалоните. Същата тенденция впрочем характеризира и кинопосещаемостта в България, която спада от 106,7 милиона през 1970 на 91,1 милиона през 1985.

В същото време производството на филми за киносалоните не се увеличава значително през 1980-те. Наистина капацитетът на студия „Бояна“ е натоварен значително в средата на десетилетието, но това е за сметка най-вече на увеличения брой продукции, създавани за телевизията. Най-съществената трансформация в държавната политика е практиката за създаване на серия високобюджетни филмови продукции на исторически сюжети, насочени към максимално широка зрителска аудитория. Те са обвързани с национално-представителния проект, свързан с честването на така наречения „юбилей“ по случай 1300 години от основаване на българската държава. За неговата реализация българската филмова индустрия предлага една напълно изградена система на вертикална интеграция по модела на холивудските големи студии. Най-голямото предимство на неговата комунистическа версия е, че той не разчита на възвращаемост от киносалоните, а на средствата от държавния бюджет. Допълнително предимство е акцентът върху колективно обсъждане и участие в творческия процес в духа на модернизма от 1920те и 1930те години, което е важна характеристика на метода на социалистическия реализъм.

В този контекст статията анализира също така процеса на трансформация на методите на индустриалното художествено производство в практиката на соцреализма и възможностите за преформатиране на историческия филм от епохата на късния социализъм по модела на американския кино блокбастър. Този процес е допълнително

улеснен от възможността на държавата да мобилизира всички канали за пропаганда и реклама, които са ѝ на разположение.

В текста е обоснована теоретично също така високата степен на организираност и компетентност на българската филмова индустрия от края на 1970-те и през 1980-те, позволяващи ѝ да съчетае политическа функционалност с комерсиална прагматичност. Анализирани са също така един феномен, съпътстващ блокбастър културата. Характерно за нея е, че концентрацията на публиката около единици свръхпосещавани филми води до значително редуциране на публиката на множеството средни като бюджет и зрителска привлекателност филми. Така касовите рекорди на блокбастърите не могат да компенсират общия спад в зрителската посещаемост.

Тези тенденции във функционирането на българската филмова индустрия в десетилетието на залеза на комунизма определят много от процесите в националното кино през началните години на прехода. На първо място като противодействие на силовата държавна политика за създаване на високобюджетни исторически суперпродукции беше наложен приоритетът на държавно подпомагани авторски филми, които имат трудна комуникация с публиката. Наред с това за цяло десетилетие беше прекъсната линията за създаване на привлекателни за зрителите малки филми на теми, взети от ежедневието и близки до голяма част от зрителите в киносалоните.

3. Donev, A., Angelova, E Gender Gap In the Bulgarian Film Industry. In NEW PERSPECTIVES AND INTERVENTIONS: THE STATE OF PLAY IN CULTURAL SOCIOLOGY AND SOCIOLOGY OF THE ARTS – Special issue of the Journal SOCIOLOGICAL PROBLEMS, един, No. 1 / 2024, INSTITUTE OF PHILOSOPHY AND SOCIOLOGY AT THE BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES, 2024, ISSN:0324-1572, 72-99.

Студията, създадена съвместно с Ема Ангелова (магистър по Приложна психология от университета Нортийстърн, Бостън, Масачузетс), се основава на анализ на данни от анкета, проведена сред членове на българската филмова общност през периода януари-февруари 2023. Допитването, осъществено онлайн, имаше за цел да измери нагласите сред представителите на различни филмови професии към проблемите на неравенствата, съществуващи в българската филмова индустрия. В анкетата вземат участие 132 филмови професионалисти (сред тях и кинокритици), от които 85 са жени, а 47 – мъже. Анализът на резултатите разкрива националната специфика на проблема, представена в европейска сравнителна перспектива на фона на други национални изследвания на неравенствата по полов признак. Основният извод от българското проучване е подчертаване отговорността на Изпълнителна агенция „Национален филмов център“ за осигуряване на максимална равнопоставеност, включително и по полов признак, в българската филмова индустрия.

Във въведението към студията е представен международният контекст за подобен тип изследвания. В повечето от тях изпъква заключението, че най-сигурният начин за промяна на средата и осигуряване на равноправие е въздействието върху националните политики за публично подпомагане. В същото време най-радикалните действия в тази насока, осъществени от Шведския филмов институт, довели до съотношение 50/50 при подпомагане на проекти на жени и мъже режисьори, водят до влошаване едновременно на качеството на филмите и на професионалната среда за тяхното създаване.

В следващите раздели на студията е представен българският опит за провеждане и интерпретация на изследвания на неравенствата по полов признак, в които водеща роля с поредица авторски и колективни публикации има Румяна Стоилова. От тях се вижда, че в различни процедури връх вземат полово мотивирани нагласи и предубеждения, които саботират равноправната професионална реализация.

Разгледана е също така историческата практика, насочена към осигуряване на професионално равноправие на жените в българското кино. Най-представителната подобна инициатива е създадената в края на 1980-те международна организация КИВИ (съкращение от Kino Women International), възникнала на вълната на „перестройката“ след поредица срещи и дискусии на различни места в бившия Съветски съюз. Българската секция на КИВИ е учредена през 1988 с председател режисьорката Бинка Желязкова. С дезинтегрирането на СССР и организацията постепенно губи институционална подкрепа и се разпада.

Аргументи за необходимостта от политики, съдействащи за равноправие по полов признак в българската филмова индустрия, се съдържат в историческия обзор на статистическите данни относно процента филмови продукции, реализирани от жени режисьори в българското кино. Въпреки минималното нарастване на дела на филмите, реализирани от жени, през последните десетина години до 16,5 % той е значително по нисък от показателите на водещите европейски страни в това отношение като Исландия (36%), Австрия (35%) и Норвегия (34 %).

На фона на тези данни в същото време прави впечатление, че като процент от всички наградени български филми, тези, създадени от жени, представляващи 25,7 %, значително надхвърлят тези 16,5% за филмите, реализирани от жени, сред всички продукции. При това филмите на жени, наградени на най-престижните международни фестивали за игрално кино, достигат до 36.8 % от всички наградени български заглавия.

Анализът на данните от направеното проучване предлага поредица от интригуващи резултати, които налагат няколко основни извода: Жените се чувстват много по-ангажирани с темата на анкетата; Жените са по-дисциплинирани и в по-голяма степен готови да участват в акции в полза на общността; Мъжете не възприемат неравенствата на полов признак като значителен проблем и не считат за наложителни никакви промени.

Сред окончателните изводи се налага на първо място категоричното заключение, че по-голямата част от жените, но и известна група сред мъжете отчитат наличието на неравенства по полов признак в българската филмова индустрия. Повечето от анкетиранияте споделят мнението, че са необходими промени в правилата за държавно подпомагане, които да способстват за преодоляване на неравенствата по полов признак. Сред обсъжданите мерки най-голям процент одобрение среща възможността за допълнително обучение, създаване на по-добри условия за достъп до селекционните процедури и фокусирано подпомагане за първи и втори филми на жени. Сравнително положително се приема и възможността за равноправно присъствие на мъже и жени в селекционните комисии. Най-нисък процент на одобрение среща идеята за гарантирана подкрепа на определен процент проекти, създадени от жени режисьори.

Резултатите от анкетата провокират и по-общия извод, че нагласите и готовността за действия по преодоляване на неравенствата не могат да се повлияят единствено от политики и инициативи в сферата само на филмовата индустрия. Проблемът е много по-дълбок и засяга формирани от много години нагласи и предрасъдъци в обществото. Те могат да се преодолеят със синхронизирани действия на всички държавни институции въз основа на много по-мощна национална програма.

4. Donev, A.. Heimat und Ausland. Slatan Dudows Wanderjahre (1919–1946). In: Westwärts. Osteuropäische Filmschaffende in Westeuropa, edition text + kritik, 2023, 109-122.

Животът на Златан Дудов според местата на трайно пребиваване може да се раздели на три части: от рождението му в края на януари 1903 до заминаването му през септември 1919 да учи в Трета мъжка гимназия в София той живее в родния Цариброд; следва период на странствания, честа смяна на жилището, нерядко доброволна, по-често принудителна емиграция, който продължава до началото на май 1946, когато се завръща в Източен Берлин, превърнал се за него във втора родина; третият голям отрязък от неговия живот е определен от трайното му установяване в столицата на ГДР, близо до павилионите и производствената база на киностудията ДЕФА, с която е свързан живота му до неочакваната смърт при автомобилна катастрофа.

Тема на предложената статия е вторият период, който Златан Дудов прекарва далеч от родния град, в който никога повече не се завръща и който е откъснат от България заради предаването му на Кралство Югославия въз основа на Ньойския договор. Съдържанието на статията проследява етапите на личностно, идейно и творческо формиране, предопределили неговите по-късни филмови постижения.

Всъщност Дудов напуска Цариброд още преди официалното сключване на този несправедлив мирен договор, за да довърши гимназиалното си образование в София. Впоследствие се устремява към столицата на Ваймарска Германия, за да преследва мечтата си да стане актьор в нямото кино. Без шансове за голям успех в тази кариера

той осъзнава, че за да може да се изрази в пълна степен, трябва сам да прави филмите, които да обясняват на публиката съвременния свят и да я насочват как той може да бъде променен.

За постигането на тази цел той разбира, че трябва много да учи, да намери най-подходящите за себе си учители, но и да вложи много усилия в самообразование. Част от тази школа са дългите часове в кинозалите в София, но най-вече в Берлин, където той може да се гледа всичко най-добро, създадено в световното кино по това време. В статията е анализирано изграждането на собствен филмов вкус и разбиране за същността и изразните средства на седмото изкуство. Доколкото в архивното наследство на Златан Дудов има оскъдни свидетелства за този процес, най-добрата възможност за реконструиране на най-ранните фази от него предлагат публикациите в софийското списание „Нашето кино“, на което той сътрудничи от септември 1924 до април 1925.

Централно място в настоящата статия заема интерпретацията на редица неизвестни до този момент факти и документи, които открих във френски архиви, относно дейността на Дудов в Париж между ноември 1934 и май 1940. Успях да установя, че той е принуден да напусне Берлин заради двойна заплаха: да бъде конфискуван снимачният материал на неговия втори филм „Сапунени мехури“, който е започнал да снима без задължителното разрешение от нацистката Филмова камара, а той самият да бъде арестуван заради нарушаването на тази забрана. За първи път са представени редица факти, свързани с историята на създаването на следващия игрален филм на Дудов след „Куле Вампе“. Той успешно завършва „Сапунени мехури“ в Париж и филмът се радва на признание сред критиката, но не му носи достатъчно доходи.

Заради статута си на политически емигрант той няма разрешение да работи, което не му позволява да продължи кариерата си в киното. Подновява, макар и от разстояние, своята дейност на близък сътрудник на Брехт, като го снабдява с информация, необходима за написването на пиесата „Оръжията на сенъора Карар“ със сюжет от Испанската гражданска война. Осъществява и първата постановка на същата пиеса с немски артисти емигранти. Като режисьор поставя също така отново за първи път съкратена версия на друга Брехтова пиеса – „Страх и мизерия в Третия райх“.

Установени са заглавията и съдържанието на десетки филмови, театрални и литературни проекти, разработвани от Дудов по време на емиграцията му в Париж, мотиви от които намират място в по-късните му творби.

В статията за първи път е представена реконструкция на френското полицейско преследване срещу Златан Дудов, причината за което е неговата творческа дейност и контактите му с интербригадисти, германски антифашисти и леви интелектуалци. Въз основа на сериозно разследване от френските тайни служби той е арестуван през пролетта на 1940 и е задържан в предварителен лагер на тенис кортовете „Ролан Гарос“, преди да бъде изпратен в някой от френските концентрационни лагери в Южна

Франция. Арестуването му предизвиква застъпничеството на френски интелектуалци и той в крайна сметка е освободен при условие, че незабавно напусне страната и се завърне в България.

Следващата спирка от неговите странствания през този период е Швейцария, където се ражда единствената му дъщеря. Планираният кратък престой се оказва дългосрочен, защото след присъединяването на България към тристранния пакт завръщането му в родината носи нова заплаха от политическо преследване. Времето в Швейцария е най-слабо проученият период от емигрантството на Златан Дудов. Тук той продължава литературните си занимания, пише пиеси и романи, работи върху научното си изследване за комичното. Съществува доста вероятна хипотеза, че тук той е сътрудничил под чуждо име като драматургичен и режисьорски консултант в продуцентската компания „Презенс“ на своя благодетел Лазар Векслер, помогнал за завършването на дебюта му „Куле Вампе“. Среща се в Цюрих и с Петър Увалиев, който пътува обратно за България след приключване на дипломатическата си мисия в Рим. На него Дудов дава пиесата си „Лековерния Тома“ с молба да организира поставянето ѝ.

От кореспонденцията му с Боян Дановски научаваме, че почти година след края на Втората световна война Златан Дудов се надява да бъде поканен в България, за да участва в „изграждането на нова България“, както сам се изразява. Такава покана обаче никога не е отправена към него и заедно с група германски емигранти той се завръща в Берлин, където е назначен за главен художествен консултант на новоосновената киностудия ДЕФА, действаща в съветската окупационна зона, на чиято територия е основана по-късно Германската Демократична Република.

- 5. Донев, А. Кратко въведение към един театрален мемоар.** В: Гендов, В. КОГАТО АРТИСТИТЕ СЕ ГРИМИРАХА НА СВЕЦИ. Страници из историята на провинциалните театри /лични спомени/, ФънТези ЕООД, 2021, - ISBN:978-619-91267-4-5, 5-10.

Статията е написана като предговор към театралните мемоари на пионера на българското кино Васил Гендов, който от 1920 до 1938 година е директор, режисьор и актьор на пътуваща театрална труппа. Текстът е колкото автобиографичен (ограничаващ се в театралното житие-битие на автора), толкова и опит за представяне на спецификата на занаята и изкуството на българските пътуващи провинциални трупни от първите четири десетилетия на ХХ век. В статията са анализирани също така обстоятелствата, свързани със създаването на ръкописа в края на 1940-те и началото на 1950-те и невъзможността той да бъде публикуван в онази епоха.

Представянето на характера и съдържанието на ръкописа е допълнено от интерпретацията на архивни документи, изясняващи детайли от биографията на Васил Гендов и коригиращи някои хронологични и фактологични неточности, свойствени на

неговото перо. Осъществени са някои препратки, уточняващи паралелността между театралната и филмовата биография на автора. Важен акцент е анализът по какъв начин опитът му във всяка от двете области е обогатявал практиката му в другата и е съдействал за зрителските успехи на неговите сценични и екранни продукции.

Анализиран е специфичния стил на мемоариста – много по-близък до разговорния език, отколкото до изказа на професионалния литератор. Специално е разгледан проблемът с изобилието от хронологични и фактологични несъответствия в неговите ръкописи, което се дължи по-скоро на небрежност и невъзможността да се направят достоверни справки в архиви и други източници на достоверна информация. На този фон изпъква изключителната памет на Гендов за детайли или реплики в конкретни ситуации, умението му живо да възкресява случки и перипетии.

Статията подчертава значението на мемоарния текст както за допълнително осветляване на една по-малко известна, позабравена и умишлено премълчавана страна от биографията на Васил Гендов, така също за обогатяване на знанието за бита и творчеството на българските пътуващи театрални трупи като важна част от историята на българския театър и националната театрална култура.

6. Donev, A. Vasil Gendov: Towards the theatrical biography of a pioneer of Bulgarian cinema/ Васил Гендов – подстъпи към театралната биография на един пионер на българското кино. In: ART READINGS Thematic Peer-reviewed Art Studies Annual, Volumes I–II 2021. II. New Art. 2022: PERSONALIA, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, 2022, ISSN:1313-2342, ISBN 978-619-7619-29-4, 310-317 .

Статията продължава изследванията на личността и творчеството на Васил Гендов, който никога не е ограничавал заниманията си само в театъра или само в киното, а винаги е търсил пресечните точки между двете като източници за вдъхновение, за изпробване на специфични художествени решения, като възможност за изработване и двупосочно пренасяне на успешни рекламни и маркетингови практики. Обърнато е внимание на спонтанния стремеж на Гендов към авторефлексия, който прави възможна появата на два значителни по обем мемоарни текстове (запечатаните в два отделни ръкописа негови спомени за работа му в киното и в театъра), Те хвърлят повече светлина както върху неговата личност и творческа биография, но така също позволяват поглед „зад кулисите“ на тогавашните кино и театрални дейности.

Разгледани са в детайли родовите му връзки с театъра, които започват от неговия баща, Димо Хаджигендов (1837-1919), хроникьор на възрожденската театрална култура в Калофер, а по майчина линия му осигуряват роднинството на Иван Попов и Елена Снежина. Това осигурява контакта на Васил Гендов от най-ранна детска възраст със сцената, довел и до участието му още като ученик в любителски и професионални представления въпреки забраната на тогавашните училищни власти.

Въз основа на архивни проучвания установих, че именно заниманията с театър водят до преждевременното напускане на училище и незавършеното гимназиално образование от Васил Гендов – един неизвестен факт от биографията на създателя на първия български игрален филм. Въз основа на собствени архивни проучвания потвърдих някои части и допълних други от хронологията, проследена от Петър Кърджилов във връзка със създаването на „Българан е галант“. Важни детайли в нея е обучението му с разлика от четири години – през 1910 и 1914 – в две реномирани актьорски школи, съответно във Виена и Берлин. Именно смесването на събития и факти от тези два отделни периода е причина за непреклонното настояване от негова страна, че е заснел първия български игрален филм не през 1914, за което говорят всички факти, а през 1910. Посочени са и други моменти от театралната биография на Васил Гендов, които позволяват да се изяснят някои неточности и несъответствия в неговите филмови мемоари.

Анализирани са и някои специфични явления в българския театър по онова време, които карат Гендов да се откаже от бавната и изискваща множество компромиси кариера като артист от Народния театър, и да се отдаде на киното. Той допълва своите филмови занимания (по творчески и финансови мотиви) чрез организирането и ръководството на пътуваща театрална труппа от професионални актьори.

В дейността на своя пътуващ театър Гендов сформира около себе си една относително постоянна труппа артисти, които ангажира и за повечето роли в своите филми. От друга страна, той разработва репертоар от класически пиеси и драматизирани от него популярни литературни произведения, които му служат като школа при изработването на сценариите на собствените социални киномелодрами. Някои от сюжетите на тези филми са изпробвани на сцената като части от негови авторски театрални пиеси.

Анализирани са и обстоятелствата за упадък на неговата пътуваща театрална труппа, предизвикан от промените в държавната регулация на този род дейност, завишения контрол от страна на Съюза на артистите и конкуренцията на различни общински и пътуващи театри, удостоени с държавно или общинско финансово подпомагане, което остава недостъпно за ръководената от Гендов труппа.

7. Донев, А. „Бай Ганьо“ на Васил Гендов (1922) – фрагмент или почти напълно запазен, случайно или умишлено забравен? В: Портал КУЛТУРА.БГ, KULTURA.BG/WEB, 2022 -

Статията е публикувана в интернет сайта Портал КУЛТУРА.БГ, но като методология на проведеното изследване, характера на теоретичната аргументация и оформяне на текста отговаря на базисните изисквания за научна публикация. Главната научна новост с голямо значение за историята на българското кино е убедителното доказване на хипотезата, че считаният за фрагмент пети игрален филм на Васил Гендов е запазен на практика почти изцяло.

Като аргументи за това служи проведенят анализ на дигитализирания вариант на филма и текста на неговите междукадровите надписи в съпоставка с мемоарния ръкопис на Васил Гендов „Грънливият път на българския филм.1910-1940“, публикуван през 2016 година.

Основен принос за потвърждаване на хипотезата имаше откриването на неизвестни досега документи от архива на писателя Стоян М. Попов (Чичо Стоян), фонд на Централния държавен архив, които позволяват по-точно да се определи периодът на създаване на филма. Ключовото доказателство представляваше съхраненият в същия фонд оригинален плакат на филма, върху който са отпечатани текстове, които обобщават запазените като машинописен текст междукадрови надписи. Въз основа на съпадението между реда на текстовете от постера и наличните междукадрови надписи беше създадена структурата, по която беше подреден съхраненият филмов материал. Създаденото дигитално копие беше представено пред публика на 9 декември 2022 година на специална прожекция в кино „Одеон“ по случай 100 години от премиерата на филма. На нея въпреки техническите недостатъци на дигитализираната версия, породени от дефектите на първоначалното копиране от оригиналното позитивно копие, „Бай Ганьо“ на Васил Гендов беше възприет като цялостно и завършено филмово произведение.

Подробният киноведски и критически анализ на филма предстои, но в предварителен порядък заслужава да се отбележат някои най-ярки негови характеристики. „Бай Ганьо“ на Васил Гендов е реализиран като съвременен филм, представящ героите не в костюмите и сред реалиите на 1890-те, когато се развива действието във фейлетоните на Алеко Константинов, а ситуирани в началото на 1920-те, времето на самостоятелно управление на БЗНС. Филмът отчетливо експлоатира приликата между действащия по същото време министър председател Александър Стамболийски и главния герой в актьорската интерпретация на Чичо Стоян. Вероятно за тогавашната публика тази прилика е била още по-очевидна. В драматургическото решение на Васил Гендов последователността на двете основни части от оригиналния вариант на сборника с фейлетони на Алеко Константинов е разместена: Бай Ганьо първо „прави избори“ и после „заминава за Европа“ (епизодите в чужбина са заснети във Виена). Всичко това навежда на мисълта, че филмът е могъл да се възприеме като злъчна сатира, осмиваща и изобличаваща управлението, методите за печелени на избори, показните, но безрезултатни международни посещения на Стамболийски и други земеделски лидери, включително и агресивното женкарство на самия министър председател.

Многогранно аргументираната интерпретация на филма в тази посока позволява да се обясни почти пълната липса на следи в печата от епохата за разпространението на филма, докато някои по-късни свидетелства и мемоарът на самия Васил Гендов говорят за голям зрителски успех. Очевидно този „Бай Ганьо“ от 1922 се е разпространявал без

шумна реклама, разчитайки на очевидно споделяната сред големи групи от обществото аналогия между героя на Алеко и тогавашния министър председател.

Подобна линия на интерпретация според мен обяснява и защо по времето, когато и самият Васил Гендов е бил жив, а и други негови съвременници вероятно са имали спомени за представянето на филма в кината, никой не е направил опит да обяви, че филмът е запазен в своята цялост и той значително обогатява историята на българското кино. През цялата социалистическа епоха Александър Стамболийски, въпреки реалната си антикомунистическа политика, се възприема като жертва на най-реакционните буржоазни кръгове и символична емблема на крилото в земеделската партия, което управлява България съвместно с БКП.

Популяризирането на един подобен филм е могло да навреди на фалшивата, но толкова необходима легенда за Александър Стамболийски, на която се крепи десетилетното единство на земеделци и комунисти. Обосноваването на тясната връзка на този филм с тогавашната и по-късната българска политика категорично опровергава настойчиво налагания от българската киноисториография по времето на социализма възглед колко безинтересно, далечно на реалната действителност е било националното кино, създавано преди идването на БКП на власт.