

Проф. д-р Андроника Мàртонова е киновед, водещ изследовател в сектор „Екранни изкуства“, Институт за изследване на изкуствата към БАН и университетски преподавател. Експерт по азиатско кино, автор на редица научни публикации у нас и в чужбина. Като критик е била многократно в състава на журита на различни международни кинофестивали. През 2024 специализира в Китай. Архивното наследство заема специално място в нейните проучвания, като фокусът е върху междукултурния диалог и срещата на България и Азия през екрана. Проучванията ù са в широка хронологична рамка – от зараждането на киното до днес. Автор е на книгите: *Йероглифът на киното. Естетика и смисъл в киното на Източна Азия* (2007); *Между миграцията и уседналостта: екзотичният друг и новото българско кино* (2021). Нейната студия *Rays behind the Iron Curtain: Japan, Cinema, and Bulgarian Socialist Culture* е част от колективната монография *Literary and Artistic Japan Behind the Iron Curtain* (Routledge, 2025). Гост-лектор в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и СУ „Св. Климент Охридски“. Член е на FIPRESCI и NETPAC. Награди: на СБФД и Съюза на учените в България (2008); отличие „Проф. Марин Дринов“ на БАН (2009); приз Ikuo Hirayama Center (Япония, 2011).

Дивни светливи картини

Българската филмова култура - отвъд канона и известното

Книгата предлага алтернативен прочит на българската филмова култура между двете световни войни. Изследването е насочено към издирване и анализ на изгубени, неизвестни и недостатъчно осветени моменти от киноисторията ни. Две основни сюжетни линии водят архивния разказ. Първата част от монографията е посветена на Жана Гендова – абсолютната „госпожа Кино“, актриса, продуцент и сратник на пионера Васил Гендов. Втората – на пътешествениците кинематографисти Люба и Никола Кутинчеви, снимали из Азия. През техните съдби се реконструира една по-сложна, мултифасетна и отворена киноистория. Основните теми на книгата са в унисон със световните тенденции в киноизнанието: мястото на жените в културната и филмовата памет, важността на контраархива и изгубените киноленти, динамиката между родното и чуждото, допирателните между Изтока и Запада.

1920 – 1940 КИНОКУЛТУРА ИЗКУСТВО НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ

Дивни Светливи Картини

Андроника Мàртонова

Дивни светливи картини

Българската филмова култура - отвъд канона и известното

Андроника Мàртонова

Институт за изследване на изкуствата Bulgarian Academy of Sciences Institute of Art Studies

Дивни светливи картини

Българската филмова култура - отвъд канона и известното

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Книгата „ДИВНИ СВЕТЛИВИ КАРТИНИ. Българската филмова култура - отвъд канона и известното“ е част от проекта на сектор „Екранни изкуства“ в Института за изследване на изкуствата – БАН „Кинокултура, изкуства и национални образи в България (КИНО.БГ). Формиране на обществената значимост на филмовата култура в периода между двете световни войни“ и се издава с държавно подпомагане по договор № КП-06-Н60/6 от 16.11.2021 г. с Фонд „Научни изследвания“.

BULGARIAN SCIENCE FUND

Книгата „ДИВНИ СВЕТЛИВИ КАРТИНИ. Българската филмова култура - отвъд канона и известното“ е резултат от изпълнението на проект BG16RFPR002-1.014-0011 „Устойчиво развитие на Център за върхови постижения „Наследство БГ“, финансиран по процедура за предоставяне на безвъзмездна финансова помощ № BG16RFPR002-1.014 „Устойчиво развитие на Центрове за върхови постижения и Центрове за компетентност, в т.ч. и на конкретни инфраструктури или техни обединения от Национална пътна карта за научна инфраструктура.

ЕВРОПЕЙСКИ СЪЮЗ
ЕВРОПЕЙСКИ ФОНД ЗА РЕГИОНАЛНО РАЗВИТИЕ

НАСЛЕДСТВО БГ

ОПЕРАТИВНА ПРОГРАМА НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ ЗА ИНТЕЛИГЕНТЕН РАСТЕЖ

На корицата: Жана Гендова, портрет от Виена, 1929
БНФ – Архивен фонд „Жана Гендова“, инв. № 1392/35.

Книгата е достъпна онлайн на страницата на проекта / The book is available online on the project website www.bgkino.com/библиотека/

1920 – 1940 КИНОКУЛТУРА ИЗКУСТВО НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ

Автор: Андроника Мàртонова
Научен редактор: Александър Донев
Рецензенти: Проф. д. н. Петя Александрова, НБУ
Проф. д-р Красимир Андонов, НАТФИЗ
Стилов редактор: Анна Андреева

© Институт за изследване на изкуствата, БАН
ISBN 978-619-7619-63-8 (мека подвързия)
ISBN 978-619-7619-64-5 (pdf)
© Андроника Мàртонова, автор
© Даниел Нечев, художник на корицата

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Институт за изследване на изкуствата
Българска академия на науките

Дивни светливи картини

Българската филмова култура – отвъд канона и известното

Андроника Мàртонова

СОФИЯ, 2026

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

На тези, които са винаги с мен –
Христо Попов (БНР, Радио България – емисии за чужбина),
проф. д. изк. Александър Янакиев (ИИИзк – БАН),
проф. д. ф. н. Александър Федотов (СУ – ЦИЕК).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Съдържание

Безкрайните архиви: какво крие
килерът на киното? / 7

Жената от екрана – далечна
и непринадлежаща никому / 17

Жана и Духовете на забравата / 35

Люба и Никола Кутинчеви:
една незавършена история / 95

Заключение: диханието
на целулоидната памет / 217

Библиография / 223

Summary / 241

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Безкрайните архиви: какво крие килерът на киното?

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

Историята на киното в България и респективно – установяването и развитието на българското кино между двете световни войни – не може да бъде мислена само като линеен разказ от националната културна история. Тази на пръв поглед амбивалентна история – на съзидание на своето и на приемане на идващото отвън, ерго международният филмов опит във всеки един аспект, е динамичен процес, който формира около себе си нееднозначно поле на взаимодействия. В него се срещат локалното и транснационалното, модерността и традицията, амбицията за художествено утвърждаване, световните образци и усещането за културна периферност. Филмовата култура у нас се утвърждава в движение, гъвкаво лавираща между екрана и сцената, между родно и чуждо, между различни начини на създаване и възприемане на образа и текста, между добре познати и авангардни естетически режими, идващи от различни изкуства.

В началото на своето развитие киното е възприемано от редица интелектуалци не просто като нова форма на изкуство, а като медиум със способността да променя начина, по който се възприема светът. Спомага по-добре да се разбира човешката психика, етнокултурните различия и така да се въздейства върху самото общество. Още от първите десетилетия на XX век киното получава признание на една от най-влиятелните форми на модерно изкуство и развлечение. Заедно с фотографията и популярната музика, то се вписва сред онези модерни медии, които благодарение на възможността за запис, възпроизводимост

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.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

и масово разпространение, изграждат устойчиво международно присъствие и преминават с лекота през границите. За разлика от другите изкуства обаче, именно киното придобива особено значение за политическото, социалното и културното развитие, превръщайки се в активен фактор както в процесите на модернизация, така и в стремежа за заявяване на националната идентичност пред света.

Българската култура от бурните 20-те и 30-те години на XX век може да бъде видяна по един много интересен начин през оптиката на кинематографа. Така тя се вписва по интересен начин в очертаното от досегашните изследвания на литературоведи, историци, културолози, изкуствоведи, музиковеди и театроведи, но и нещо повече – разширява и уплътнява познанието. Филмовите ни траектории определено разкриват нови контактни зони между изкуствата, културните практики и различните артистични, академични, интелектуални, социални, дори икономически и политически среди.

В своя медийно-археологичен подход Томас Елзесер мисли кинематографа като специфичен хабитат – своеобразна сложна система, в която съжителстват взаимно преплитащи се форми и практики, които не се свеждат до един доминиращ модел[2]. В този смисъл ранното българско кино и филмовата ни култура в периода между двете световни войни не бива да се разглеждат като „незрял" или изостанал етап, а като специфична конфигурация, в която различни културни влияния и медийни стратегии се срещат и взаимодействат.

Културната ситуация до края на 30-те години на XX век несъмнено е безкрайно интересна, защото, от една страна, имаме догонващо развитие по отношение на самото филмопроизводство и творчество, а от друга – впечатляващи постижения в интелектуалните и артистичните сфери, които са напълно в унисон с европейските, даже няма да е пресилено да кажем световните тенденции и процеси от епохата. Периодът се характеризира както с начало и утвърждаване на родното кинопроизводство в игралното и документалното кино, така и с разнообразието на чужд филмов репертоар. Полагат се търговските, индустриал-

2 Виж: *Elsaesser, Thomas.* Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ните, институционалните и юридическите основи на киното в България. Буквално избухва специализирана и компетентна кинопреса, която се разпростира в цялата страна[3].

Всъщност преди Първата световна война вече имаме налични две филмови издания – „Киножурнал", който излиза през 1913 година, последван от „Седмица Пате́" – прекрасно запазено издание с 30 налични броя, издавано от представителите на френската фирма „Пате́ Фрер" в България. Огромният бум на професионална преса е след 1921 година, когато се нормализира кинопоказът в страната.

Флагманите – софийското „Нашето кино" и пловдивската „Кинозвезда" (орган на Съюза на кинопритежателите в България, по-късно и кооперация „Кинофилм") – са сред най-известните витални, видими и активни издания, които играят съществена роля в популяризирането и утвърждаването на културата на движещите се образи в българското общество. Но не са само те. Списъкът е впечатляващ – в него влизат и ранното рекламно списание „Кинематографически преглед" (орган на Съюза на българските филмодавци), и поредица от подобни дъщерни печатни издания. Заглавията „Кинопреглед" можем да срещнем както в големите градове, така им в провинцията – например в Бори-

---

3 За жалост нямаме един съвременно разработен дигитален масив на филмовата периодика в България. Изключителен пример за дигитализация на такива бази данни е глобалният проект на *Media History Digital Library* http://mediahistoryproject.org/, който предоставя свободен достъп до множество киносписания – американски, европейски, азиатски дори. Дали някога ще видим там и българските – е, това един доста комплициран въпрос. А определено има какво да предоставим! За съжаление следва да се отчете и фактът, че разказът за развитието на филмовата култура в България – от появата на кинематографа до утвърждаването на националното кино в ранния период до 1944 – практически отсъства от актуалните международни изследвания. С малки изключения българският филмов контекст остава в значителна степен непознат и слабо интегриран в рамките на европейската киноистория.
Виж: *Kardjilov, Peter*. The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans. Volume 1& 2. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020; *Grgić, Ana*. Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans. London, Routledge, 2022; *Donev, Alexander* (- Ed.). Chaplin on Vitosha: The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans between the World Wars. Sofia, Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, 2025; *Donev, Alexander.* Once Upon a Time, There Was a Film Club… From Cinephilia to Amateur Filmmaking in Interwar Bulgaria. // *Film History: An International Journal,* 2025, vol. 36, № 1 – 2 (Winter), pp. 18 – 39.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

совград (днес Първомай), но и в Шумен, Враца, Търново, Габрово. Разбира се, има припокриваща се рекламна информация, но сред статиите можем да срещнем и оригинално местно съдържание. Опити за специализирана филмова преса срещаме в Ямбол – „Кино Светлина“, в Нови пазар е „Киноизвестия“. „Кино-вести“ е популярно наименование на издания в Лом, Русе, Чирпан, Севлиево, Ески Джумая (днес – Търговище), Сухиндол, „Кино-глас“ – Нова Загора. В каталозите на българския печат до 1944 се срещат записи и за други „Кинозвезда[и]“ – издавани в Русе от „Модерен театър“, но и на другия край на страната – в Дупница. Сред значимите списания са софийското издание „Кино“, което застъпва интересите на притежателите на кинотеатри и представителите на чужди фирми. „Кино-свят“, „Екран“, „Звук“ „Кино Ек“ (Варна), „Бяло и черно – списание за киноизкуство и култура“, „Българско кино“, „Филмов преглед“… Не са никак малко и онези издания фокусирани генерално върху културата и изкуствата, в които киното задължително присъства. Ето някои от тях – „Ек“, „Комедия“, „Български народен театър: Двуседмичник за драматично, оперно и филмово изкуство“ (София), „Филм и театър“, „Театър и кино“… Никак, никак не е малко. Някои от тези издания преживяват един-единствен брой и угасват. Други излизат години наред. Има течения, чиято последователност не може да се проследи напълно, защото частични липси на изгубените броеве са факт[4].

Кинематографът се заявява особено отчетливо и по страниците на всекидневната преса, включително в реномираните културни печатни медии, където – през гласовете на водещите интелектуалци – се превръща в обект на активно критическо и теоретично осмисляне[5].

Екранът у нас провокира множество срещи, но и не по-малко сблъсъци, в които се конкурират различните представи и визии за същността и функцията на киното: като забавление,

4 Подробно темата е разработена при *Спасов, Росен.* Периодични печатни издания за кино в България (1913 – 1944): хронология и типология. Дисертационен труд за придобиване на ОНС „доктор“. София, Архив на Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2017.

5 Виж *Спасов, Росен; Донев, Александър* (- Съст.). Властта на киното: антология на българската филмова мисъл между двете световни войни. София, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2024.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

доходоносен бизнес, арена на художествени търсения, социален феномен. Носител както на националното, така и на европейското, а и екзотичното. Едно е сигурно: киното е значима, активна част от културно-икономическото възстановяване, образователните политики и въобще живота в Царството. То не може да бъде игнорирано от цялостния процес на развитие и европейско модернизиране на страната. Позиция, която достатъчно ясно е артикулирана и в досегашните ни киноведски изследвания на Александър Александров, Георги Стоянов-Бигор, Александър Грозев, Александър Янакиев, Петър Кърджилов, Ирина Китова и Зорница Кръстева, Александър Донев, Росен Спасов и др.

Настоящият изследователски труд предлага алтернативен поглед – към определено изгубени, неосветени и/или недостатъчно разчетени моменти в съществуващата киноисториография. Теми и проблеми, факти и акценти, процеси и персоналии, които неправилно са мислени за периферни, маргинални, твърде частни, непредставителни за съвременното ни кинознание. Несправедливо набедени, че са без потенциални читатели както в кръга на родната, така и сред международната научна общност. Мисля, че това е достатъчно силна мотивация за подбор, която може допълнително да бъде аргументирана с проследяване на тенденциите в световното кинознание и актуалната ситуация в киноархивистиката. Архивната треска (по Дерида) никога не може да се излекува. А и не бива, защото ще умъртвим киноисторията.

Разбира се, тук трябва задължително да подчертая, че на този етап няма как да пледирам за изчерпателност. По-скоро ще опитам едно и внимателно приближаване към „заключения килер" на киното, и поглед през отвора на ключалката. Но защо е заключен ли? Освен гореказаното, възможна хипотеза е, че не е бил достатъчно атрактивен за предходните изследователи, които са си поставяли други цели и задачи. Всъщност тук могат да властват всякакви оправдателни интерпретации.

А какво съзираме през ключалката?

Ракурси както към центъра, така и към периферията на историческата памет. Интересното е, че този поглед предиз-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

вика дори парадоксалното усещане за особено киноведско *déjà vue*[6] и първосигнален уплах от възможна вторичност – риска да преразказваме вече познати истории.

Престрашим ли се обаче да посегнем и отворим вратата, има шанс да провидим в примамливия мрак на тоз вездесъщ „кинаджийски килер" други обекти, останали „ненаписани" по прашните нишови рафтове на историята.

Ориентирът, формиран от натрупаните до момента познания, личният изследователски опит и дозата интуиция, са особено важни за придвижването из повсеместно разхвърляните архивни следи.

Някои от тях, естествено са в България и можем да ги открием из институционални, регионални, библиотечни и лични фондове: като БНФ, ЦДА, НБКМ – БИА, НИМ и пр. Печатът, както вече стана ясно, е огромен ареал, който се допълва удачно с (новоиздадени) мемоари, краеведска и историческа литература. Частните архивни колекции са също важен сегмент от цялото. Така всъщност постепенно сглобяваме пъзела от фрагментарни, едноактни или полифонични свидетелства за личности, творчески практики и събития. Благодарение на новите технологии и дигитализацията можем да разширяваме търсенето и в чужбина – понякога това дава наистина нови сведения и уточнения.

Естествено, че в целия този корпус най-ценните находки са на тотално непознатото, новооткритото, което може да допълни или евентуално да промени киноисторията: ключовите детайли, останали затиснати под тежестта на времето и преживяното, или просто отложени за по-нататъшно разчитане поради някаква причина; документи, които достойно могат да попаднат в големия национален каноничен киноразказ; напълно нови и досега неизвестни данни за ситуации, продукции, лица, информации, текстове, връзки… Понякога всичко това провокира още повече въпроси, отколкото да дава финални отговори.

За мен като изследовател е особена провокация занимаването тъкмо с присъстващите, известните фигури и факти в културната история на Царството, които по някаква причина

6 Много точно наблюдение в текста на *Gaines, Jane*. Film History and the Two Presents of Feminist Film Theory. // *Cinema Journal*, 2004, vol. 44, № 1 (Fall), pp. 113 – 119.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ми се струват недостатъчно експонирани. Всички онези личности и събития, които може би по различни причини са останали „непривилегировани“ от киноведската ни наука до момента. Да, те може по някакъв начин и да са били частично интегрирани в разказа, но всъщност заслужават по-голям мащаб. Или пък са направо игнорирани, маргинализирани, засенчени, заглушени поради ред обстоятелства (включително властови режими) в колективната памет на киното ни.

В тази видима и отворена за интерпретации изследователска зона познатото започва да изглежда различно. А непознатото започва постепенно да намира своето място във вече очертаната картина. И в крайна сметка – дава ни се възможност за едно по-нюансирано потапяне във филмовата култура. Непрестанните съмнения, доуточнения, проверки и съпоставки са част от валидирането и разбирането на видяното „през ключалката“ или „на прашния рафт в килера“. Нашата цел като историци на киното е доколкото можем да разкриваме достоверността и истината.

Именно в тази парадигма на търсене, пренареждане и преосмисляне се полагат и основните тематични кръгове на изследването, които на много места ще се преплитат:

- *мястото на жените в кинокултурата;*
- *екранните контаминации по оста „родно – чуждо“; интермедиалните взаимодействия и допирателните между различните изкуства;*
- *филмовото посредничеството и превод между културите;*
- *конструирането на образа на „екзотичното“ в българския екранен и културен периметър*.

Изследването е структурирано чрез поредица от *case studies* и *key concepts*, които определят неговата аналитична, концептуална и интерпретативна рамка. Интердисциплинарният подход включва и емпирика, и метаисторически прочити, които насочват вниманието към самите начини, по които е конструирана историята на филмовата култура в България. В този контекст работи и микроисторическо фокусиране, което насочва вниманието към отделни фигури, събития и практики като носители на по-широки културни процеси.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Позволявам си да твърдя, че в някои аспекти българската киноистория, колкото и по мащаб да е малка в сравнение с френската или германската например, дълго време ще бъде един незавършен, нефиксиран докрай разказ. Тя е отворено, ризоматично поле, населено колкото с известни, толкова и с неизвестни величини. Всичко може да попадне в *неограничените архиви на киното* – както изключително сполучливо отбелязва Рашми Деви Соуни[7]. Дори и да има известна степен на несигурност, ние имаме нужда постоянно да калибрираме миналото в Царска България, особено след руптурата, причинена от социализма, и опита на тази тоталитарна система да изтрие и подмени паметта. Ето защо и настоящият текст е всъщност етап, продължаващо изследване.

Съвременните теоретични подходи не мислят архива като стабилно хранилище на миналото, а като динамичен процес. Неслучайно Стюарт Хол акцентира на факта, че архивът никога не може да бъде описан в своята цялост, тъй като макар да се отнася към миналото, той неизменно се *препрочита* през перспективите на настоящето и бъдещето[8]. Архивът е „*трансформация на изказването*“[9].

Юрий Цивиян много точно отбелязва, че осмислянето[10] на ролята на архива в съвременните общества придобива нов смисъл, защото изразява не проблема на миналото, не проблемите на концептите какво е (не)достъпно от миналото, а нещо съвсем различно и много по-важно. Именно: проблемът за бъдещето и отговорността към бъдещето. „*И добавям* – пише

7 Виж: *Sawhney, Rashmi Devi*. “Uncontained” Archives of Cinema. – In: Erdoğan, Nezih; Kayaalp, Ebru (- Ed.). *Exploring Past Images in a Digital Age*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 215 – 234.
Соуни е реномиран изследовател в Нюйоркския университет в Абу Даби, като основните ѝ интереси са насочени към интердисциплинарните проучвания за жените пионери в кинематографиите на Южна Азия.

8 Виж: *Hall, Stuart*. Constituting an Archive. // *Third Text*, 2001, (Spring) vol. 15, no. 54, pp. 89 – 92.

9 *Фуко, Мишел*. Археология знания. Санкт Петербург, ИЦ Гуманитарная Академия, 2004, с. 241.

10 По принцип Цивиян има предвид философското осмисляне, а ние можем да конкретизираме: културологичното, интердисциплинарното и транснационалното осмисляне.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Цивиян – *архивът, това е неизчерпаем източник за самоактуализация на себе си*“[11].

И в българските киноконтексти архивът функционира като рамка с условен обхват: *това, което е попаднало в него, неизбежно препраща към онова, което е останало извън него.* Филмовото ни наследство не е хомогенна и стабилна структура, а контактен, подвижен хетерогенен ареал, в който съжителстват различни дискурси: практически, исторически, теоретични, културологични и пр. Подобно разбиране изисква специфична позиция на изследователя: от една страна, необходимостта да се следва собствена интерпретативна линия, а от друга – готовност за дистанция и внимание към историческите контексти, различни от настоящите.

Празните полета, липсите, несъответствията, прекъсванията, противоречията, напреженията между вече създадените разкази в лоното на националния киноархив, съвсем спорадичните следи от някого или нещо – това са все онези ядра, които носят потенциала на нов прочит. Самото (а и самотното) киноведско историческо писане остава винаги състояние на *развитие*: отворено към нови находки, документи, допълнения и преосмисляния. И разбира се – ползотворни изследователски диалози и спорове.

11 *Цивьян, Юрий Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896 – 1930. Рига, Зинатне, 1991, с. 59.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Жената от екрана – далечна и непринадлежаща никому[12]

Националните истории на киното обикновено започват с имената на мъжете пионери в игралните филми – режисьори, продуценти, актьори, оператори, притежатели на киносалони и техника. Техните фигури задават като че ли очертанията на рамката, в която ще се помести официалният кинематографичен разказ за началото. Когато е налично и разпознаваемо мемоарното наследство, авторитетът на първопроходците не само подрежда фактите, но и определя границите на историческата видимост.

Всъщност и другите изкуства не правят изключение – господстващите исторически наративи в света по принцип не равнопоставят половете. Както отбелязва и Силвия Станчева, по отношение на музеологията (а институция като Българската национална филмотека е вид музей-архив) – у нас *„властва канонът на патриархалната нормативност – жената е представена през погледа на мъжа /…/ но жената не е репрезентирана като главно действащо лице*“[13].

През последните години ясно се откроява следната тенденция, при това в световен мащаб – да се издирват в различни колекции, (пре)откриват, проучват, артикулират в киноисторическите изследвания имената на онези жени, които са оставили следи във филмовата култура, но по някакъв начин са останали невидими, непознати, пренебрегнати, непризнати от по-ранните поколения киноведи. Повечето от тези дами са съвместявали няколко професии – често (но не винаги) те са и актриси, и режисьорки, и продуцентки, и сценаристки. Има и изкушени от

12 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“.

13 *Станчева, Силвия*. Репрезентации на жените в българските исторически музеи. – В: *Женските лица на историята*. Сборник в чест на Красимира Даскалова. (Миткова, Валентина; Пенелов, Илко – Съст.). София, УИ „Св.Климент Охридски“, 2024, с. 294.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

писането на филмова теория и критика. И въобще всички други професии, малко или много обвързвани с киното – монтаж, сценография и костюмография, кастинг, грим, звук… Най-видимите имена са останали само в ипостаса им на изпълнителки на роли[14].

Жената от екрана, мислена като фигура в киноисторическия разказ, наистина може да се окаже *далечна и непринадлежаща никому*, с цялата условност на тази метафора. Далечна и непринадлежаща на историците. Защото в ранното развитие на националния кинематограф тя се явява едновременно като видимо присъствие и отсъствие в канона – тоест често е централна за зрителското възприятие и периферна за историческия разказ. Това нейно дихотомично екранно битие въвежда напрежение в установените йерархии на културния опит.

Екранът, ако лентите са запазени, и фотографиите я съхраняват като образ. Но филмовият архив невинаги запазва достатъчно свидетелства и данни за нейната биография, за активното ѝ участие в процесите, които седят зад филмовите образи. Именно в това разминаване между видимост и историческа уловимост се разкрива един от проблемите на ранната кинематографична култура: маргинализирането и изтласкването в периферията. Асиметрията в документирането, оценяването и вписването в културната памет днес все повече се преодолява и благодарение на дигитализацията на архивното наследство и достъп до по-широк кръг от информация. Мисля, че една от най-важните и значими роли на т.нар. „жена от екрана“ е посредничеството в културния обмен и културната преводимост. Естествено, събирането, преосмислянето на данните налага и необходимостта от реконструкция на киноисторическия разказ, която да направи видими онези женски участия, останали „извън борда“, и вероятно да се опитаме да потърсим отговор на въпроса защо това се е случило. Така наративът би бил не само по-балансиран, но и най-малкото по-справедлив. Защото при едно съвестно изследване изобщо не става въпрос за механично алтернативно включване, а за осъзнат, съпоставителен анализ

14 Виж: Callahan, Vicki (- *Ed*.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit, Wayne State University Press, 2010; *Mulvey, Laura.* Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies. – In: Callahan, Vicki (- Ed.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History.* Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 17 – 31.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

на важни теми: авторство, функция в динамиката на процесите, обществено влияние, опит за формиране на екранен вкус и пр.

Съвременните международни изследвания ясно показват, че жените – в Европа, Америка, Азия – са били съществено творчески ангажирани в нововъзникващите национални кинематографии. Един от въпросите, които неминуемо също вълнуват киноведите в цял свят, е защо впоследствие жените пионери в киното в някакъв момент изчезват от разказа. Актуализацията на филмовата история в по-широк план преосмисля процесите на формиране на модерността, разкривайки как киното конструира представите за пол, култура и национална идентичност. Дори може би е нещо повече – показва, че жените „от и отвъд екрана" са своеобразен значим фактор към по-дълбокото и критично разбиране на епохата, в която киното се утвърждава като изкуство и социално-културен феномен.

В българския контекст дисбалансът в историческия кинонаратив е още по-осезаем. За редица актриси и жени, свързани по всякакъв начин с ранното българско кино, разполагаме с оскъдни или почти нулеви, фрагментарни и понякога противоречиви сведения. Много от тези дами са сякаш неуловими, разположени между видимото и изчезващото. Дефицитни архивни гласове на мълчанието, които все някога трябва да бъдат чути. Тъй като именно тези жени, свързали нелеките си съдби с целулоидната авантюра на движещите се образи, са участвали, къде спорадично, къде по-активно в легитимирането на киното като културна практика в България. При това в момент, когато на филмотворчеството и кинобизнеса се гледа с пренебрежение и пълна увереност, че това е несигурно и непрестижно занимание.

Един чудесен микропример: българската писателка и преводачка, литературна критичка, германист и театровед в лоното на куклення театър, участничка в литературния кръг „Хиперион", за кратко актриса в трупата на Матей Икономов: **Райна Костенцева** (**Розентал-Мецгер**, 1885 – 1967)[15]. През 20-те години

15 Първият ѝ съпруг е художникът и поет Август Розентал (1909 – 1912), който участва в изписването на катедралата „Свети Александър Невски" в София. Загива по време на Първата световна война. Края на 1919 или началото1920 се омъжва за художника Макс Мецгер (впоследствие близък приятел на Гео Милев и неговия кръг). В Мюнхен Костенцева учи с Мецгер в театралния семинар, където започва да подготвя и доктората си „Марионетният театър". Запазен е

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

тя *превежда филми*. Като полиглот владее перфектно френски, немски, руски, много добре италиански, чешки, сръбски, хърватски, и даже арабски. В своите мемоари Костенцева описва много аспекти от културния живот на столицата – изключително интересни и забавни са разказите ѝ за арменските и турските театрални трупи, неподправено наивните реакции на публиките, за музикантите, художниците, увеселителните локали. Киното заема малка част от разказите на Райна Костенцева, с малки абзаци за представянията на първите магически фенери, подвижните кина в Бургас, „*тарикатския жаргон*“ на експликадора-показчик и коментарите на горещите любовни сцени: „*Това е любов, господа, не е печен картоф!*“[16]. Тя акцентира върху киносалона на „Модерен театър“ и предприемаческия дух на унгареца Аладар Отай, който създава успешно акционерно дружество:

„*Кино „Модерен театър“ се посещаваше добре, защото Аладар пръскаше много пари за реклами. Издаваше брошури с романизовано съдържание на филмите, които щяха да бъдат представени и които се представляваха. Афишираше спектаклите из целия град. Тогава и аз взех участие с моята преводаческа работа. Превеждах надписите на филмите от български на френски и от френски на български. После управлението ми възложи да напиша брошура по романа „Тримата мускетари“.*

Първите български филми създаде Васил Гендов. Те както и всички филми тогава бяха неми“[17].

неин филмов сценарий: „Обикновена история“ (1941), който заслужава отделно проучване, ако може да се стигне до някаква допълнителна информация. Виж в личния архив на Август Розентал, съхраняван в НБКМ – БИА, фонд 582, според обзор на архивните фондове, колекции и единични постъпления, съхранявани в Българския исторически архив. Книга VII. София, Народна библиотека „Кирил и Методий“, 1986. с. 261.

16 *Костенцева, Райна.* Моят роден град София в края на XIX – началото на XX век и след това. (Величков, Петър – Съст.). София, Рива, 2008, с. 228.

17 Пак там, с. 229. Виж и в автобиографията ѝ: НБКМ – БИА, ф. 582, а.е. 4, л. 8. Не е ясно в кои точно години превежда Костенцева и за коя от многото версии на „Тримата мускетари“ говори, екранизации има много. Проучването сочи, че сред една от най-известните екранизации е тази на Анри Диаман-Берже (*Henri Diamant-Berger*), от 1921, продуцирана от Pathé в грандиозни 12 серии. При сверка със специализираните издания се вижда, че мащабната адаптация е рекламирана у нас през 1928 година. Вероятно лентата е закупена и разпространена в

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Все от някъде трябва да започнем да легитимираме жените у нас. В полето на българското кино има две фигури, чието присъствие можем категорично да приемем за пионерско.

Безспорно най-ярката звезда в **игралното кино** е тази на **Жана Гендова** (24 декември 1899 – 14 февруари 1976), която заедно със своя съпруг Васил Гендов (24 ноември 1891 – 3 септември 1970) създава 10 от общо 11 игрални филма[18] – приблизително 20% от националната филмова продукция в междувоенния период: от *„Любовта е лудост“* (1917) до „Земята гори“ (1937). Всъщност в 9 от тях е актриса, а във всичките 10 е **активен съпродуцент, асистент-режисьор, кастинг директор, сценарист, втори асистент-оператор, гардеробиер, лаборант-асистент при проявяването на лентите, организатор на терен, каскадьор, дори еднократно заема позицията и на монтажист, а и на по-късен етап в звуковото кино е и първата дублираща с гласа си актриса…** Жана Гендова в българското кино играе само във филмите и театралните постановките на мъжа си и при никой друг роден режисьор. За съжаление, защото би имала може би съвсем друго развитие. Но има епизодични роли в немски продукции от немия период, за които ще стане дума в настоящия текст. Тя е абсолютната звезда и в театралната им пътуваща трупа, а и не само. *„До*

страната от софийския „Модерен театър“. Виж в каретата, поместени в „Юг“, 25 март 1928, № 2774, *г.* X, с.1. В следващите няколко броя се анонсира, че ще се показва в киносалона „Екзелсиор“, а в списание „Кинозвезда“ и във вестник „Утро“ ще има подлистници.

По принцип филмовата програма на пловдивския „Модерен театър“ е основен фокус на списание „Кинозвезда“. По неговите страници е неподписаният превод на поредицата, който най-вероятно е на Райна Костенцева според мемоара. Виж: *Накита на кралицата* (из „Тримата мускетари“), в броевете на *Кинозвезда* от 18 февруари 1928, № 34, с. 2; 7 март 1928, № 36, с. 2; 15 март 1928, № 37, с. 2; 21 март 1928, № 38, с. 2; 29 март 1928, № 39, с. 2 – 3.

Още за „Модерен театър“ при: *Кърджилов, Петър.* 1910 – година първа за филмовото производство на софийския „киноцентър“ – „Модерен театър“. – В: *1910. Представителната година. Българският модернизъм. Канон и антологии*. (Дойнов, Пламен; Ефтимов, Йордан – Съст.) София, Издателство „Сиела“, Департамент „Нова българистика“ – НБУ, 2011, с. 117 – 142

18 Гендов има и документален филм за Чирпанското земетресение от 1928 година със заглавие „Земетресението в Южна България“. Има сведения, че го представя из страната заедно със своя сказка.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

1937 г. тя участва в повече от 4000 театрални представления в 80 различни роли“[19].

Като цяло киноисторическата наука в България основно е концентрирала вниманието си върху мемоарния фонд на Васил Гендов, а не върху Жана, което можем да отчетем като пропуск и грешка. Може би и това се дължи на факта, че в специализираните български киносписания от епохата (а те не са малко!) името ѝ също много рядко се споменава – освен като актриса, но не и в качеството ѝ на активна фигура в кинопроцеса. Уви, тя отново попада в затъмнението и под могъщата сянка на съпруга си, чиито мемоари, публикации за смисъла от българско филмопроизводство са проследими, известни и добре анализирани. От друга страна, проблематично е, че филмите, в които тя е в и зад кадър, не са запазени, с много малки изключения. Всъщност само един от тях – „Любовта е лудост“ (1917, 11 мин.) е оцелял напълно, а в почти напълно съхранения „Бай Ганьо“ (1922, 26 мин., без надписите), в който не играе като актриса, тя е съпродуцент и въвлечена в цялостната му реализация; от „Човекът, който забрави Бога“ (1927) има съхранени 51 секунди от лентата). Но пък съществуват многобройни архивни фотографии с нея както от филмовата, така и от театралната ѝ кариера. Всички Гендови творби са унищожени при бомбардировките над София през Втората световна война. Парадоксалното е, както отбелязва и Александър Донев, че повече от 80 години никой не е гледал тези филми, но те изначално са набедени за примитивни, елементарни или с недостатъчен художествен потенциал. Всъщност те са зрителски, мейнстрийм творби, както е и самият театър на тандема. Комерсиални са техните форми и има защо да са такива. Въпреки всичките си недостатъци Васил в партньорството си с Жана – двамата правят киното така както го разбират, подчертава неведнъж в изследванията с Александър Янакиев: зрелищно, за публиката, с ефекти, с каскади дори… Има всякакви мнения за творбите им. Но все пак, ако гледаме днес „Любовта е лудост“ ще видим че Жана като актриса се справя отлично в контекста на цялата световна продукция и творбите от този жанр. Даже категорично смя-

19 *Христозова, Стаменка.* Жана Гендова: „Българският филм – това е целият ми живот“. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 138.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

там, че като екранна актриса тя е със силен, недостатъчно развит потенциал. Какво ли би било ако беше я „моделирал“ Борис Грежов (да речем в „След пожара над Русия“, 1929, първият професионално обучен кинорежисьор и впоследствие приятел на Васил)? В театъра определено е ярка, впечатляваща и даровита, както свидетелстват мненията на други актьори (като голямата Адриана Будевска, например) и отзивите.

Тандемът Жана и Васил Гендови е еманация не просто на творческо партньорство, а на особена креативно-симбиотична връзка. Двамата са повече от пионери, защото със съвместните си усилия полагат основите на кинопроизводството в страната. Макар Васил Гендов често да се възприема като водеща фигура, без съпругата му филмовата ни история вероятно би била много по-различна. Жана е съратник, верен съюзник във фанатичната му целеустременост да прави български филми с цената на множество жертви и усилия, тя е дисциплиниран организатор, стратег и дори колектив. Гендови експериментират с жанрови модели, правят първите опити за екранизации на литературната класика, анализират вкусовете на публиката, работят за формирането на професионални общности и съюзи и настойчиво подчертават необходимостта от развитие на национална филмова култура. В този контекст ролята на Жана Гендова е неотменна – нейният талант, художествен усет и творческа отдаденост превръщат общата им кауза в устойчива културна реалност, без която ранната история на българското кино би останала непълна.

Гендова трябва да бъде призната не само като подкрепяща фигура, но и като пионер сама по себе си, съавторка и културен медиатор, чийто принос дълго време е бил подценяван и необговорен. Портретът на Жана се простира отвъд ипостаса ѝ само на актриса. Тази корекция в историографията на българското кино е наложителна, тъй като обръща внимание на сътрудничеството в културното производство и механизмите, чрез които приносът на жените е бил систематично пренебрегван. Отделно, че в съвременните киноизследвания няма нито една студия-портрет, реабилитираща пионерския принос на Жана Гендова.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Тя също така все още не присъства като запис и в проекта „Women Film Pioneers Project“[20], но се надявам, че ще мога да запълня тази липса – България трябва да съществува на кинематографичната карта и с достойното присъствие на Жана. До голяма степен това се дължи на доминантната фигура на нейния съпруг – режисьора Васил Гендов, който, както се знае в българското киноznание, обича да възвеличава, митологизира собствената си персона, да доукрасява, а може би и направо да измисля някои факти от биографията си. Жана не е поставена на пиедестал в Гендовите мемоарите дори като муза, а по-скоро като придружаващо лице, верен изпълнител, подчинена фигура, лишена от автономен глас в рамките на неговото мемоарно самоизграждане.

Втората фигура, разглеждана в изследването, е **Люба Кутинчева** (по непотвърдени данни е родена на 15 май 1910 – 20 септември 1998), доскоро напълно непозната със своя принос към българското кино. Тя представлява особено интересен случай: журналистка, пътешественичка, писателка или жена с друга, скрита мисия, която се изявява като лектор и автор, работещ извън официалните киноинституции. През 20-те години на XX век Кутинчева пътува заедно с Никола Кутинчев (19 февруари 1885 – 11 август 1962)[21] – из целия Изток (от Близък до Далечен), където заснема(т) филми. Можем да я припознаем като пионер и **първата ни киндокументалистка**. В нейното архивно наследство, което и до днес остава частично изследвано и обвито в редица неизвестни, се съдържат данни за филмов материал, публични прожекции и значителен фотографски корпус от посетените места. Макар самите филми да не са запазени, наличните свидетелства позволяват да се реконструира обхватът на дейността на Кутинчеви, като същевременно се

20 Едновременно забавно, но всъщност тъжно е, че ако напишем в търсачката България излизат имената Джесика Елвира Бортуик / Jessica Elvira Borthwick покрай снимките ѝ по време на Балканската война, и на…Сара Бернар / Sarah Bernhardt покрай дистрибуцията на филм с нейно участие в региона. Виж *Women Film Pioneers Project*. https://wfpp.columbia.edu/ (30.05.2025).

21 Доскоро тези данни за него бяха абсолютно неизвестни. Посочените дати са потвърдени през септември 2025, след щателно документално кросреферициращо издирване в различни граждански регистри и регионални архиви на страната.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

направи опит да се очертаят два портрета – този на Люба и на Никола. Подобно на Гендови, те биха могли да се позиционират както заедно, така и поотделно в историята на българското кино между двете световни войни. Още при първоначалното проучване през 2018 г.[22] беше ми отправен упрекът, че анализът се занимава с „филми, които ги няма“. Подобна позиция обаче пренебрегва фундаментален факт: значителна част от киното от периода е безвъзвратно изгубена, а филмовата история по необходимост се изгражда върху фрагментарна емпирика. Отсъствието на копия на филмите не е аргумент срещу изследването, а условие за неговата възможност. Именно чрез пресата, архивните документи и контекстуалните свидетелства се възстановяват не само отделни заглавия, но и самите механизми на продукция, циркулация и рецепция. Да се отрича валидността на подобен подход означава да се отрече възможността за изобщо писане на история на киното. В този смисъл е показателно, че и филмите на Гендов не са съхранени (със съвсем малки изключения), което не е възпрепятствало тяхното изследване и канонизиране в националната филмова история. До края на 2025 г. бяха издирени и проучени нови материали за Кутинчеви, които ще бъдат експонирани в настоящото изследване.

Обединяващото звено между Жана Гендова и Люба Кутинчева е тяхната специфична (не)видимост в историята на българското кино. Гендова е призната преди всичко като актриса, но не и като активен участник в продуцентските и организационните процеси. Нейната фигура остава трайно вписана в орбитата на Васил Гендов, което прави отделянето ѝ като самостоятелен субект в киноисторическия разказ особено трудно. Показателно е, че името ѝ все още отсъства от международните изследвания, посветени на жените пионери в европейското и световното кино – пропуск, който отразява по-широки дефицити в българската изследователска традиция.

При Кутинчева ситуацията все пак е различна. Тя, заедно с Никола Кутинчев[23], са фигури, които тепърва се появяват в

22 *Мартонова, Андроника.* Пътешественици с кинокамера: загадъчните Люба и Никола Кутинчеви. // Проблеми на изкуството, 2018, № 4, с. 43 – 51.

23 Какъв точно ѝ е той – баща, съпруг, брат, братовчед, чичо/вуйчо, годеник – е

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

историческия разказ, дълго време са скрити в сянката на политическите и културните ограничения на епохата, както и на редица неизяснени обстоятелства. Настоящото изследване е в процес на развитие, както по-горе подчертах. Сред интересните нови данни е и **фактът, че Гендови и Кутинчеви са се познавали**.

Люба успява да се откъсне от фигурата на Никола, да представи самостоятелно заснетите филмови ленти, да изнася публични лекции и да представя фотографски материали. В документалното наследство и на двамата се споменават заглавия, посветени на Близкия изток и Япония. Фактът, че тя не работи върху български теми и че филмите ѝ най-вероятно са изгубени, не обезсилва значението на нейния принос. Напротив, дори в опитите за реконструкция на тяхното съдържание – въз основа на текстови източници и свидетелства – могат да бъдат разпознати елементи на ранни феминистични нагласи. Интересното е, че в последните години Люба е много по-популярна в общественото пространство в сравнение с Жана, Васил и Никола. Но около нея циркулира също автомитологичен и същевременно силно оспорим ореол, видим в архивното ѝ наследство. Дори има пейка с табела на нейното име, като видна будителка на България[24], срещу паметника на Васил Левски в пространството пред университетската ботаническа градина. А Никола Кутинчев е тотално забравен и игнориран от киноисторията. Още по-голям абсурд е, че за Жана Гендова, доколкото ми е известно, такъв почин няма – нито съществува улица с нейното име, нито официална награда, нито паметник или мемориална плоча.

Така разгледани, двете пионерски женски фигури на Жана и Люба очертават различни, но взаимно допълващи се модели на участие в ранната кинематографична култура – от интегрирано, но частично засенчено присъствие, до почти изцяло изтласкано извън видимото поле. Именно чрез тях се откроява необходимостта от реконструкция на киноисторическия раз-

още в процес на уточняване, както ще видим по-натам в текста.

24 *М. Л.* Първият интерактивен музей, посветен на 14 български будителки, беше открит в София. // *Съюз на българските журналисти*, 01.11.2025. https://sbj-bg.eu/article/details/62791 (31.03.2026).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

каз, в който маргинализираните фигури да бъдат вписани като активни участници, а не като периферни допълнения. В този смисъл настоящият текст поставя и по-широк въпрос: защо българското киноисторическо знание не отделя необходимото внимание на жените?

Граници на историческото вписване

Изследванията, посветени на жените в Османските Балкани[25], показват че женското присъствие в културните и социалните процеси на Империята са факт. Макар да остават извън институционалните архиви, жените запазват устойчиво присъствие в паметта за ежедневието и културния живот. В обществената структура са абсолютно интегрирани, въпреки че не са достатъчно разпознати като участници в историческите процеси.

Българските жени играят съществена роля в културния и обществения живот на страната в края на XIX и първата половина XX век, но тяхното наследство и пионерски принос все още подлежи на проучване. Като цяло периодите на активното включване на жените могат да се обособят в два основни дяла: от Освобождението – националната независимост от Османската империя през 1878 г. и в процесите на възстановяване на българската държава; и след опустошителната разруха на Балканските и Първата световна войни – тоест междувоенния период на 20-те и 30-те години на XX век. И двата сегмента са от особено значение, защото са свързани с динамиката във вътрешнополитическата национална карта, наваксването в икономическо и културно отношение, и, разбира се, модернизирането по европейски модел. Основната мисия на жените тръгва от усилията да се повиши образованоста на нацията, включително и момичетата да имат право да получават не само начално, но и висше образование; да се стимулира активното включване на дамите в обществения, икономически, научния и културния живот на страната; да получават равностойно заплащане за труда си; и не на последно място – да имат равни избирателни права[26].

25 Виж сборника: Buturović, Amila; Schick, İrvin Cemil (- Ed.). *Women in the Ottoman Balkans: Gender, Culture and History.* London, I.B. Tauris, 2007.

26 Това се случва обаче едва през 1937, но не дава право жените да бъдат из-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Предизвикателствата, с които се сблъскват, са наистина много и не се отличават от общата визия за равнопоставено място на жените в Източноевропейското пространство[27]. Основните проблеми са свързани с преодоляването на консервативния и дори затворен патриархален модел и втвърдената балканска менталност за водещата, приоритетната роля на мъжа в семейството и професиите. В българската историческа наука този проблем се нарича „женски въпрос" и в неговия неоднозначен дискурс са заложени идеите за преодоляване на социалното неравенство на пола. В традиционните български възгледи образованието е нужно дотолкова, доколкото жената да стане добра съпруга (другарка на мъжа) и майка, а кариерата, интелектуалната и творческата свободи не са толкова „важни, защото се конфронтират с природата на жената". Процесите на еманципиране и легитимиране на постиженията на българските жени са постепенни. Основният модел, който се следва, е на европейските и по-напредналите западни общества. Голяма роля в имплементирането на тези модели (къде адекватно, къде не съвсем заради устойчивостта на консерватизма) играят женските дружества[28] и интелектуалните кръгове. Но все

бирани за политици.

27 За това свидетелстват и изследванията по темите, експонирани в трудовете на: *Даскалова, Красимира*. Българските жени в социалните движения, закони и дискурси (1840 – 1940). – В: К. Даскалова (ред.), *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура*. София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 11 – 42; *Даскалова, Красимира*. Жени, пол и модернизация в България 1878 – 1944. София, УИ „Св. Климент Охридски" 2022; De Haan, Franciska, Daskalova, Krassimira, and Loutfi, Anna (eds.) *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries*. Budapest and New York, Central European University Press 2006; *Назърска, Жоржета.* Университетското образование и българските жени (1879 – 1944). София, Международен център по проблемите на малцинствата и културните взаимодействия, 2003; *Назърска, Жоржета.* Различната жена: непълноценната женственост в българския културен контекст (XIX – средата на XX в.). // *Жените в модерността / Women in Modernity*, Известия на Регионален исторически музей – Русе, 2013, № 7, с. 89 – 107.

28 Ако проследим статистиката ще видим, че в началото на века са към 20 на брой, а през 1925 вече има към 60 такива женски дружества в цялата страна. Тоест – буквално избухват след Първата световна война. Може би тук трябва да се подчертае, че в първата половина на века населението е повече концентрирано в селата, където и патриархалният модел е категорично устойчив. Градската модерна култура е съсредоточена основно в столицата София и в някои по-големи

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

пак пътят на трансформиране на сексистките стереотипи е тромав и често е противоречив, лъкатушещ между феминизма, национализма, крайно десните и левите идеи и дори с опити да се вменява чувство за вина сред жените.

Чудесен пример за това лъкатушене са статиите на писателката и една от първите филмови критички Фани Попова-Мутафова (1902 – 1977). Въпреки че са писани след края на 20-те години на XX век, те отразяват като в огледало процесите на мислене в българското културно пространство, които никак не се променят бързо и гъвкаво.

В поредица от текстове писателката коментира мястото на „*новата българка*“ – от една страна смята, че жените са опиянени от идеята за равноправие, но затова плащат огромна цена с отричането от щастлив семеен живот. Жените според нея, колкото и да са на високо ниво, едва ли ще догонят чисто мъжките постижения. Те трябва да са активен партньор, съветник и вдъхновител на мъжа – както е в развитите западни страни, но не трябва да се отказват от природата си. Според Попова-Мутафова българките хем са в културно закъснение по отношение на гражданските си правата, хем са понякога равнодушни, хем не трябва да забравят, че най-голямото право на жената е да бъде майка. Безспорно възпитанието на българските жени чрез култура (театър, публични лекции, печат) е в духа на великата епоха на Възраждането, но борбите за свобода продължават. „*И все пак не можем да кажем, че днес жените са по-щастливи от преди*“ [29].

градове на страната – Русе, Пловдив, Бургас, Варна, Велико Търново, Сливен и др.

29 *Попова-Мутафова, Фани*. [ориг. из *Философски преглед*, 1934]. Какво жената е спечелила и какво тя е загубила чрез своята еманципация. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 372.
Виж и другите текстове:
Попова-Мутафова, Фани [ориг. из *Пролом*, 1938]. По нови пътища. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 377 – 382.
Попова-Мутафова, Фани [ориг. из *Народен водач*, 1941]. Новата българка. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 383 – 386.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Артистично-интелектуалните условия са доста по-дръзки във възприятията си, опита си и усещането за принадлежност и функция в развиващото се по европейски модел българско общество. Красимира Даскалова отбелязва нещо различно, което се отнася до артистичната бохема: „*Интелектуалките (писателки, актриси, поетеси, художнички и пр.) заслужават* ***специално внимание*** [получерът е мой – А.М.]. *Именно между тази група жени могат да бъдат открити най-ярките и изтъкнати личности. Това са жени, даващи артистичен изказ на своя вътрешен живот и рефлектиращи най-вече върху своята идентичност и връзки с обществото. В българската ситуация, където липсва широк пазар на интелектуалните и културните продукти, това са жени най-вече от по-горните слоеве на обществото, с достатъчно средства за живот, докато се занимават с духовна дейност и култивират своята индивидуалност*“ [30].

Този начален, донякъде феминистичен увод намирам за важен и контекстуален, защото ако се вгледаме в културната история на България, ще видим също изключителни жени пионери в изкуствата, за които малко се знае. Техните имена са фундаментът, върху който се развиват изпълнителските изкуства – театър, музикален театър, опера, балет, съответните школи, които обучават бъдещите поколения, частни трупи (включително и пътуващи). Интересно е да спомена, че тези първи и донякъде втори поколения на т.нар. артистична бохема първо получават своето образование в Европа (Германия, Франция, Италия) и Русия, защото в началото на XX век у нас естествено няма подготвени кадри. Друг важен акцент е, че тяхното присъствие в българската култура е основополагащо и за един по-общ процес на институционализиране на големите национални културните институти и артистични професионални съюзи. Някои от жените първопроходци в изкуствата заблестяват ярко още в началото на века, други – между двете световни войни. Не на последно място – важни са и за утвърждаването на авторитета на хората на изкуството, престижността на

30 *Даскалова, Красимира*. Българските жени в социалните движения, закони и дискурси (1840 – 1940). – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 21.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

артистичните професии, прилагането на модерните европейски тенденции, формирането на вкус у българската публика. Уви, творческият път на повечето жени пионери остава недостатъчно изследван на този етап, и често тяхната значимост е отбелязана преимуществено във всеобщи историографии[31].

Друг важен акцент при по-внимателно вглеждане е, че жените остават в лоното на изпълнителските изяви, рядко им се дава възможност да бъдат на по-активни творчески позиции – каквито са например режисьорската професия, продуцентството, културният мениджмънт. Авторството в полето на драматургията също остава приоритет на мъжете. Неслучайно слагам акцент първо върху сценичните изкуства, защото те, особено в този ранен етап, са силно свързани с повята и развитието на кинематографа в България като национална продукция. Всъщност и театърът, и киното генерират напре-

---

31 За първите професионални актриси – Адриана Будевска, Вера Игнатиева, Златина Недева, Марта Попова, Роза Попова, Елена Снежина, Теодорина Стойчева, Мара Миятева - виж:
Спасова-Дикова, Йоана. За две актьорски съзвездия. София, Продуцентска къща Две и половина, 2004; *Маринова, Милена*. Мара Нонинска-Миятева – първата българска киноактриса // *Българска етнология*, 2015, № 4, с. 550 – 554; *Спасова-Дикова, Йоана*. Роза Попова – Андромеда на българския театрален небосклон. // *Проблеми на изкуството*, 2023, т. 56, № 3, с. 50 – 57; *Спасова-Дикова, Йоана*. Призвание актриса. Една лична история. // *Платформа на Института за изследване на изкуствата – БАН*, 17 август 2023. Достъпно онлайн: https://artstudies.bg/platforma/призвание-актриса-една-лична-история/ (3.09.2025); *Спасова-Дикова, Йоана*. Metamorphoses of the theatre actor in the early Bulgarian feature films. – В: *Metamorphoses – Art Readings, New Arts Module* (Статулов, Деян, Николова, Камелия, Гаджева, Катерина, Димов Венцислав – Ред.). София, ИИИзк – БАН, 2024, II, с. 350 – 360.
За актрисите в музикалния и оперен театър, както и първата българска композиторка Богдана Гюзелева-Вулпе виж: *Каракостова, Румяна*. Български оперетен театър в годините между двете световни войни. София, ИИИзк – БАН, 2004.
За първите балерини и хореографи – Руска Колева, Надя Винарова, Мария Димова, Нина Анисимова, Соня Георгиева – виж: *Янева, Анелия*. Първите. В зората на българския балет. Създаване на национален балетен репертоар. София, ЕМ-КО 91, 1997. Както и: *Бикс, Розалия; Янева, Анелия; Каракостова, Румяна; Ценова-Нушева, Миглена*. Български музикален театър. Опера. Балет. Оперета. Мюзикъл. 1890 – 2010. Театри, трупи, постановки. София, АИ „Проф. Марин Дринов“ – БАН, 2005, т.I; *Бикс, Розалия; Янева, Анелия; Каракостова, Румяна; Ценова-Нушева, Миглена; Жунич, Емилия.* Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. 1890 – 2010. Рецензии, отзиви, коментари. София, Гея-Либрис, ИИИзк – БАН, 2015, т. IV.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

жения в няколко вектора по линии на обществеността, визиите за моралност, естетическото. От една страна, те са свързани с нажежавания *„между радикални проекти за обновление и придържане към културни модели, които се приемат за традиция“*[32]. В България театърът още от Просвещението и Следосвобожденската епоха си извоюва постепенно място на носител на ценности, свързани с националната идея и българския дух. Той *„е един от мостовете между „европейското“ и „българското“*[33] .

А от друга страна, съществуват и напрежения между киното и театъра. Заради консерватизма на обществото първоначално на жените актриси не се гледа с положителен поглед – смятат ги за непристойни. Актрисите са стереотипно възприемани като лекомислени и с разпуснат морал, дори са наричани с унизителни жаргонни думи като *„шафрантии“*[34] или *„аркашки“*[35] .

Навлизането на киното (1896, първата прожекция е в София, в хотел „Македония“, а не в Русе, както е уточнено от Петър Кърджилов[36]) и по-нататъшното развитие на кинематографа сблъскват мнения, които фаворизират театъра и подценяват киното. Дълго време на киното се гледа като на евтина забава, заснета пиеса от движещи се картини. Естествено, тези нагласи постепенно се променят. С други думи – контекстите са по-плътни и наситени.

Същевременно жените са стигматизирани по отношение на авторитетните творчески позиции в един дълъг период от време – тоест, в обществения пространство на България дълго време битува мнението, че те не стават за такива отговорни дейности.

---

32 *Йорданов, Николай*. Процеси на модернизация в българското общество и ролята на театъра. // *Проблеми на изкуството*, год. XVI, № 3, София, 2025, с. 38.

33 *Йорданов, Николай.* Театрите в България между двете световни войни. София, ИК „Петко Венедиков“, 2004, с.16.

34 Епитетът произхожда от името на унгарския емигрант Михай Шафрани (Sáfrány Mihály), който основава първия оркестър в България в Шумен през 1851.

35 Терминът, модифициран от турски, означава *безделник*.
Виж и за подиграването „*карагьозчии*“ при *Каназирски-Верин, Георги*. София преди 50 години. София, Българска книга, 1947.

36 Виж подробно в: *Кърджилов, Петър*. Озарения в полите на Витоша: летопис на ранното кино в София (1896 – 1915). София, АИ „Проф. Марин Дринов“ – БАН, 2016.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

В една по-късна публикация на д-р Александър Минчев може да прочетем следното: *„Изкуството е творчество. То изисква вглъбяване и самостойност, каквито липсват у жената. Но то изисква също и предусет, какъвто пък твърде често липсва на мъжа. Жената може да бъде велика актриса само на сцената – актриса, певица, танцьорка. Тя там е* ***напълно под влиянието на внушаемостта на словото и музиката*** [получерът е на Минчев – А.М.], *не проявявайки никаква самостойност, освен едно* ***углъбено и проникновено тълкуване на творчеството на мъжа-автор****. Тя не може да бъде изобщо артистка в другите области на изкуството. Притежава предусет и вдъхновение, но не и градивния елемент на мъжката мисъл, за да стане* ***творец****. Жената притежава подбудата, но не и основната творческа маса. Затова общо взето, само мъжът е пригоден за поет, художник, музикант, скулптор. Той притежава като пол основната маса и се нуждае само от* ***подбудата*** *на женската духовна особеност – от нейния предусет. Ето защо хората на изкуството са предимно мъже. И те са без изключение* ***женствени мъже****. И малкото артисти-жени са по правило само* ***актрисите, певиците и балерините****, характерът на чието изкуство изисква стопроцентова женственост“*[37].

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.

37 *Минчев, Александър*. Вечното неравенство между половете. [ориг. из Философски преглед,1943]. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 430.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Жана и Духовете на забравата

В златния фонд на Българското национално радио са останали два записа с гласовете на семейство Гендови[38]. Първият е от 1950 година и е на Васил, който казва с възхищение: „*Трябва да призная, че младата и ентусиазирана актриса беше непоколебим борец за преуспяването на българския филм. /…/ Тя неотклонно вървеше редом до мен. Тя беше и главно действащо лице, и асистент-режисьор, и организатор, и гримьор, и участваше в изработването на всички сценарии*“.

Вторият запис е на Жана, направен през 1970: „*На един мой портрет в Националната филмотека съм записала: „Българският филм, това е целият ми живот. /…/ Колко непосилен труд, колко хубави мечти преди много, много години, колко осъществени и колко несбъднали се мечти! Хората печелиха пари, трупаха си настрана, затваряха ги в банките, а Васил Гендов с всичките си недостатъци и упоритост до лудост тичаше измъчен, с невероятен труд събираше петачета, уреждаше театър, играеше по утра и вечеринки и печелеше пак петачета – но не за да направи къща или апартамент, не за да ги вложи в банка или в някое доходно търговско предприятие, а за да направи български филм“* [39].

Огромно предизвикателство пред изследователя е личността и приносът на Жана Гендова да бъдат откъснати от внушителното присъствие на съпруга ѝ и самостоятелно разгледани. При внимателна работа с разнородни архиви, лични фондове, съхранявани в Българската национална филмотека (БНФ) и някои публикувани и съществуващи като чернова нейни мемоарни текстове все пак можем да възстановим паметта за нея, най-малкото защото тя заслужава признание. Надали обаче можем напълно да възстановим пълната истина и достоверността на твърденията, защото съществуват редица разминавания и противоречия

38 Жана Гендова – първата българска кинозвезда [ориг. звукозапис на Васил Гендов от 1950; ориг. звукозапис на Жана Гендова от 1970], излъчено на 24 декември 2024), *Златен архивен фонд на Българското национално радио*. Достъпно онлайн: https://archives.bnr.bg/zhana-gendova/ (30.05.2025).

39 Пак там.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

в текстовете. Както казваме в българската киноисторическа общност: версиите на Гендови са много и всичко подлежи на съмнения и проверки. Но все пак, заслужава да се направи опит за реабилитиране на паметта на Жана и за това има всички основания, включително и в мемоарните фондове.

Българските изследователи главно се фокусират върху издадените през 2016 година спомени, в едно книжно тяло заедно с тези на съпруга ѝ: „*Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година*“ на Жана Гендова и „Трънливият път на българския филм (1910 – 1940). Мемоари“ на Васил Гендов, издадени от Българска национална филмотека и издателство „Фабер“. Концепцията на изданието е те да бъдат представени в огледален, обърнат формат – решение, напълно уместно в контекста на повествованието за историята на българското кино. Защото тези спомени на Жана са една допълваща версия на всичко, което Васил споделя. **Допълваща, редактирана и одобрена от Васил Гендов версия – това е много важно да се подчертае**. Единствената тема, по която тя мълчи, е точната датировка на първия му филм „Българан е галант“[40], в който тя не участва. Просто още не се познават, когато се снима и със сигурност умишлено запазва достойнство и не взима страна в разгорещения през годините спор. Естествено Жана поставя в центъра на този си разказ също величието на съпруга си като пионерска фигура в българската кинематография. Самият текст е писан през 1948 и предаден като ръкопис във БНФ по-късно, вероятно през 1971. Тогава е откупен от директора на институцията Стоянов-Бигор[41] за-

40 Изследванията на Александър Янакиев и Петър Кърджилов посочват множество несъответствия в годината на производство според спомените на Гендов – премиерата е през 1910 или 1915? Най-ранното печатно свидетелство за филма е от 1915, но същевременно режисьорът твърди, че първият показ е в кино „Модерен театър“ през 1910. Важното е, че филмът поставя началото на националната българска продукция, въпреки изследователските спорове. Окончателно се смята, че филма е заснет през 1914 и премиерно представен през 1915. Подробно по темата виж: *Кърджилов, Петър*. Загадките и времената на „Българан е галант“: кога, от кого, къде, как и защо е заснет първият български игрален филм? Какво знаем за него?. София, АИ „Проф. Марин Дринов“ – БАН, 2017. *Янакиев, Александър.* Cinema.bg: 100 години филмов процес, личности, филми, салони. София, Титра, 2003.

41 Георги Стоянов-Бигор (1924 – 2014) – режисьор, сценарист, филмов критик,

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

едно с мемоара на Васил, писан в годините между 1948 и 1956. Разликата между двата текста е, че Гендов се опитва да възстанови цялостната история на българското кино, през своя поглед и въз основа на събирани материали – от първите поява на движещите се картини у нас до 1940. Той на места си позволява да говори за себе си ту от първо лице единствено число, ту от трето лице единствено число, т.е. като страничен наблюдател, част от цялостния киноконтекст, което създава малко странно впечатление.

Текстът на Жана е по-малък като обем и е изцяло от нейно име и преимуществено фиксиран върху Васил-Гендовата продукция, с по-малко референции към останалите кинематографисти. Тонът е на места суховат, разказващ допълнителни детайли от нейна гледна точка за процесите, съпътстващи съвместната им работа. Текстът е повече фактологичен, тя не си позволява да разсъжда много-много по художествени теми, или да се отклонява в по-интересни и красноречиви детайли. В този двоен мемоарен том оставаме с впечатление, че по принцип нито Жана, нито Васил имат интелектуално отношение към киното – те нямат усет към това да мислят филмовия процес с естетически категории. Това наблюдение не е изненадващо, защото по-късно тя признава, че този мемоар от 1948 е писан под ръководството и редакцията на Васил. Къде и кога прави това? Когато Васил умира. Всъщност последните години от съвместния им живот са белязани от тотално отчуждение, не си говорят, а Жана не отива на неговото погребение под предлог, че е възпрепятствана, на места без да уточнява от какво, на други – изтъква здравословни причини. Зад това решение можем единствено да прозрем огромно огорчение и разочарование от съвместния им личен и професионален живот.

В личния архивен фонд на Жана Гендова се съхранява едно писмо, адресирано до Съюза на филмовите дейци, до тогавашния директора на БНФ Георги Стоянов-Бигор и редакцията на списание „*Киноизкуство*“. Документът носи дата Декември 17, 1970 год. (буквално две седмици след смъртта на Васил!), и е озаглавен „Апел“. Всъщност е отчайващ и същевременно гне-

член на зпълнителния комитет на Международната федерация на филмовите архиви (FIAF).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

вен зов за помощ. Жана пише, че за втори път праща такова писмо, и това ще е последен път. Поводът е излязла статия на Бигор, в която се описва че фирмата „Гендов-филм е изчезнала“ с изгарянето на лентите на филмите, а Васил Гендов е един истински „Дон Кихот“ на българското кино, но тя не е спомената. *„Ще дам възможност на другаря Бигор да напише и последната страница от историята на пионерите на Българския филм. Тъй да се каже, ще му дам възможност да приключи тази история със „хепи-енд-“. Пропуснал е да добави, че един от тези създатели догаря. /…/ Жана Гендова, оскърбена с ореола на пионерството, живуща под пробития таван, мъчи се от липсата на вода и се опитва да свърже двата края с измъчената пенсия от 60 лева, от които 40 лева отиват за наем, осветление и отопление. Единственият останал жив пионер на Българския филм се прокрадва в живота като просяк с 20 лева на месец. /…/ Подобен завършек би бил срам за историята на българския филм. /…/ Скъпи другари и колеги, отново и за последен път Ви моля за помощ, моли за помощ не човека, а творецът Жана Гендова, чието дело сте поели Вие в ръцете си. Нищо излишно, само няколко думи. И... Искрени пожелания за успех и разцвет на Българския филм“*[42]. Стоянов-Бигор парафира отстрани писмото със заповед да се съберат и откупят материали от семейство Гендови. Тогава се депозира мемоарът от 1948, но също така други материали: чернова на спомен[43], писма и сценарий за документален филм за Жана, написан от сина им Димитър Гендов[44], множество снимки с неидентифицирани и до момента

42 БНФ – Архивен фонд „Жана Гендова“, няма заведена сигнатура на документа.

43 БНФ – Архивен фонд „Жана Гендова“, инв. № 634/72 П – „Жана Гендова: Филмовото изкуство в България и моят живот в него (Мемоари)“. Мемоарът е без дата, но е очевидно, че е бил подготвян за публикуване. Състои се от 11 машинописни страници с обозначени места за фотографии и придружаващи надписи. Съдържанието обхваща периода до 1918 година.

44 Димитър Гендов (15 септември 1922 – 20 май 1989). Като дете той участва в техните театрални постановки и филми. Архивът съдържа и писмо от 7 май 1976, в което той отправя искане за възможност да се завърши филм за Жана, заснет на 16-милиметрова лента с дължина 180 метра суров материал. От писмото личи, че преговорите с Българската национална филмотека протичат трудно. Не е известно дали филмът някога е бил завършен. Сценарият е кратък, 10 страници, носи дата август 1973. Заглавие: „Началото (филмова импресия в лунен ритъм)“. Сценарий и режисура – Димитър Гендов; оператор – Христо Пе-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

лица – някои са вероятно от семейния фонд, други са работни, късчета от позитив с хроники (също неидентифицирани) без звукова писта и др.

През 1976 г., след смъртта ѝ, списание „*Кино и време*“ [45], публикува материала „*Жана Гендова: Българският филм – това е целият ми живот*“[46], както и два текста, които приживе Жана нарича „Изповеди“: „*Когато старите ленти бяха нови…*“[47]. Именно тези публикации се оказват далеч по-интересни, детайлни на места, и по-съдържателни от мемоара, написан през 1948 година под контрола на Васил Гендов.

Самите „Изповеди“ на Жана са записани, систематизирани и редактирани стилистично от сина ѝ Димитър. Започнати са през 1971 и носят дата на послеслова 9 януари 1976 година, малко повече от месец преди да си отиде от този свят. Всъщност са подготвяни за отделна биографична книга, но остават по страниците на „*Кино и време*“. Те разкриват една различна жена, посветила целият си живот на киното.

Тонът е доста по-емоционален, искрен, на места даващ оценка за личността на Васил както в позитивни, така и в негативни краски. От тези спомени, съпоставени и с останалите материали, можем да сглобим един по-разнообразен и плътен портрет на жената пионер в българското кино и да открои нейния принос извън затъмняващата му сянка. Сякаш булото на мълчанието е снето, отхвърлена е наложената цензура от

ков; сценарий – Фани Гендова; снимки – Роман Пеев; асистент оператор – Васил Петков; исторически консултант – Жана Гендова.
В Художествения архив на Народния театър, Портфолио 1039, също се съдържа документ от Димитър Гендов: Писмо, адресирано до Съюза на българските артисти, относно депозирането на документи по настояване на Жана Гендова, 1971 г., с. 1.

45 Списанието е издание на Българската национална филмотека и е предназначено изключително за професионална аудитория – предимно изследователи, филмови критици и членове на киносбщността. То не е насочено към широката публика.

46 *Христозова, Стаменка*. Жана Гендова: „Българският филм – това е целият ми живот“. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 132 – 139.

47 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови… – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 140 – 182.
Гендова, Жана. Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 38 – 67.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

страна на съпруга ѝ, болезнено ревнив и дори егоистичен, бранещ собствения си пиедестал на величие, на първопроходец. Жана казва: „*Причината за тази ми настойчивост* [да се запишат наново спомените ѝ от сина им Димитър – А.М.] *е може би желанието да компенсирам поне със спомените си всичко, което досега нито аз, нито Васил Гендов му бяхме разрешили. В продължение на повече от петдесет години аз, в интерес на работата ни, се придържах към мнението на Васил Гендов и не само се придържах, но и горещо защитавах всяко негово становище. Сега вече, макар и за последен път, мога да си позволя да имам и свое собствено мнение и не само го имам, но и да го изкажа гласно. Надявам се ще се съгласите, че за един цял живот това съвсем не е толкова много!..*“[48]. Определено през тези спомени прозира и болката от нейната непризнатост и някак умишлено отстраняване от историята. Тя, вероятно провокирана и от гореспоменатия текст на Георги Стоянов-Бигор, приема и доразвива определението за себе си като Санчо Панса – оръженосецът на Гендов-Дон Кихот. Всеотдаен и жертвоготовен Санчо, който понякога се превръща в Дулсинея, но най често притежава и качествата на „Г-жа Помпадур“ – това си последно прозвище Жана пояснява, че получава от най-близкия кръг актьори, съпътстващи техните кино и театрални дейности. В него е вложена идеята, че успява, когато е нужно, да изманипулира съпруга си и да постигне желаното в името на филмовата продукция. Индиректно в тези изповедни текстове разбираме, че тя много ясно съзнава основната разлика между нея и Васил – умението да диалогира с хората, да е дипломатична, да се вглежда в детайлите, да знае кога до говори, кога да слуша, кога да действа. И изобщо – да мисли, някъде много дълбоко спотаено в себе си, киното по друг начин. Жана е тайнствен естет с бляскави идеи и потенциал за стратегическо мислене. Заложен ѝ е по-широк хоризонт от образованието и семейния произход. Между редовете на нейните различни спомени се провижда, че с натрупания опит тя осъзнава предела на възможностите на съпруга си. Просто остава вярна на *каузата българско кино*. И със сигурност, ако бе в друга европейска страна, не толкова

48 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 66 – 67.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

патриархално-ориенталска, може би щеше да се престраши сама да направи свой различен филм.

Смелостта на мечтите

Жана Гендова е родена в Сливен (както впрочем и самият Васил Гендов) и рожденото ѝ име е Иванка Иванова. В мемоара си от 1948 г. тя не дава никаква конкретна информация за семейството си, но такава откриваме в текстовете ѝ от 1976. Тя е дъщеря на богата сръбкиня от Белград и заможен български офицер от царската армия. Не споменава имената на родителите си, но признава, че духът на възпитанието ѝ е бил в строг патриархален дух. Баща ѝ е завършил кадетските корпуси в Петербург, той също е родом от Сливен, но напуска гвардейските части по морални причини. Тук има един интересен детайл – той отказва да бъде въвлечен в аферата „Ана Симон“[49], която разтърсва двореца и обществото през 1897. Ана е унгарска певица, която пее в шантаните на София и Пловдив, но има тайна любовна връзка с адютанта на княгиня Мария Луиза. Скандалът придобива огромни размери и когато намират Ана убита и хвърлена в река Марица. Жана споменава, че заради тази история баща ѝ не можел да понася нищо свързано с изкуството и никога не би дал благословията си за сценична кариера на дъщеря си.

Въпреки това семейството явно посещава театър и кино, защото Жана отбелязва че първите ѝ срещи с тези изкуства са когато е 7-8-годишна. *„Бях очарована от чудото, наречено кино. Мисълта за театъра, за актьорското изкуство онова време не ми беше чужда. От онова, което бях виждала в родния си град Сливен, а по-сетне и тук, в София, бях обикнала сцената и тайничко мечтаех да се изкача на нея“*[50].

На 12 години е изпратена да учи в католическия колеж „Свети Йосиф“ в Пловдив, където изучава класическа европейска

49 Виж подробно при: *Молнова, Виолета*. Делото Ана Симон. София, Издателско ателие Аб, 2021.

Георги Каназирски-Верин също разказва подробно за шантаните, популярността на чуждестранните певици в кабаретата и скандала със Симон. Виж в: *София преди 50 години*. София, Българска книга, 1947, с. 81 – 83.

50 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови… – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 147 – 148.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

литература и философия, френски език (според нея оказал се впоследствие тотално ненужен). Въпреки че в мемоара от 1976 Жана не набляга на темата за религията и католицизма поради комунистическия режим, тя на няколко пъти споменава тази проблематика. Също така не казва дали семейството ѝ са католици или православни[51]. Но в тези ранни години тя деликатно споделя, че е била захласната от богослуженията, органа и особено от музиката на Бах и Шуберт, но най-любимо ѝ е произведението *„Аве Мария“* (Бах/Гуно). Всъщност тя на няколко пъти го споменава и в други ключови епизоди от кариерата си.

Театърът ангажира вниманието на младото момиче през българските актьорски величия на Елена Снежина[52], Адриана Будевска, Кръстьо Сарафов. Екранните образи на Франческа Бертини, Лида Борели, Аста Нилсен, Валдемар Псиландер, които тогава са доста популярни в България, също особено силно я впечатляват.

Интересно е, че Гендова споменава, че близък приятел на семейството по това време е бил големият артист Стефан Киров[53], който често ги навестявал. Вероятно в една от колежанските си ваканции младото момиче се престрашава да сподели мечтите си за театрална кариера, мислите за актьорското изкуство като професия, дарба и призвание. Киров, от

51 Изказвам благодарност на отец Ярослав Бабик (OFMCap – орден на малките братя капуцини) от католически манастир и църква „Дева Мария на ангелите“ (Пловдив) за допълнителните консултации и съдействие при търсене на повече информация за архива на колежа. Френските сестри йозефинки, под чиято конгрегация е учебното заведение, когато напускат България през 1948, взимат със себе си почти цялата документация. Много православни момичета са обучавани в колежа, без да имат задължението да се конвертират. Така че почти сигурно е, че Жана е православна християнка. В последващо проучване могат вероятно да се намерят още данни както за младата Иванка Иванова, евентуални снимки, а така също и по-подробна информация за учебните програми, в които почти сигурно е имало някакви театрални практики. Детайли, които, съпоставени със спомените, могат да потвърдят достоверността на изложената от Гендова версия.

52 Всъщност Елена Снежина е роднина на Васил Гендов, но в ранните си години едва ли Жана е знаела това. Снежина участва във втория им филм – „Дяволът в София“ (1921).

53 Стефан Киров (1883 – 1941), обучен в Московския художествен театър. През 20-те години е водещ режисьор в големите театри в България. През 1929 участва в незавършения филм на Михаил Славов „Пленникът от Трикери“, от който са запазени 8 минути.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

една страна, я окуражава, като подчертава, че е хубава и това е важно за актрисите, но също така я предупреждава, че без упорит труд нищо няма да стане. Още повече, че професията е трудна, отговорна пред обществото, неблагодарна. Пророчески предупреждава, че понякога обрича на мизерия и е сравнима в онези времена с мъченичеството и апостолска мисия. Според него е по-добре да забрави за тези мечти и да се ожени за богат възрастен мъж. Бащата на Жана реагира много остро на тези момичешки мечти, като казва: *„Аз нямам дъщери, които да пращам по панаирите...*“[54]. Репликата много точно отразява отношението на бащата към професията, което е някак емблематично за българското общество в този ранен период.

Един важен детайл: бащата на Жана Гендова използва множествено число – *дъщери*, но никъде не се споменава името на тази сестра, нито откриваме в архива на БНФ идентифицирана семейна снимка на цялата фамилия. По-натам в своите спомени Гендова споменава, че има сестра, което създава объркване в изследователите при реконструкцията на биографията ѝ.

За тази сестра Гендова посочва жена на име **Бистра Цветанова**, популярна най-вече като **Бистра Фол**. Проучванията сочат, че е възможно номинатива „сестра“ да се ползва в метафоричен смисъл, като посестрима в професията. Едно от предположенията, които можем да изкажем е, че най-вероятно е много близка братовчедка на Жана. На този етап на писане на настоящия текст все пак малко данни бяха проучени за нея, но все още има доста неизвестни. За да не нарушаваме хронологията на разказа, ще ситуираме откритото за нея по-нататък в текста. Определено нейната съдба заслужава също внимание, защото този случай отново е актуален в по-широката проблематика на исторически невидимите, забравените и непроучени жени в киното ни.

Любовта е лудост, киното е лудост

Жана и Васил се запознават на 13 май 1916, като версиите за тяхната първа среща са общо три. В мемоара си от 1948

54 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови... – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 150.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

тя представя мястото на срещата в Пловдив, след спектакъл на трупата на Народния театър, в която като трета разреден актьор участва Гендов. Романтично представената версия акцентира върху нейния момичешки възторг от факта, че той вече се занимава с кино.

Ученичките от католическия пансион са заведени да гледат спектакъла. За нещастие, или точно обратното – за щастие, роклята на Жана при ставането от стола в салона се раздира. Как точно се случва не е ясно, но една от актрисите от трупата, Мария Казакова[55], я завежда в гримьорната, за да зашият роклята. Докато я зашиват зад паравана, в гримьорната влиза Васил Гендов, който започва да разговоря с актрисите, без да подозира, че има външен човек. „*Той вече беше снимал първия си филм „Българан е галант“, и проектираше да снима втори филм. Той разправяше това, а аз онемях. Филм ли? У нас? И този човек беше играл във филм! Слушах и поглъщах думите му. /…/ Чаках по-скоро да изляза, за да го видя отблизо. Този човек ще снима филм, ще снима втори, трети, ще работи, докато успее да създаде български филм*“[56].

Според Васил Гендов те се запознават в театралната школа на Елена Снежина, където Жана учи. И всъщност той не акцентира и не развива подробно този личен епизод.

Третата и може би най-реалистична версия е описана по-късно. Запознават се случайно в една сладкарница в София. Актьорът привлича вниманието на момичето. Вероятно тя е инициаторът на запознанството, а той вижда в нея поклонница, която задоволява артистичното му его. За нея пък той е възможност за осъществяване на актьорските ѝ мечти, а и бягство от строгата патриархална семейна среда. Не го припознава като автор на първия български филм, който вероятно изобщо не е гледала. (Всъщност единственият коментар, който Жана си позволява по отношение на „Българан е галант“ е, че заради дебютния си филм Гендов е станал обект на подигравки и дори

55 По-късно тя играе и в два ранни български филма – „Под старото небе“ (1922, реж. Николай Ларин) и „Песента на Балкана“ (1934, реж. Петър Стойчев).

56 *Гендова, Жана.* Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016, с. 8.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

собственият му вуйчо – актьорът Иван Попов[57] го е заплашил, че ако не се откаже от този „циркаджилък“, ще бъде уволнен).

„Най-после бях срещнала артист, с когото можех да говоря без да се страхувам, че край мен ще слухти за всяка моя дума баща ми“[58]. В късните си спомени тя описва епизода като началото на една връзка, белязана от неговата суета, мегаломания, но и демонична взискателност. Взети заедно, противоречивите версии на тази „първа среща“ разкриват как Гендова конструира алтернативни наративи за партньорството им през времето, заслепена от надежди и илюзии, и доза наивност на младостта.

Две месеца по-късно младата колежанка Иванка Иванова, бъдещата Жана Гендова, напуска католическия колеж, избягва от семейството си, което предизвиква небивал скандал, и остава да живее при Васил. Но той не се жени веднага за нея, още един факт, който тя отбелязва с болка. Това се случва чак след две години.

Тези биографични моменти се споменават само в текста ѝ от 1976 г. и никъде другаде. *„Може би беше улисан от постигналото го щастие и от прекомерна любов, но така или иначе тази улисаност продължи близо две години, тоест, достатъчно дълго време, за да може да установи, че ще му бъда полезна и като актриса, и като сътрудник при написването на собствените му пиеси, и като „публика за въодушевление“, когато мечтаеше на глас. Последното беше много важно, защото твърде скоро установих, че за да може да работи нормално, той се нуждаеше от някой, който да го гледа с кучешка вярност в очите и да му се възхищава. И в трите дейности аз се оказах незаменима. Казвам незаменима и съм дълбоко убедена, че бях такава, защото знаех, че понякога за седмица или две той се опитваше да намери този безусловен възторг в очите на друга, но не успяваше“* [59].

---

57 Иван Попов (1865 – 1966), специализира в Москва и Петербург и след завръщането си в България става режисьор и актьор в трупата в Народния театър.

58 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови… – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 152.

59 Пак там, с. 156 – 156.

Срещат се свидетелства, че в един по-късен етап от техния съвместен личностно-професионален живот, когато той е назначен за директор на Шуменския областен театър, театралната трупа на Гендови се разцепва на две заради негово увлечение, адресирано към по-млада актриса (Ина Русева). Жана Гендова за кратко

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Първият им съвместен филмов проект „Любовта е лудост“ (1917) е с булевардно хумористичен сюжет, типичен за мелодраматичния фарсов вкус на Васил Гендов: двама млади влюбени успяват да надхитрят роднини, които са против тяхната любовна връзка. Гендова (все още Иванова!) освен като актриса се изявява като активен продуцент и намира стратегически решения за осигуряване на финанси. Но и не само това – Жана поема и множество организационни и технически функции: асистент-режисьор, асистент-оператор, гардеробиер и кастинг директор. След всеки снимачен ден тя внимателно преглежда всеки метър от лентата, като дори приспособява вместо навивачка някакъв молив.

Опитите на Жана и Васил да преговарят на аудиенция с Министър на просвещението Петър Пешев и Министър-председателя на България Васил Радославов за евентуална субсидия, която да подпомогне направата на нов български филм, се оказват безуспешни. Даже нещо повече – отпращат ги със смях и подигравки, защото не искат нищо разумно. Впрочем държавата още дълго време няма да поема никаква инициатива спрямо националното кинопроизводство. Жана продава ценно семейно бижу и инвестира парите в направата на *„Любовта е лудост“*. Този факт е отбелязан в мемоарите на Гендови, написани през 1948 г. Нямаме никакви данни каква част от бюджета е била финансирана с парите от продажбата. Погледнато от съвременна гледна точка това е радикален продуцентски акт.

Други, не по-малко интересни детайли за продуцентската дейност на Гендова откриваме в мемоара от 1976. Тя урежда атрактивни театрални утра с платен вход, на които кани на сцената големите, емблематични писатели, които са безспорен авторитет за обществото. Сред тях са патриархът на българската литература Иван Вазов и Стоян Михайловски. Заедно с тях на сцената, актрисата рецитира стихове, кара ги да говорят за новото изкуство, наречено кино. И постига неимоверен успех. *„Много години по-късно, може би от неудобство,*

е поела единият клон на театрална трупа и доста добре се справя като мениджър. – *Гендов, Васил*. Когато артистите се гримираха на свещи. Страници от развитието на провинциалния театър: лични спомени. София, ФънТези, 2021, с. 219, отбелязано в бележка под линия из спомените на *Кьостебеков, Емил*. Театърът в Шумен (1813-1956). Шумен, Добри Войников, 2010.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Васил Гендов щеше да започне да твърди устно или в статии, че при всичките тези посещения, той ме е придружавал. Не му се сърдя за това преиначаване на истината, още повече, че онова което се е случило тогава, сега е без всякакво значение“[60]. Този спомен изобщо не фигурира в нейния разказ от 1948, но за сметка на това го има в Гендовия мемоар, но макар и доста преиначен[61]. Разминаването е съществено, тъй като Васил твърди, че тези срещи е провел по собствена инициатива. Да, посетил е с жена си домовете на писателите (тук включва и името на Цанко Церковски, който е и политик), за да осигурят пари за третия им съвместен филм „Военни действия в мирно време“ (1919? – 1922?).

За снимките на „*Любовта е лудост*“ е избрана красива локация – сградата на Турската легация в центъра София. Разбира се, Гендови изобщо не искат никакви разрешителни и биват изгонени в края на снимките от турския посланик или по-вероятно друг служител. Според спомените им - това бил самият Мустафа Кемал Ататюрк, което изобщо не е така. Между 27 октомври 1913 г. и февруари 1915 г. Ататюрк е военен аташе на Турция в България, но това е много преди периода на снимки. Забележителна черта на спомените на семейство Гендови е склонността да се разкрасяват събития. Гендов през цялата си кариера дори многократно пише и разказва пред публика как се е сбил с него по време на снимките[62]. Това дори е отбелязано и в досието му в Държавна сигурност[63].

Когато Жана за първи път застава пред камерата като актриса с удивление споменава, че се чувства особено странно да играе не пред публика, а пред неодушевен апарат. Дори от днешна гледна точка нейната филмова поява и игра изглеж-

60 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови… – I част. // Кино и време, 1976, № 12, с. 165.

61 *Гендов, Васил.* Трънливият път на българския филм (1910 – 1940). Мемоари. София, Фабер, 2016, с. 114 - 116.

62 *Гендов, Васил*. Аз, слугата и Кемал паша. // *Кино-вестник* [София], 1924, № 9, с. 3.

63 КРДОПБГДСРСБНА, ф. СД [Следствено Дело], а.е. 4019 – Васил Димитров Гендов. Подробно виж: *Martonova, Andronika.* Labeled Hostile: Vasil Gendov at the Intersection of Survival and Adaptation. // *Balkanistic Forum*, 2025, vol. 34, no. 3, pp. 187 – 208. DOI:10.37708/bf.swu.v34i3.11.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

дат изключително естествени и убедителни. В надписите на лентата тя е посочена с рожденото си име – Иванка Иванова.

Точната дата на премиерата не е документирана в тогавашната преса[64]. Ден преди пробната прожекция възниква сериозен проблем с монтажа – Гендов залепва лентата наопаки и няма време за повторна преработка. По собствена инициатива Гендова поема монтажа въпреки съпротивата и протестите на съпруга си и оператора Йозеф Райфлер[65]. Тя си спомня: *„Взех кутиите с филма и отново, сама се затворих в бараката. Сцена след сцена, аз разлепих филма, и после отново го залепих, като навивах филма на ръка. Това продължи до вечерта. За обща изненада при пробата се оказа, че филмът е правилно монтиран, без да направя и най-малката грешка. Когато пробата се свърши и Гендов сияющ се обърна да поздрави всички, каза на мен: – Ако някога в България имаме филмова академия, тебе ще те назнача за професор по монтаж“*[66].

Вторият филм на Гендов очевидно е възприет добре, защото е показван често на екран – два пъти през една седмица, най-вероятно в „Одеон“. Практика по онова време, която е запазена само за големите чуждестранни хитове. Това е единственият напълно запазен филм на Гендов, наред с неговия сценарий, поредица от фотоси. Впрочем режисьорът е имал усет за архивиране още от ранните си години. По време на всичките си снимки е държал да се документира снимачният процес. Така във фонда на БНФ са съхранени много кадри от неговите творби.

Отзив в печата за „Любовта е лудост“ се открива в пловдивския вестник „Юг“, който го рекламира като „много коментиран“, което подсказва за местната му популярност, макар критически рецензии да не са запазени. Гендова не е спомената в публикацията, но Гендов е квалифициран като *„първият носител*

64 Според Кърджилов това най-вероятно се е случило през септември 1917 (вж. бел. 154 в горепосочения мемоар на Гендов, с.108).

65 Йозеф Мешулам Райфлер – германски евреин, работещ в България като часовникар, прожекционист в софийския киносалон „Модерен театър“, а по-късно и кинооператор. Работи с Гендови по четири филма: „Любовта е лудост“, „Дяволът в София“, „Военни действия в мирно време“ и „Бай Ганьо“.

66 БНФ, инв. № 634/72 П, л. 8.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

на кинематографическото изкуство в България“[67], без повече коментари за художествената му стойност. Според Кърджилов[68] обявата е публикувана не от редакцията на вестника, а от самите Гендови. Тези следи показват, че филмът е постигнал определена видимост, като Гендови съзнателно прилагат промоционални практики, за да поддържат неговото присъствие в публичното пространство при липса на критически отклик.

Фантазии и реалност в Германия

През 1918 година, подпомогната от баща си, Жана заминава за Германия за специализация по актьорско майсторство при Алберт Басерман (Albert Bassermann), където преподават Рудолф Форстер (Rudolf Forster) и Паул Хартман (Paul Hartmann)[69]. По-късно тя подчертава, че това помирение произтича не толкова от брака ѝ, колкото от нарастващата ѝ репутация като актриса. Гендова определя пътуването си до Берлин на откровение – тя се потапя в различна културна среда, която ѝ разкрива напредналото филмопроизводство на UFA и ѝ осигурява пряк контакт с германски професионалисти.

В някои мемоари Жана пише, че пътува с мъжа си до германската столица и по пътя спират за малко във Виена. Гендов я развежда из австрийските музеи, а тя е изключително впечатлена от платната на Микеланджело, Рембранд, Рафаел, Холбайн, Халс, Коро. Но картината, която я поразява със своята импозантност, с разиграната си колоритност и изобщо с всички външни белези на завършено художествено произведение, а и заради католическото ѝ възпитание, е „Чудото на св. Августин“ [както я нарича Гендова – А.М.] на Гоя. „*Мен лично*

67 Хроника. // *Юг* (Пловдив), 27 януари 1919, № 87, с. 2.

68 *Кърджилов, Петър*. Загадките и времената на „Българан е галант“: кога, от кого, къде, как и защо е заснет първият български игрален филм? Какво знаем за него?. София, АИ „Проф. Марин Дринов“ – БАН 2017, с. 42.

69 Според някои сведения тя заминава самостоятелно през есента на 1917, подпомогната финансово от баща си, но и с препоръка от Гендов, който пише до Басерман и Йоханес Риман от театъра на Макс Райнхард. Връща се в България през май 1918 само за да замине отново заедно с Гендов (БНФ, инв. № 634/72 П, л. 10). Басерман е обучавал млади таланти неформално, не е бил официално свързан с академия или школа. На този етап от проучването не са намерени източници, които да отбелязват преподавателска дейност на Форстер и Хартман.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

тази творба ме порази с прецизността на детайла – възприех я като съвкупност от множество блестящо изпълнени елементи, композирани в хармонично цяло. Споменавам тези подробности, защото смятам, че те имат пряко отношение към творческия подход, който и двамата [с Васил – бел. А.М.] *имахме, когато разработвахме някоя пиеса или подготвяхме следващия си филм*“[70].

По препоръка на Басерман тя участва с незначителни роли в два филма под името Жана Дорит Гендова: „Тайната на камериерката“ [71] и „Един загубен ден“ [72].

Може би Басерман е помогнал на семейство Гендови да получат роли в студиите Decla-Film, Zelnik-Mara-Film GmbH и Emil Justitz & Co. Жана и Васил се появяват в няколко епизодични роли, които им осигуряват приличен доход. За съжаление, в мемоарите си от 1948 Гендови не посочват заглавията на тези филми. Интересно е, че по това време вероятно са били окуражени и от факта, че други български актьори вече работят в Германия. Сред жените това са **Маня** и **Цвета Цачеви,** както и **Елена Корчева**. Няма обаче данни да са търсили контакт с тях.

Много е интересно, че гореспоменатите и недостатъчно проучени три български актриси се включват в репрезентирането на азиатки и ориенталки в европейското кино. Жана Гендова категорично не е подходяща за такива образи.

Сред известните неизвестни най-голямата звезда е Маня, която има най-много главни роли при режисьора Манфред Ноа. Сред многото известните ѝ роли е тази на китайката Нан Пин

70 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови…, – I част. – *Кино и време*, 1976, № 12, с. 169.

71 Според Гендова филмът е режисиран от Ернст Любич, с участието на Йоханес Риман и Роза Фелдкирх. Твърдение, което не се потвърждава от наличните източници. Любич дори ѝ е предложил още едно участие в началото на 1918 г., продуциран от Oskar Messter Film GmbH, но според Жана проектът е осуетен заради въведения полицейски час и социалните ограничения. (Виж. БНФ, инв. № 634/72 П, л. 10–11). Вероятно тези ѝ спомените са обвързани със с Ноемврийската революция, падането на монархията и установяването на Ваймарската република. С подобно заглавие в немските бази данни съществува филмът *Seine Kammerzofe* /„Неговата камериерка“ (1919) на Бруно Цинер/ Bruno Ziener, продукция на Atlantic-Film Aarhus GmbH.

72 Това вероятно е филмът на Рихард Освалд *Diary of a Lost Woman* / *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1918). Ролята е била толкова незначителна, че името на Жана Дорит не фигурира в надписите.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

в „Мистер Ву“[73] („Mr. Wu“, 1918, реж. Лупу Пик), прожектиран и добре рекламиран в България. Сред останалите ѝ екзотични роли са Мао Фо в „Японката“ („Die Japanerin“,1918/19, реж. Е.А. Дюпон); индийката Сидара – робиня на махараджа в „Перлата на Ориента“ („Die Perle des Orients“, 1921, реж. Карлхайнц Мартин); арабка – съпруга на Абдул Хасан в сериите „Императорът на Сахара“ и „Жълти зверове“ („Der Kaiser der Sahara“, „Gelbe Bestien“, 1920/21, реж. Георг Якоби); отново като китайката Цу Си в „Недоставени до него писма“ („Briefe, die ihn nicht erreichten“, 1925, реж. Фридрих Целник), прожектиран у нас. Споменати в пресата ни заглавия с нейно участие, които подлежат на идентификация и също реферират към екзотичното, са „Хавайката“, „Японският рецитатор“, „Тайната на Оазиса“. Цвета Цачева пък е забележителна като индийска танцьорка в двете серии на „Свещената омраза“ („Der heilige Haß“, 1 & 2, 1921, реж. Манфред Ноа), също минал по родните екрани. Участва и в „Марица – Мадоната на контрабандистите“ („Marizza, genannt die Schmugglermadonna“, 1921, реж. Фридрих Вилхелм Мурнау). Двете сестри често са бъркани в редица източници, както отбелязва и Петър Кърджилов.

Изключително оскъдни данни имаме за Елена Корчева, която триумфира в ролята на Зулейка в „Тъкачката на килими от Багдад“ („Die Teppichknüpferin von Bagdad“, 1920/1922?, реж. на Едмунд Линке). Българите я виждат в киносалона едва през 1924. Италианците обаче я фаворизират. Името и ликът ѝ (снимки и рисунки!) украсяват множество корици, както и страниците на италианските списания „La vita cinematografica“, „La Revista Cinematografica“, „Al Cinema“ в годините 1922 – 1924. Нотната партитура „Багдад“ (или фокстрот „Песента на Зулейка“) с музиката на Н. Ремо Масара, посветена на Елена Корчева, е също поместена в списанията заедно с текста на Карло Зангарини. Има данни, че играе във филм със заглавие *„Българска роза“* („Rosa Bulgara“, фотоса с актрисата я показва в народна носия

73 По популярната пиесата на Харолд Оуен и Хари Вернон от 1913, поставяна многократно и на театралната сцена в България. Често се изписва като „Мистър Ву“, макар че правилното трябва да е „Мистър У“. Има още една екранизация с Рене Адоре от 1927 (САЩ, р. Уйлям Найт).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

от шопския край, знае се че Корчева е от Самоков)[74] , вероятно също италианска продукция. Френско списание пък анонсира, че е руска актриса и се връща в Берлин за да участва в няколко мащабни руски продукции[75].

Както добре става ясно – Цачеви и Корчева са звезди от друг ранг, докато по това време Гендова още дори не е локална българска звезда. Не можем да не отчетем и факта, че тази дистанция се дължи и на друго. Васил и Жана са в миманса на киностудията, тоест – те са никои, а отделно значение има и неговият характер, както подчертава и съпругата му – понякога мнителен, ревнив и същевременно целеустремен. Единственото споменаване, направено от Жана, е за връзката им в Берлин с изтъкнатия композитор Панчо Владигеров, който сътрудничи с Макс Райнхард. Като страстна почитателка на музиката, вероятно именно тя е инициатор на тези срещи. Дали обаче наистина е така? Може за удобство да го споменава в късните си мемоари, защото много внимава с комунистическите власти. Владигеров се е срещал с друга двойка, която по това време е в Берлин – Гео Милев, който е на лечение заедно с бъдещата си съпруга – актрисата Мила Керанова.

Какво обаче си спомня Гендова от снимачните площадки в Берлин? *„Аз се движех тихо-мълком сред съзвездието от имена: Роза Фелдкирх, Паул Хартман, Паул Вегенер, Вернер Краус, Хайнрих Георге, Георг Александър, Пола Негри и още много други. Поглеждах ги с очи и благоговеех. |…| Обикновено край мене беше Васил Гендов (когато не беше зает) и стрелкаше със зеленикавия си поглед всеки, който се осмелеше да погледне малко*

74 Korceva, Elena. // *Al cinema.* Settimanale di cinematografia e varietà, 6 gennaio 1924, vol. 3, № 1, p. 16.

В спомените на оператора и режисьора Васил Бакърджиев, съхранявани в БНФ, има едно вълнуващо описание за нея и взаимната им среща в България, докато тя представя „Тъкачката…“ в навечерието на Деветоюнския преврат, 1923.

Присъствието на Корчева в „Българска роза“ отваря темата за *нативизирания ориентализъм и самоекзотизацията* на българските актриси в европейското кино, която е обект на друга разработка. *Мартонова, Андроника.* Дивата и Изтокът: Пеперуди от фенера на кинемата между текста и образа. – В: *Текст и изображение*, 2. София, Проф. Марин Дринов – БАН, 2025 (под печат).

75 Le „Courier“ en Allemagne. // *Le Courier Cinématographique*, 1 juillet,1922, vol. 12, № 26, p. 9.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

по-иначе, освен като колега, на неговата „малка хубава българка“, както бяха започнали да ме наричат. Но тъй като все пак аз не бях пришита като хастар за него, имаше моменти и то не малко, в които оставах сама и в които можех да поговоря с този или онзи“[76]. Според някои архивни публикации Жана споделя в пресата[77] и разказите си за срещата с друга голяма звезда от периода на престоя си в Германия: Аста Нилсен. Предава живописно техния непринуден разговор в паузите на снимачните площадки, без да уточнява отново продукцията.

Особен интерес в мемоара от 1976 представляват и кратките ѝ разговори с Фелдкирх и Хартман, които деликатно ѝ препоръчват да се върне в България, осъзнавайки „нарастващото влияние на националсоциализма във филмовата индустрия“. За разлика от тях третата ѝ среща – с Краус, е откровено неприятна и обидна.

Друг много любопитен епизод от живота в Берлин, за който Гендова споменава отново в текстовете от 1976, е неволното запяване на любимата ѝ песен „Ave Maria“ и прекръстване по време на концерт. Според разказа ѝ това привлича вниманието на агент от тайните служби, представящ се като Ханеман. Среща го неколкократно из снимачните площадки. Двамата разговарят на няколко пъти и Ханеман предупреждава Жана, че Германия се намира на Големия кръстопът. Наставническия я призовава да избере правилната посока – подразбира се тази на националсоциализма. Предлага ѝ да обсъди със съпруга си това предложение и като разумни хора да изберат верният път, след което да му се обадят… Актрисата отговаря с въпрос: „*А трети път няма ли?*“[78].

Тези спомени, свързани с атмосферата на приближаващия хитлеризъм и фашизъм, са не просто противоречиви, ами направо неверни и абсолютно умишлено „пришити“, за да се харесат на комунистическата власт. След 1944 има обвинения към

76 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови… – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 168 – 172.

77 *Гендова, Жана Дорит.* Малки спомени. // *Кинематографически преглед,* 1921, № 9, с. 7.

78 *Гендова, Жана.* Когато старите ленти бяха нови… – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 178 – 179.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Гендови, че са били фашисти и със сигурност Жена се опитва да опровергае и изличи петното на тези твърдения.[79]

В ранните мемоари на семейство Гендови от 1948 никога не се експонира някакво конкретно тяхно политическо пристрастие. По-скоро си личи, особено в този на Васил, желанието му да се хареса на новата комунистическа власт. Жана в това отношение е много по-предпазлива и умерена.

В периода 1918 – 1920 Гендови на няколко пъти пътуват до Германия, след което се връщат. Датите в техните спомени никога не са абсолютно сигурни и достоверни. Но пък информацията в специализираната кинопреса за техния престой определено е отразена. „*Артистите Васил Гендов и Жана Гендова са постъпили в една берлинска кинематографическа фабрика*“[80]; „*Артистът Васил Гендов е пристигнал от Берлин с мисията да разучи при какви условия ще може да се основе в столицата кинематографически филм. След проучване на въпроса, Гендов отново ще се завърне в Берлин, където работи като артист в кинематографическите фабрики Zelnik-Mara-Film and Berliner film*“[81]; „*В столицата пребивават временно известните артисти Жана-Дорит Гендова и Васил Гендов, командировани от една Берлинска кинематографическа фирма за изработването на пиеса с български сюжет. Пожелаваме успех в това ново начинание*“[82]. До днес не са открити никакви споменавания на Гендови в германската преса от началото на 1920-те години – факт, който не е изненадващ, като се има предвид тяхното периферно присъствие в киното, а не звезден статус.

По време на обучителния си престой Жана се вдъхновява от немския експериментален киноскеч и решава да пренесе

79 Подробно виж: *Martonova, Andronika*. Labeled Hostile: Vasil Gendov at the Intersection of Survival and Adaptation. // *Balkanistic Forum*, 2025, vol. 34, no. 3, pp. 187 – 208. DOI:10.37708/bf.swu.v34i3.11.

80 Хроника. // *Юг* (Пловдив), 6 септември 1920, № 574, с. 3.

81 Хроника. // *Комедия* (София), 13 ноември 1920, № 13, с. 6 – 7.
„*Комедия*“ е седмичното списание за театър, музика, литература и критика, чиито главен редактор е Стефан Гендов, братът на Васил Гендов.

82 Хроника. // *Комедия* (София), 18 декември 1920, № 18, с. 7.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

идеята като се върне в родината. „Жена без име“[83] е филмът, който грабва вниманието ѝ заради атрактивната шпионска военна интрига, примесена с мелодрама. Като активен идеолог предлага на Васил да разработят сценарий за бъдещия *„Военни действия в мирно време“*, сниман вероятно 1919, но представен на екран през 1922. Експериментът се състои в това да се комбинира киното с театъра и половината от действието да се прожектира на екрана, а другата да се изиграе на сцената. Гендов се води сценарист на филма, въпреки огромните усилия и на двамата съпрузи. За реализирането на този филм, който във филмографията се води четвърти за Гендов, двамата с Жана правят всичко възможно, за да съберат колосалните за времето си 14 000 лв. за направата му.

Въпреки че сюжетът вече е бил напълно и подробно разработен от Гендова в Германия[84], в мемоарите си Гендов пропуска да спомене съпругата си като съсценарист. Напротив – той приписва идеята изцяло на себе си и твърди, че е получил финансова подкрепа, без да уточнява подробности, от вече споменатите писатели Иван Вазов, Стоян Михайловски, а дори добавя и името на Цанко Церковски[85]. Реалният принос на Гендова към *„Военни действия в мирно време“* я утвърждава като активен творчески двигател, чиито нюх умело предугажда експерименталните тенденции, рядко срещани в българското кино от онова време. И както по-горе в текста споменахме – тя с лекота успява да преработи сценария в театрален вариант, съхранявайки кинематографичната му стилистика. Макар впоследствие ролята ѝ да е била засенчена в официалните хроники, можем да предположим, че именно нейният почерк придава на филма, а и на последващия спектакъл, някаква оригиналност. Със сигурност филмът бележи важен етап в развитието на ранната българска кинематография – дързостта да се експериментира. Лента-

83 На този етап от изследването не е възможно да бъде установено оригиналното заглавие.

84 БНФ, инв. № 634/72 П, л. 11; *Гендова, Жана.* Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016, с. 20.

85 Неговата пиеса „Под старото небе“, поставена на сцената на Народния театър, е екранизирана под същото заглавие от Николай Ларин през 1922 г. Церковски е също така политик от Земеделската партия и народен представител.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

та постига успех в големите градове, но остава неразбрана в по-малките населени места. Българската публика очевидно все още не е била подготвена за подобни опити.

В периода до 1920 година най-интригуваща е историята около третия съвместен проект на Жана и Васил Гендови: „Дяволът в София“ (излиза на екран през 1921, но е разработван от 1919 година)[86]. Гендов мечтае да сътвори голям филм, с дължина от поне 5-6 части, в който да разкаже за вечната битка между Човека и Дявола. При това по един съвременен, може би модернистичен и динамичен начин. Вдъхновението идва от немското кино отново и от актьорската игра на Конрад Файт, докато двамата с Жана са в Берлин. Най-вероятно са гледали „Сатана“ („Satan“, 1919, реж. Фридрих Вилхелм Мурнау). Щателната проверка на филмовите архивни каталози на Костадин Костов и на пресата от периода не показва никакви данни, че творбата е била разпространявана в България. Гендови предприемат нова рискована авантюра. Убедени в значимостта на идеята за нов, твърде различен диаболичен филм, решават да се опитат да го заснемат в Берлин. Гендов е категорично уверен, че така ще постигне успех не само в България, но и в Европа. В мемоарите си Жана не пести емоциите си: *„Идеята беше прекрасна. Любов, платена любов, интриги, измами, фалшът на висшето общество, алчността на богатите, и тук-там само искрица човечност у нещастниците, потънали в мизерия. Ето това беше сюжетът на „Дявола“. С каква любов го разглеждахме, разработвахме“*[87].

Според Гендов[88] вдъхновението произлиза и от личното му познанство с Рихард Освалд, когото наблюдава при заснемането на продукция с участието на Конрад Файт с диаболична тематика. Вероятно обаче тази среща е осъществена благодарение на Жана, която участва в продукции на Освалд.

---

86 В пълни подробности е описана от *Кърджилов, Петър. От „Луна“ АД до кинопросветата по селата: индустриалното и институционалното в българското кино между двете световни войни.* София, ИИИзк – БАН, 2025, с. 47 – 78.

87 *Гендова, Жана.* Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016, с. 28.

88 *Гендов, Васил*. Трънливият път на българския филм (1910 – 1940). Мемоари. София, Фабер, 2016, с. 125 – 125.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

В контекста на дяволската тематика заслужава да се отбележи и още нещо, по отношение както на несъответствията, а и общите тенденции в европейското културно поле по оста театър – кино. Комедията на Ференц Молнар „Дяволът“ („Az ördög“) е поставяна два пъти на сцената на Народния театър в София. Гендова си спомня, че когато се запознава с Васил през 1916, той ѝ казал, че изпълнява ролята на Ханс в тази постановка. Архивните данни обаче показват друго: първата постановка е през сезон 1909/1910 с Васил Кирков в ролята на Ханс и под режисурата на Йозеф Шмаха, а втората е през 1919 – 1920, режисирана от Кръстьо Сарафов[89]. Повече от сигурно е, че този желан сценичен образ на Сатаната в сходен сюжет е останал в творческото въображение на пионера на българското кино. Колко му е да омае 16-годишната Иванка Иванова… Впрочем през 1918 се появява на екран унгарската едноименна адаптация, която доскоро се смяташе за изгубена. В момента се реставрира. Режисьор на лентата е Михали Кертеш, останал в световната история на киното като Майкъл Къртис („Казабланка“, 1942). Напълно възможно е Гендова и да е гледала и унгарския филм.

Мотиви от театъра и киното очевидно се преплитат в сценария на „Дяволът в София“, съвпадащ и с първите прояви на литературния диаболизъм в България. Сюжетът: Сатаната (в ролята Гендов), уморен от безделието, слиза в София, за да заживее сред хората. В образа си на Мефистофел той е пребит и прогонен по улиците, затова приема облика на богат господин и така бива радушно приет от софийския елит. Той лесно примамва една проститутка (в ролята е Гендова), дъщеря на крадец и пияница, и без проблем я представя за своя съпруга. Потънал в разкоша на този живот, Дяволът бързо осъзнава, че жителите на София са по-покварени, безмилостни и порочни от самия него. Така че Адът се оказва по-добро място за живеене от… София.

Сценарият, преведен на немски от Йозеф Швертнер, чех по произход и диригент на оркестъра на софийското кино „Одеон“,

89 Виж при *Вандов, Никола*. Летопис на Народния театър „Иван Вазов“ 1904 - 2004. София, 2004, с. 96, 151. Качен тук: https://nationaltheatre.bg/storage/history-yearbooks/2d0b18f5e141915c6c8be7ae5b00197b6.pdf (03.10.2025).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

е отнесен от Гендови в Берлин през септември 1919 в търсене на партньори и актьорски възможности. За да финансират начинанието, те продават свой имот край София. Макар да са били лично запознати с Рихард Освалд, те поверяват единственото си копие на немски език на актрисата Олга Воян[90], очевидно убедени в уверенията ѝ, че има влияние върху режисьора. В мемоарите си от 1948 Гендови твърдят, че сценарият е бил откраднат и заснет от Освалд.

Как разбират това Гендови? Малко по-късно, през февруари 1920[91], те гледат филма „Курфюрстендам" („Kurfürstendamm") с Конрад Файт, Аста Нилсен и Ерна Морена в главните роли, режисиран от Рихард Освалд. *„Двамата онемяхме от ужас. Ние гледахме нашия сценарий, богато разработен и прекрасно игран. /…/ Гендов отиде лично при Освалд, който най-коректно отказа да е получавал сценарий от Воян. Сценарият бил от някакъв швед*[92]*. /…/ Ние загубихме вече всякаква надежда. Щом „почтените" германци ни изиграха, филмът ще се заснеме в София. /…/ Бяхме лоши търговци и много доверчиви към всички хора"*[93].

Не можем със сигурност да установим дали става дума за нарушение на авторски права или за кражба на интелектуална собственост, тъй като и филмът на Гендови, и този на Освалд са загубени. Все пак прегледът на запазените фотографии от двете продукции и съществуващите преразкази на сюжетите на двата филма разкриват значителен брой забележителни сходства…

Принудени да приемат реалностите на големия кинобизнес и собствената си непрофесионална наивност Гендови се приби-

90 Става дума за Olga Wojan / Vojanová (1896 – 1922) – актриса и писателка от чешки произход, активна в Берлин през епохата на нямото кино, снима се при Карл Фрьолих. Завършила е при Макс Райнхард, любовница на големия драматург Клабунд – връзка, която приключва трагично, тъй като Воян се самоубива. Покрай чешкия ѝ произход несъмнено си задаваме въпроса дали случайно не се е познавала и с Йозеф Швертнер.

91 Тук несъответствието в спомените на Гендови относно месеците става напълно очевидно – премиерата на филма се състои на 30 юли 1920 г. (*Soister, John*. Conrad Veidt on Screen, Jefferson, NC, McFarland & Company, 2002, p. 103).

92 Сценарият е на самият Освалд.

93 *Гендова, Жана.* Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016, с. 30.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

рат в България, където все пак са започнали да набират популярност включително и благодарение на театралната си трупа. Взимат пореден заем и започва да снимат „*Дяволът в София*“, при това предизвикват изключителен интерес още на снимачната площадка. За около два месеца успяват да го завършат. Любопитен детайл – Гендов, който изпълнява главната роля на Дявола, за първи път прави и опасна каскада в българското кино. В следващ негов филм пък Жана също ще експериментира като първата жена каскадьор – така че можем да кажем, че и в това начинание тя е пионер. „Дяволът в София“ е монтиран, виражиран и премиерно показан във Виена. Критиките в пресата са положителни. Списание „*Кинопреглед*“[94] дори поставя на корицата си кадър от филма, на който са Жана Гендова и Иван Попов. Присъствието ѝ на титулната страница не само свидетелства за признанието ѝ като актриса, но и за усилията на тандема Гендови да позиционират българското кино в обществения и културния живот. Това надхвърля рамките на обикновена рекламна стратегия – представлява съзнателен опит за изграждане на национална филмова звезда, превръщайки Жана Гендова в символ на зараждащата се българска филмова култура.

Около пътуванията на Гендови и на тяхната работа в периода до 1920 витаят значителни неясноти и противоречия – породени от късния запис на мемоарите на Жана, от неточностите на паметта и от ограничените допълнителни архивни свидетелства. Въпреки това престоят им в чужбина разкрива един наистина активен и плодотворен опит. Макар да не успяват да постигнат мечтания пробив в Германия, този етап от кариерата им подпомага професионализацията им и разширява представите им за функциониращата филмова индустрия. Дори в епизодични роли те се запознават с организационната дисциплина, разделението на труда и техническите стандарти на берлинските киностудии – познание, напълно отсъстващо в България по онова време.

Особено за Жана това преживяване се оказва важен, предизвикателен катализатор за по-нататъшната ѝ работа в сложния тандем със съпруга си: тя възприема естетическите нововъве-

94 [Корица]. // *Кинопреглед* (София), 1921, № 24.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

дения в киноезика на немския експресионизъм, започва да се въвлича в преплитането между сценичното и екранното, получава импулс да бъде по-смела в драматургията. Най-съществено е, че започва да се вглежда в друг тип европейски актьорски техники, при това на терен, и започва да осъзнава значението на актьорския кастинг.

Звезди в косите, сълзи в очите …

В своите спомени както Жана Гендова, така и Васил не еднократно споменават, че една от целите на пътуващата му трупа е именно свързана с набиране на средства за филмите му. Запазеният театрален мемоар на Гендов[95] разкрива нелекия път на творческата им дейност по провинциалните сцени. Измежду неговите страници много ясно си личат както проблемите на пионерското начало, така и ентусиазмът до лудост: абсолютната мизерия, тежките преговори за театрални представление, мошеничествата, разочарованието от културното ниво на българина… И въпреки несгодите – преследването на идеалната цел остава: да се съберат пари за нов, мечтан филм. Ако трябва да сме точни, Гендов е колкото дисциплиниран, свръхактивен, толкова и е фанатичен по отношение на киното. Разбира го и създава обаче повече през театралната си натура, през стремежа си да направи шоу, забавление. Ето защо и неведнъж е бил критикуван за незадоволителното качество на творбите си. В цялото това безумие е въвлечена и Жана Гендова, която напълно вярва във възможностите му.

Публикации в пресата също анонсират съвместната им театрална дейност, която всъщност не е достатъчно добре проучена, а е особено важна, защото е явление без аналог в тогавашния български филмов контекст. Театралната трупа на Гендови разкрива важни връзки между сцената и филмовото творчество. Театърът е поле, на което се изпробват вкусовете на публиката, за професионално усъвършенстване и самореклама. Рецензиите често отбелязват популярността на Жана и Васил като

95 *Гендов, Васил.* Когато артистите се гримираха на свещи. Страници от развитието на провинциалния театър: лични спомени. София, ФънТези, 2021. Оригиналът на текста се пази в Художествения архив при Народния театър „Иван Вазов“ – Личен фонд на Васил Гендов.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

филмови актьори и подчертават, че постановките им напомнят повече на кино, отколкото на традиционен театър – ту комични, ту наситени с драматичен психологизъм. Често с пресилена, ефектна, „*кинематографска игра*“, която особено се харесва на по-младата публика[96].

Приносът на Жана обаче далеч надхвърля актьорската игра. Всъщност тя е експлоатирана на максимум в турнетата из страната и многобройните дневни и вечерни представления, често в един ден. Тя пише и редактира пиеси, прецизира диалози, съкращава тежки монолози, въвежда ярки детайли, ръководи подготовката на декори и костюми, организира трупата и действа като съпродуцент и мениджър, а понякога играе под своя псевдоним Жана Дорета (модификация на екранния ѝ аватар от ранните международни години на кариерата – Жана Дорит). Според мемоарите на Гендова тя е направила окончателната редакция на сценичните адаптации на „Коларят на смъртта“ и „Парижката Света Богородица“. Васил Гендов твърди, че ги основава върху оригиналните литературни източници – неубедително твърдение, предвид натоварения им гастролен график, тъй като адаптирането по наскоро излезли филми би било далеч по-бързо. Има данни и че сюжетите и впечатленията на Жана и Васил от филмите „Д-р Калигари“ (1920, реж. Робърт Вине) и „Синият ангел“ (1930, Йозеф/Джоузеф фон Щернберг, в гендовски вариант „Зеленият паяк“) са преработени в сценични адаптации[97]. Жана също така преработва и собствения им шпионски киноскеч в драматизирана версия „Военни действия в мирно време“, запазвайки множество кинематографични елементи и така се превръща в пионер на хибридните сценични форми. „*По онова време бях изпълнена с въодушевление и трепет*“[98]. В архива на Българската национал-

96 [Информационно каре]. // *Казанлъшка искра*, 29 февруари 1928, № 87, с. 3.

97 Виж: [Информационно каре] В южна България, Чирпан. // *Борба* (Пловдив)], 07 октомври 1926, № 1637, с. 2.
Както отбелязва и Александър Донев, Гендов проявява склонност да митологизира собствената си роля и постоянно да си присвоява авторството. Виж: *Гендов, Васил*. Когато артистите се гримираха на свещи. Страници от развитието на провинциалния театър: лични спомени. София, ФънТези, 2021, с. 247, бел. под линия № 521.

98 *Гендова, Жана.* Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 41 – 41.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

на филмотека е запазен ръкописът на пиесата на Жана Гендова „Кредиторите на Христа“[99], още един факт, който доказва и драматургичната ѝ дейност.

Процесът действа и в обратна посока – сценичните постановки често се превръщат в основа за бъдещи филмови сценарии. В тази тестова стратегия – от сцената на екрана, Гендови дори си позволяват хитрини и фалшификации, за да привличат публика. Така например се възползват от предстоящото вълнение в българското общество покрай гостуването на Нобеловия лауреат Рабиндранат Тагор през 1926[100]. Пиесата със социален сюжет, занимаващ се с пороците на алкохола, проституцията и хазарта „Човекът без сърце“, написана през 1924 от Васил, но редактирана най-вероятно от Жана (тя на няколко пъти изтъква, че е редакторът, коригиращ и променящ диалози, тази, която добавя някои по-ефектни моменти и т. н.), бива подписана без никакви скрупули с автор Тагор. И е огласена, че уж е преведена от Гендов. Така или иначе – пожънват огромен успех със спектакъла в цялата страна. Всъщност този трик е тест дали на публиката ще се хареса такъв филм, който те преработват в киносценарий и заснемат под заглавие „Човекът, който забрави Бога“ (1927).

За динамиката на театралната дейност може да се съди дори и по анонсите и отзивите. Ето един от ранната 1919,

---

99 Виж БНФ, Колекция „Жана и Васил Гендови“ – допълнително постъпление: Тетрадка с пиесата, без датировка, 4 действия и епилог. Със сюжета на тази пиеса ясно отново си личи доминиращото влияние на католическото ѝ образование.

100 По време на балканската си обиколка индийският писател посещава за два дни България през ноември 1926. Той изнася две публични беседи в София. Много известен е и портретът му, рисуван от Борис Георгиев „*Още преди тази дата обаче той е известен в средите на българската художествена интелигенция след съобщенията в пресата, че получава Нобелова награда за стихосбирката си „Гитанджали“ през 1913 г. Между 1913 и 26-та година редица негови произведения са преведени и на български език. Посрещането на писателя преминава под знака на всенароден възторг и преклонение пред неговото величие*“. – Виж: *Атанасова, Виолина.* Три емблематични индийски личности в българското възприемане на Индия. XX век. – В: *Културно-историческо наследство: опазване, представяне, дигитализация*, 2018, т. 4, № 2, с. 195.
Виж и: *Гендова, Жана*. Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016, с. 44.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

от варненския салон на Коста Ранков: „*единствената по рода си хумор вечер. Програмата беше една от най-подбраните. Изпълнението бе повече от похвално. Многото и избрана публика, която посети хумористичната вечер, си отиде доволна, с желанието да види почитаемите артисти още на тукашна сцена*“[101]. През август трупата отново гастролира: „*Жана и Васил Гендови, които гостуват в града ни, ще дадат няколко представления в летния театър в морската градина с нов репертоар*“[102]; „*Известните български артисти Жана и Васил Гендови ще дадат най-интересните номера от своя репертоар. Монолози и диалози от Хендерсон и Коклен и интересните фарсове в комедии на Келб*“[103].

Как е оценявана театралната игра на самата Жана можем да разберем от пловдивска публикация за петактната постановка „Саломе“ на Сензационния театър на Гендов, играна във Военния клуб: „*Саломе, т.е. Жана Дорета, прояви своя силен темперамент. Тя като фигура и с играта си ни даде една пълна илюзия за прекрасната, сладострастна и крайно порочна Саломе,*

---

101 [Рекламно каре] Хумористична вечер. // *Слово* (Варна), 26 март 1919, № 37, с. 2. Салонът на Коста Ранков е построен през 1911. До 1914 г. в него се изнасят драматични и куклени представления, а след Първата световна война започва да се използва и като киносалон.

102 [Рекламно каре] // *Обнова* (Варна), 26 август 1919, № 179, с. 1.

103 [Рекламно каре] Летен театър в Морската градина. // *Добруджанско слово* (Варна), 27 август 1919, № 96, с. 1.
Вероятно става въпрос за Джон Хендерсън (John Henderson) – английски актьор и прочут рецитатор от XVIII в., чиито текстове и методика се ползват от европейските любителски и пътуващи трупи.
Александър Оноре Ернест Коклен и Беноа-Констан Коклен (Alexandre Honoré Ernest Coquelin / Benoît-Constant Coquelin) – знаменити френски актьори от Comédie-Française, известни съответно като Коклен младши (Coquelin cadet) и Коклен старши (Coquelin aîné), с изключителен принос към класическата и комедийната школа на актьорското изкуство от втората половина XIX и началото на XX век. Зад името Келб, е възможно да се крие сгрешен български препис и да се отнася до Густав Каделбург (Gustav Kadelburg) – австрийски театрален актьор, драматург, либретист от края на XIX и началото на XX в.
Едно важно уточнение, свързано с избора на гореспоменатите автори: на седемнадесетгодишна възраст Васил Гендов напуска Втора мъжка гимназия, за да работи в Народния театър срещу символично възнаграждение. В периода 1909 – 1910 учи във Виена, в „Актьорско училище Ото“ (Schauspielschule Otto) – всъщност това е т.нар. Семинар „Макс Райнхард“, който по това време се утвърждава като водещо учебно заведение за драматично изкуство.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

дъщеря на Ирода, която обезглави Йоана Кръстителя само за да целуни устните му. Нейните реквизити бяха твърде силно подчертавани за да не останат незабелязани и оценени по достойнство от публиката. Жалко, че я убиха още в първото действие. От нея, от Каяфа, от Мария Магдалена, и от Юда – всички останаха доволни. Другото беше толкова слабо, шаблонно и панаирджийско, че не издържа никаква критика“ [104].

Разбира се, както се вижда, не липсват и отрицателни реакции. Понякога от театралните среди ги обвиняват в лош вкус, комерсиализъм и нелоялна конкуренция. Театралният режисьор Исак Даниел е изключително възмутен от тези тогавашни „мечки“ на сцената, както бихме ги нарекли днес: „*…те обиждат и развращават публиката. Защото директорите на такива театри не преследват никакви художествени цели – а чисто меркантилни. Такива театри познавам два – единия е „Сензационен театър“, директор Васил Гендов. |…| Има репертоар: Рокамбол, Парижката света Богородица, Илиада (!), и други… – (мошеници, които….!) |…| Като гледам едно лошо представление, се смея. Когато съм свидетел как се гаврят с изкуството – тогава ми се плаче. |…| Quo vadis, Madame Melpomena?*“[105].

В следващите си филми Гендови дори нарочно съчетават кинопремиера в страната с гостуване на театралната трупа. Тази театър-кино фактология в наратива на Гендов също е присвоена основно към неговата персона, но все пак той отбелязва изключителната самоотверженост и професионализъм на жена си.

В един по-късен момент от кариерата си, изтощена от непрестанните упреци, Гендова признава, че не издържа и физически нападa Георги Костов – председателя на Съюза на артистите. В своите мемоари тя се старае да коментира внимателно подобни критики – излъчени от артистичните среди както към техния театър, така и към киното им. Съпоставянето им разкрива отчетлив разлом: професионалистите от сцената отхвърлят филмите на Гендови като прекалено театрални, докато масовата публика възприема техния театър като носител на

104 *Фауст*. [Каре „Театър и музика“]. Гендовият сензационен театър. // *Борба* [Пловдив], 15 октомври 1921, № 186, с. 1.

105 *Даниел, Исак*. Театър // *Вечерни часове* (Варна), 24 юни 1922, № 5, с. 74. Полумесечно литературно и културно списание, ред. Александър Великов.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

новаторски кинематографични елементи. *„Всеки лев потъваше в бездънната дупка наречена български филм. Независимо от различните ни мнения и настроения, аз и Васил Гендов бяхме едно цяло. С цялото си сърце бях негов съратник и сътрудник, бранех делото, което смятах за свято. Действително за свято! Защото само така може да се обясни беззаветната саможертва, която принесохме пред олтара на българския филм. Пиша това, защото държа да се съблюдават с тази подробност без нито една измислена дума“* [106].

След кратка пауза от киното, с цел събиране на пари, Гендови се връщат на бойното филмово поле като предприемат опит да професионализират дейността си чрез създаването на Кинематографическа кооперация „Янтра филм“, замислена като структура, която да осигури редовно българско филмопроизводство и да привлече съмишленици. Макар и краткотрайно просъществувала – един от съдружниците напуска страната с финансовите средства на дружеството – компанията все пак реализира един филм: „Бай Ганьо“ (1922), по едноименната класическа творба на Алеко Константинов. Осъзнавайки локалната разпознаваемост на този културно специфичен сюжет, труден за възприемане от чуждестранна публика, Гендови го пренасят на екрана. „Бай Ганьо“ се явява втората филмова адаптация в ранното българско кино. Това е единственият филм, в който Жана не се включва като актриса. Но продължава да е продуцент. По това време тя е в началото на своите 20 години и е в напреднала бременност с единственото им дете Димитър – който, както ще стане ясно по-късно, участва като дете във филмите и театралните им постановки. За да осигури финансиране, тя адаптира в рамките на няколко безсънни нощи „Жерминал“ на Емил Зола за гастролиращата театрална трупа, поемайки ролята на бременната Катрин. Постановка, която тя определя като типична, по гендовски, наблягаща на външни ефекти. За главната роля на Бай Ганьо Гендови избират популярния детски писател Стоян Попов – Чичо Стоян, което свидетелства за вниманието на Гендова към прецизния кастинг. Както по-късно тя споменава:

106 *Гендова, Жана.* Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 44 – 45.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

„Тайната на майсторството на нашите актьори се криеше още в самия процес на подготовката на репертоара. Васил Гендов и аз най-напред подбирахме актьорите, като внимателно преценявахме възможностите на всеки“[107]. Този принцип на прецизен подбор и адаптация, първо изпробван в театъра, впоследствие е пренесен и в тяхната филмова работа, полагайки основите на по-съзнателни и професионализирани кастинг практики в българското кино.

Показателно е, че това остава единственият им филм без Гендов в главната роля. В своите мемоари от 1948 съпрузите нямат много навика да теоретизират или да разсъждават върху собствената си творческа лаборатория. Но в *Изповедите* на Жана от 1976 тя специално подчертава колко стратегически е подхождано към подбора на актьорите.

Премиерата се състои в края на ноември 1922, а малкото запазени отзиви са положителни. Гендова си спомня: *„Бай Ганьо разбуни духовете. Мненията се разделиха. Васил вярваше, че е създал шедьовър. Аз не мисля така. Тази разлика в разбирането ни започна да се проявява все по-често*“[108]. Гендов често се чувства недооценен и обект на завист – нагласа, която дразни съпругата му. Нейните размисли разкриват нарастващо съмнение, че този театрален подход в киното им може би прави филмите им посредствени. Като образована и проницателна жена тя разбира, че въпреки усилията им те не могат да се съизмерят с утвърдените европейски кинематографии.

Съществено влияние върху Жана оказва срещата ѝ с Гео Милев, описана във втората част на нейните спомени от 1976, когото тя дълбоко уважава и възприема като безспорен авторитет и новатор. Този епизод се оказва повратен, променяйки нейните възприятия и вероятно извеждайки я извън художествения модел, наложен от Гендов. През 1923 Жана и Васил се срещат с него в кафене, където Милев тактично упреква „Бай Ганьо“ за превръщането на творбата на Алеко Константинов във фарс, лишен от дълбочината, така необходим за предаването на нейния истински

107 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови…, – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 143.

108 *Гендова, Жана.* Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 40.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

смисъл. Неговите думи утвърждават убеждението на Гендова, че киното изисква психологическа дълбочина и изразна форма, и засилват решимостта ѝ да моделира работата на Гендов чрез онова, което по-късно тя определя като „елегантен", дори „манипулативен" подход – „*помпадурщина*".

Рязък социален завой

В края на 20-те години Гендови правят рязък завой, насочвайки се към нов тематичен хоризонт в киното, съсредоточен върху остри социални проблеми и гражданска ангажираност. Следват четири филма: „Човекът, който забрави Бога" (1927), „Пътят на безпътните" (1928), заснетите паралелно (пълен прецедент в киното ни!) „Улични божества" (1929), „Буря на младостта" (1930). Техните сюжети разглеждат алкохолизма и хазарта, съдбата на маргинализирания човек, бедността и безработицата, престъпленията от отчаяние (включително кражба и убийство), затворничеството, проституцията и социални неравенства. Макар нито един от тези филми да не е запазен, сюжетите им могат да бъдат реконструирани въз основа на съхранените рецензии и критически отзиви. Прави впечатление, че въпреки привидно мрачната проблематика и силно мелодраматичния, на места дори трагичен наратив, филмите завършват с щастлив край – чрез покаяние, водещо до изкупление, смирение и страх Божий, често рамкирани около значими християнски празници. Този отчетлив религиозен акцент ясно насочва към участието на Жана Гендова, чието строго католическо формиране е изиграло съществена роля в конструирането на тази интерпретативна рамка. Допълнителни доказателства за нейното съавторство върху сценариите, както и дори за участието ѝ като сърежисьор, се откриват в друг архивен източник – документалния филмов проект на сина им Димитър от 1973[109]. Някои от критиките към филмите – по специално към „Човекът, който забрави Бога" (1927) и „Пътят на безпътните" (1928), акцентират именно на тези дразнещи евангелско-социални проповеди, белязани от натрапчиво морализаторство, баналност и естетическа неубедителност.

109 БНФ, фонд „Жана Гендова", сценарий за документален филм от Димитър Гендов: „Началото", август 1973, с. 6.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

През този период Гендови поддържат ограничен кръг социални контакти. Творческите им проекти и планове се обсъждат основно в домашна среда, което им позволява по-прецизно да изработват идеите си. За тях ключова задача е усъвършенстването на визуалната концепция на филмите, поради което те привличат Христо Константинов като оператор за всичките четири продукции и формират постоянен творчески екип. Това се оказва решаващ ход, като повечето отзиви подчертават високото визуално и техническо ниво на филмите, определяно дори като съпоставимо с европейските стандарти.

В своите мемоари от 1976 Жана акцентира и върху необходимостта от по-широко използване на визуални ефекти, включително каскади и зрелищни сцени с пожари. Част от стратегията за привличане на публика е чрез повишаване на стойността на продукцията и ангажирането на разпознаваеми обществени фигури. Във филмите на Гендови редовно участват водещи актьори от Народния театър, а дори легендарният командир на пожарната Юрий Захарчук се появява като самия себе си в „Човекът, който забрави Бога“. С всяка следваща продукция мащабът на снимките нараства осезаемо според българските стандарти.

Едно от ключовите прозрения на пионерите засягат емоционалния ефект на детския образ. За Жана и Васил появата на дете в кадъра е не просто умилително, а изключително силно изразно средство, и българското кино има нужда от своя Джеки Куган. Така четиригодишният им син Митко се включва в снимачния процес и дава „*своя принос към нашето общо семейно дело*“[110]. Разсъжденията на Жана в мемоарите от 1976 са насочени към разширяване на типовете персонажи на българския екран, тъй като преди „Човекът, който забрави Бога“ не са известни деца-актьори в националното кино[111]. На практика

110 *Гендова, Жана.* Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 45.

111 Нямаме детска продукция в този междувоенен период. Единственият подготвян сценарий за детски филм е на Николай Фол: „Зимна помощ за бедните“. Филмът дори е получил разрешение да бъде сниман от Столичната община и Министерството на народната просвета през ноември 1938 г. В проекта е трябвало да участват децата от театралната школа на Фол. Интересното е също така, че режисьор е трябвало да бъде Борис Грежов, за което свидетел-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

това е реализирано чрез участието на Димитър и в „Пътят на безпътните“, където дори Жана лично ръководи опасна каскада с участието на детето. Сцената изисква скок от четири-петметрова скала в морето – изключително рисковано действие, особено за малко момченце. Именно в този филм Гендова прави и своя собствен дебют като каскадьор. Гендов не коментира тези сцени подробно, отбелязвайки единствено, че по принцип никой не желае да допусне детето си до участие във филм, поради което те използват собствения си син.

Чуждият печат за Гендови и българското кино

Един интересен текст за „Уличните божества“, поместен в „Нашето кино“ през 1930 година[112] препраща към поредица от френски кореспонденции на автор с инициали Ис. Леви / Is. Lévy в престижното и популярно издание „*Ciné*monde“[113]. Можем да предположим, че зад тези инициали може би е Исак Леви, макар че във френски сайт с дигитализирани списания се среща незнайно откъде интерпретацията Изабел Леви. В една от статиите абсолютно ясно граматически се показва, че авторът е мъж! Засега не мога да дам предположение и доказателства кой е критикът. По-интересното е, че във френското филмово пространство се срещат отзиви за родните пионери и въобще за някаква българска продукция. За съжаление всички по-долу посочени материали са без снимков материал.

Самите кореспонденции, общо седем на брой, започват от ранната пролет на 1929: *„Васил Гендов, режисьорът на „Човекът, който забрави Бога“, в момента е в провинцията с главната си изпълнителка, съпругата му Жана Гендова, за да търси натурни места за следващия си филм, чийто сюжет все още не е извес-*

ства и своеобразен подписан договор от 7 октомври 1938 г. между него и Фол. Виж ЦДА, ф.974к, оп.1, а.е.125, л.7, л.9, л. 56 (микрофилм).

112 [Редакционно] Чуждата преса за „Уличните божества“. // *Нашето кино*, 25 март 1930, VI, № 142, с. 7.

113 Седмичник, издаван в Париж от 1928 до 1971 г., който се утвърждава като едно от най-влиятелните популярни филмови издания във Франция. Богато илюстрирано, насочено към широка публика, то съчетава информация за филмовата индустрия, интервюта, репортажи и критика, като същевременно отразява и международния кинопейзаж.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

тен“[114] – е подгряващата статия за последващи информации за творбата.

Следваща статия от май месец представлява доста критичен текст за ранното българско филмопроизводство. Леви смята, че някои наши кинаджии имат наивното убеждение, че с минимални технически средства и произволен сценарий ще създадат роден успешен филм. Тази самоувереност според автора води до злоупотреба с търпението на местната публика, която вече е уморена от поредица слаби национални продукции. Като показателен пример е приведен филмът „Най-вярната стража“ [фр. ориг. „La plus fidèle garde“], чиято премиера е в София през април 1929, под режисурата на Васил Пошев, продукция на „Паисий филм“[115]. Леви оценява филма като посредствен във всички свои компоненти – от неубедителния сценарий и набързо подбрания актьорски състав до липсата на техническа обезпеченост и ниското качество на изображението, допълнително компрометирано от заснемането директно върху позитив. Режисьорската работа също е поставена под съмнение, което обуславя и ограниченото въздействие на филма върху публиката. Язвително Леви даже пита – дали изобщо заслужава да се нарича „режисьор“ Пошев. В заключение прибавя все пак някак снизходително: *„Ние не очакваме шедьовър, а искрено, добро произведение, което да може да се продава на европейския пазар – произведение, което ще направи известни на Европа безценните качества на българската душа и природа“*[116].

Колонката на Леви е абсолютно актуална – през юни месец той отбелязва заснемането на документален филм за мащабните национални тържества в София (през май 1929) по повод 1000 години от властването на цар Симеон Велики и неговия Златен век[117], както и 50 годишнината от Освобождението. Лен-

114 *Lévy, Is.* Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 11 avril 1929, № 23, p. 451.

115 Напълно подробно за фирмата „Паисий филм“, нейните филми и киношколи, българските рецензии виж при *Кърджилов, Петър*. От „Луна“ АД до кинопросветата по селата: индустриалното и институционалното в българското кино между двете световни войни. София, ИИИзк – БАН, 2025, с. 305 – 350. Там не са посочени тези френски източници.

116 *Lévy, Is.* Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 23 may 1929, № 31, p. 547.

117 Както отбелязва Кърджилов – *„Със сигурност поне три снимачни екипа от-*

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

тата – чия точно не е ясно – е оценена като значима, въпреки техническите си недостатъци, най-вече неясното изображение. Отново операторски неволи. Следващ акцент на автора е върху институционалното и производственото развитие чрез създаването на кооперативната компания „Beke-Film“[118], насочена изцяло към национално кино. Паралелно с това се представя текущата продукция. Най-после излиза нова информация за Гендови: „Божествата на улицата“ [в оригинала е изписан фр. *Les Divinites de la Rue*] *– хм! – е заглавието на филма, който в момента се снима в София от г-н Васил Гендов – актьор и режисьор. Изпълнителите, всички българи, включват Жана Гендова, съпруга на режисьора; Владимир Трендафилов, млад премиер артист от Народния театър; както и един любител в характерни роли – Мишо Левиев*“[119].

В средата на октомври друг текст, отбелязва, че в новоизградените софийски студиа се заснемат интериорните сцени на филма „Земя“ (излиза през 1930, на Петър Стойчев) с участието на актьори от Народния театър. „*Успоредно с това Г-н Чирпанлиев снима в околностите на София с г-н Кюркчиев, Д. Касабов и госпожица Прокопиева[120], а Гендов реализира „Уличните божества“. Кинематографическото списание „Нашето кино“ приканва своите читатели да четат „Ciné monde“. Сърдечно благодарим на нашия любезен колега, който ни отправя тази чест“*[121].

Краят на месеца, Гендовият филм е вече гледан от Леви и съответно е публикуван критически отзив[122], който впрочем

разяват на филмова лента тържествата по случай 1000-годишнината от Симеоновото царуване“. Подробно виж: *Кърджилов, Петър.* Златният век и киното. // *Портал Култура*, 13.02.2023. https://kultura.bg/web/златният-век-и-киното/ (посетен на 05.04.2025).

118 Става въпрос за „Беке филм“ (Български кооперативен филм) и продуцента Минко Балкански. През 1933 е оператор на Гендов за „Бунтът на робите“.

119 *Lévy, Is*. Sofia (de notre correspondant). // *Ciné monde*, 20 juin 1929, № 35, p. 608.

120 Текстът не назовава филма, но става въпрос за „*Под орлово гнездо*“ на Петко Чирпанлиев, с Жени Прокопиева, Константин Кюркчиев, и Иван Касабов – изписан с инициал Д. при французите.

121 *Lévy, Is.* Ce qui se fait chez les autres – Bulgaria. // *Ciné monde*, 10 octobre 1929, № 51, p. 883.

122 Това е оригиналът, цитиран след половин година в списанието на Пантелей Карасимеонов – явно са имали обща кореспонденция; *Lévy, Is.* Sofia (de notre cor-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

е доста добре преведен именно в гореспоменатото „Нашето кино“, макар и след половин година. Текстът представя филма като социално-драматичен разказ за убийство, съдебен процес и възстановяване на справедливостта, изграден чрез поредица от силно ефектни, но мелодраматични ситуации. Макар да откроява играта на Мишо Левиев със сдържаност и интелигентност, критиката оценява останалото актьорско присъствие като прекомерно театрално. Филмът е упрекнат отново за морализаторската си насоченост и тежките литературни междукадрови надписи, както и за сценографската изкуственост, произтичаща от доминиращо театралния подход. Въпреки това се подчертават ограниченията в техническите условия, при които работи Гендов, и се изразява умерен оптимизъм към бъдещото развитие на българското филмопроизводство. Явно Леви симпатизира на пионера: „*Г-н Гендов наистина е направил всичко възможно. Да изчакаме този искрен артист да успее да организира българската национална продукция*“.

В последващи свои кореспонденции[123] Леви хвали обаче „След пожара над Русия“ на Борис Грежов и със задоволство отбелязва, че филмът бележи напредък във филмопроизводството ни. Актьорската игра е оценена като много добра, с открояващи се изпълнения на Тити Тарновская и Константин Кисимов, отличен със своята сдържаност, и също така е акцентирано върху неговия прецизен грим.

Декемврийско каре представя нова вълна от български филмови продукции, сред които са игралният филм „На тъмен кръстопът“ (1929, на Васил Бакърджиев); документалният за мините в Перник – „Сърцето на България“ (1929, на Велко Стоев, със съдействието на дирекцията на Държавните каменовъглени мини „Перник“, който е запазен в БНФ и включва кадри от празниците по случай годишнината на Симеон Велики); продукцията „Под орловото гнездо“ на кооперация „Beke-Film“. Информира за нова българо-немска продуцентска компания, без да назовава името ѝ. „*Младият артист Васил Димитров е заснел филм за Христо*

---

respondant). // *Cinémonde*, 24 octobre 1929, № 53, p. 919.

123 *Lévy, Is.* Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 14 novembre 1929, № 56, p. 975.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Ботев, прочутия революционер и организатор на българската независимост“ [124].

Особен интерес представлява обзорният текст на Леви „Киното в България“ (февруари 1930)[125], който досега не е включван в научно обращение, поне доколкото знам, в родната ни киноведска литература. Подобни текстове са изключително редки, което допълнително засилва неговата изворова стойност. Поради това ще си позволя тук да го експонирам, превеждайки го от френски език, като съхраня и оригиналното форматиране.

Киното в България

Cinémonde се гордее, че е френското кинематографично списание с най-широко международно влияние. Ето защо е напълно естествено всички инициативи в полза на създаването на национално кинематографично изкуство да намират тук най-добрия прием. И именно с най-голямо удоволствие ние се заемаме да подкрепим младите български кинематографисти в отличната задача, която са си поставили.

София, 31 януари 1930 г.

ДО ГОСПОДА ДИРЕКТОРИТЕ на *Cinémonde*,

След дълги разговори, които проведох с моите приятели, и по техен съвет реших да напиша тази статия, посветена на тема от изключително значение за нас.

Може би чрез посредничеството на Cinémonde*, което у нас се радва на все по-нарастваща популярност, очите на нашите управляващи ще се отворят и енергични кампании в пресата за подкрепа и подем на националното филмопроизводство няма да закъснеят.*

---

124 *Lévy, Is.* Ce qui se fait chez les autres - Bulgarie. // *Cinémonde*, 5 decembre 1929, № 59, p. 1015.

Знае се единствено, че Васил Димитров е млад варненски кинаджия. Виж: *Кърджилов, Петър*. Ботевата епопея на филм. // *Портал Култура*, 20.05.2024. https://kultura.bg/web/ботевата-епопея-на-филм/ (посетен на 05.04.2025).

125 *Lévy, Is.* Le cinéma en Bulgarie. // *Cinémonde*, 6 fevrier 1930, II, No 68, p. 84.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Бих бил щастлив, ако намерите място за моята статия. Така ще допринесете в значителна степен за постигането на нашата цел: укрепване на нашата кинематографична индустрия.

Като предварително благодаря на Cinémonde *за помощта, която ще окаже на моята страна, моля ви да приемете…*

***

Българската публика чака. Тя чака отдавна. И какво все пак иска?

Полша, Чехословакия, Югославия имат своя кинематографична продукция. Защо България да няма своя?

Ще кажете: „Но тя има такава! Вие самият ни го съобщихте".

Да, българската кинематографична продукция съществува, но всички са недоволни от нея поради слабостта на сценариите и начина, по който се реализират. Темите, с които досега беше насищана българската публика, я изтощиха. Тя иска нещо друго. Тя иска да се вълнува от своето болезнено вчера, от надеждите си за утрешния ден. Темата, която ще приеме като откровение, трябва да бъде селска, легендарна или героична…

Опитано е това в театъра…

Но днес киното е средство за изразяване несравнимо по-мощно и безспорно е най-прекият път към народната душа. В момент, когато у нас театралните салони се изпразват, кината продължават да привличат тази разочарована публика, която е поискала от театъра повече, отколкото той може да ѝ даде. Защо? Защото публиката намира в киното отражение на своите стремежи, на своите страдания, на своите приключения – с една дума, реалността, колкото и жестока да е тя.

Масовото разпространение на чужди идеи, може да се окаже вредно за българската публика и да накърни нейната самобитна индивидуалност. Очевидна е опасността от тази повърхностна „интернационализация".

Защото какво е създадено досега под етикета „национално кино в България"? Нищо или почти нищо.

Първите опити бяха разочароващи. Кинематографичното изкуство изисква съвършена техника, а онези, които у нас се занимават с него, в по-голямата си част са лишени от опит и творчески гений. Единственото качество, което може да им се признае, е голямата им сръчност да извличат финансови печалби за сметка на художественото развитие.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

И въпреки това нищо не ни пречи да имаме национално кино, разбираемо за всички народи. Ентусиазираният прием, оказан на филмите на господата Гендов и Грежов, е доказателство за това. Разполагаме с отлични писатели, които могат да създават добри сценарии. Художествени сили не ни липсват. Един филм, вдъхновен от български идеал, би бил великолепно откровение за Запада, така както навсякъде предизвикват възторг произведенията на нашите писатели Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков. Но какво трябва да се направи за това? До този момент у нас вниманието на правителството е било насочено единствено към законите, регулиращи вноса и разпространението на чужди филми. В парламента не е внесен нито един проект и не е направен никакъв опит за подобряване на нашето производство.

Трябва ли да се разчита на инициативата на чужденеца? Вече Германия се готви да създава звукови филми за българските нрави, песни и танци.

Със звуковото кино за капиталите в България се открива нова ера. Ще се притекат ли те на помощ на нашето изкуство?

Надяваме се.

***

Може би тук трябва да поясним, че немската преса далеч по-скромно, при това със закъснение споменава за работата на Гендови, при това чак през 1930 година. Едната публикация е важна, защото е рядко срещано портретно каре със снимка на Жана Гендова: "*филмовата дива на България, е първата и единствената до днес филмова актриса в страната, тъй като в България все още не съществува филмова индустрия, а освен това единственият филмов сценарист и режисьор в страната, Васил Гендов, е неин съпруг. Жана Гендова бива открита за филмите от бъдещия й съпруг още като съвсем младо момиче и за нейна голяма заслуга се счита, че остава вярна на страната си и на българското кино и отказва всички предложения за работа в чужбина. Тя изпълнява главната роля в най-новия значим филм „Уличните божества", представящ съдбата на съпругата на един затворник, която в крайна сметка сама е подтикната към престъпление от отчаяние. Дивият първичен темперамент на Жана Гендова напомня в най-силните моменти на филма за по-*

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

стиженията на Пола Негри. Филмът е закупен от студия „Уфа“ и скоро ще бъде показан и в Германия“[126].

В друга информация, занимаваща се повече с репертоара в българските кина, накрая само се споменава, че има от известно време филмопроизводство в страната и се отбелязва осезаем напредък, благодарение на пет функциониращи продуцентски дружества. Те са *„ангажирани с реализацията на продукции, предимно с национална тематика. Сред тях „Темпо-Филм“ работи върху „Земя“* [*„Die Erde von Elin Pelin“* , букв. *„Земята от Елин Пелин“*], *„Гендов Филм“ подготвя „Улични божества“* [*„Götterträume“* , букв. *„Сънища на боговете“*], *режисиран от Васил Гендов. „Български национален филм“ снима „Анатема“*[127]. *А една новооснована , а новооснована компания продуцира мащабния филм „След пожара в Русия“* [*„Nach dem Brand in Rußland“*][128].

В обобщение, съпоставката между френските и немските издания очертава ясно различни режими на видимост на ранното българско кино в европейски контекст. Френската преса, чрез кореспонденциите на Леви в *Cinémonde*, демонстрира много актуален, същевременно устойчив, макар за кратко, критически ангажиран интерес. Авторът не само регистрира текущите продукции и процеси, но и формулира програма за развитие на националното кино, мислено в рамките на европейския пазар и културен обмен. За разлика от това, немската преса отразява българската продукция епизодично и със закъснение, като се ограничава до кратки информационни бележки и изолирани портретни акценти, без да развива по-широк аналитичен хоризонт. Именно в това разминаване се откроява значението на френските публикации като рядък и ценен външен поглед, който не само документира, но и концептуализира българското кино като възможен национален и културен проект.

---

126 Das Porträt. // *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11 Januar 1930, XVII, № 17, p. 8. По времето, когато е публикувана статията, „Улични божества“ и „След пожара над Русия“ вече от няколко месеца са на екран.
Статията, впрочем се оказва преведена и препечатана: Българският филм в чужбина. // *Литературен глас*, 8 март 1930, г. II, № 65, с. 5.

127 Не е ясно за кой филм става дума в немската публикация.

128 Film in Bulgarien. // *Kinematograph*, 29 Januar 1930, XXIV, № 24, p. 2.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Патриотизъм, скандали и звук

През 1930 все още не са налице сериозни опити за създаване на български звуков филм, макар че някои киносалони вече разполагат с качествена звукова апаратура. Жана Гендова ясно долавя предстоящата промяна и края на нямото кино, отбелязвайки, че последните им филми вече влизат в конкуренция със звуковите. Работата по стария модел става невъзможна за тях заради нарастващия интерес на публиката към звуковото кино. Българската кинематография изостава, както отбелязва Жана, и сред самите творци се засилва усещането за предстоящ край на досегашното филмово производство, като именно те – пионерите Гендови - първи са принудени да понесат последиците от тази промяна, или *„горчиво хапче на звука*“, както го определя Жана[129]. И тук, Васил Гендов отново представя своя различна версия: според него идеята за създаване на български звуков филм е била предложена от Марин Диков, директор на кино „Модерен театър“, след прожекция на *„Atlantic*“ (Великобритания, реж. Е. А. Дюпон, 1929), на която той и Жана са присъствали[130]*.*

Първоначалният импулс за създаване на звуков филм идва, според Жана, именно от нея самата. Тя предлага на Гендов да реализират нова звукова версия на *„Българан е галант*“[131]. Плановете ѝ обаче се променят след неочаквана покана от Павел Груев, личен съветник на цар Борис III, за среща, която тя запазва в тайна от съпруга си. В спомените си от 1976 Гендова обяснява, че е премълчала за нея почти до смъртта на Васил поради неговата ревност и липса на дипломатичност.

По време на аудиенцията Груев предлага създаването на патриотичен филм в чест на монарха, като обещава пълна финансова подкрепа. След продължителни колебания Гендова убеждава Васил да насочи проекта към звуков филм, мотивиран не като дълг „към короната и Бога“, а „към нацията и нейното

129 *Гендова, Жана*. Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016, с. 96.

130 *Гендов, Васил*. *Трънливият път на българския филм (1910–1940). Мемоари.* София, Фабер, 2016, с. 288 – 289.

131 *Гендова, Жана.* Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 51.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

героично минало“[132]. Така се появява „*Бунтът на робите*“ (1933), посветен на Васил Левски.

Гендов също така твърди, че идеята за филма за Левски първоначално е била замислена от Борис Грежов още през 1924, въз основа на изследванията на Димитър Страшимиров. Самият той също се опира на труда на Страшимиров, но предприема допълнителни проучвания, обикаляйки селища, свързани с Левски, с цел да открие и съхрани автентични исторически пространства за натурните снимки на филма.

Както е обичайно за Гендови, сценарият е апробиран като театрална пиеса „*Гяури*“, която се оказва успешна. Макар да липсват категорични доказателства, вероятно Гендова, както и в други случаи, участва в нейното написване и редактиране. Историческият разказ на филма е преплетен с мелодраматичен сюжет – любовна линия между Левски (Гендов) и учителка (Гендова). Сценарият е внесен за одобрение в цензурната комисия към Министерството на народното просвещение.

В условията на чувствителност към османското минало, напрежението в българо-турските отношения и преговорите около Балканския пакт, части от сценария са съкратени с цел да се избегне забрана, но въпреки това се намесва и Министерството на външните работи.

Студентски протести пред турската легация принуждават министър-председателя Никола Мушанов лично да се намеси, за да бъде спасен филмът. Случаят е засвидетелстван единствено в мемоарите на Гендова, писани през 1948[133]. А в турски източници се появяват злонамерени слухове, представящи Жана не като актриса и кинематографист, а като парижка съдържателка на публичен дом[134].

Постпродукцията във Виена и осигуряването на грамофонни записи за музикалния съпровод от Виена и Будапеща създават допълнителни затруднения. В този процес Гендови постигат и нов етап в българското кино: Васил става първият актьор, а

132 Пак там, с. 53.

133 *Гендова, Жана*. Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016, с. 107 – 108.

134 Виж *Yolcu, Cengiz*. Kölelerin İsyanı'nı Bastırmak: Bulgaristan'da Yasaklanan Bir Film ve Türkiye. // *Journal of Balkan and Black Sea Studies*, 2021, № 7, pp. 63 – 87.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Жана – първата актриса, които осъществяват филмов дублаж, като Гендова записва всички женски гласове в малко кино със звукова апаратура[135].

Вероятно по финансови причини филмът е обработен тайно във Виена: *„през нощта, след като тайно се промъкваме в студиото, където ни очакваше малкият екип, който бяхме вербували“*[136] . В крайна сметка *„Бунтът на робите“* излиза като хибриден филм, съчетаващ звук и множество междукадрови надписи.

В еднократния брой на вестник *„Българско кино“*, създаден специално, за да се рекламира филмът за Левски, има поместена малка статия от Жана Гендова. Тъй като единствен оцелял цялостен брой на изданието се намира в Регионална библиотека „Петко Р. Славейков“ във Велико Търново, бих искала да споделя този нейн текст[137]:

Жана Гендова за първия говорящ и музикален филм

Тон филм! Тон филм на български!

Ето нещо, за което едва смеех да мечтая.

Та нали, най-богатите ателиета на Холивуд, след много опити, едвам направиха говорящ филм?

Нали в Берлин страхливо големи величини шепнеха: тихо, тон филма иде!

Васил Гендов трескаво следеше списанията, журналите – всичко писано за тон филма.

Ех, ако можехме и ний…

Ний ли? Сами, двамата?

Невъзможно. Аз поне така мислех. А заедно с това трескаво мислех: ако можехме, ако можехме!…

И мълчаливо мечтаех… за тон филма!

---

135 *Грозев, Александър*. Киното в България. Част I (1897 – 1956). София, Фабер, 2011, с.186.

136 *Гендова, Жана.* Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 57.

137 Изключителна благодарност на Регионална народна библиотека „Петко Р. Славейков“ – Велико Търново за предоставеното дигитално копие. Оригиналът бе издирван в продължение на две години и след няколко неуспешни опита все пак се намери през есента на 2025 г.
Гендова, Жана. Жана Гендова за първия говорящ и музикален филм. // *Българско кино*, октомври 1933, с. 3.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Но Васил Гендов искаше… искаше да направи – тон филм! А когато той поиска нещо – то значи – ще бъде направено.

Много, много дни мислехме, мечтаехме… и правехме опити…

И ето – Васил Гендов сне първия български говорящ и музикален филм.

И – за мой голям срам, когато чух от платното първия български звук – аз се разплаках.

Най-после! Български тон филм! Чух на платното хубава, родна музика!

А моят режисьор тържествува: постоянството му е възнаградено – той създаде първия Български говорящ филм! [Вдигнатият кегел и курсивът са така в оригинала – бел. авт.]

И моята мечта, моята чудно хубава мечта се сбъдна.

Жана Гендова

В броя на вестника е публикувано и интервю с началника на Културния отдел към Министерството на народното просвещение, който определя филма като значим национален и културен документ, и настоява за държавна подкрепа на българското кино в условията на европейска конкуренция, подчертавайки неговото достойно, макар и все още несъвършено художествено и техническо равнище. Христо Бръзицов в същото издание пък застъпва тезата, че развитието на българското кино е възможно единствено чрез обръщане към собственото му историческо минало.

Нов удар следва след премиерата на 2 октомври 1933, когато през януари 1934 цензурната комисия към Министерството на външните работи и изповеданията забранява филма, обявявайки, че той „не е в интерес на добросъседските отношения“, и предупреждава, че всяка по-нататъшна прожекция ще доведе до конфискация. Все пак филмът достига до зрителите и има немалко прожекции по екраните на страната.

„Бунтът на робите“ е широко рекламиран като „монументален национален епос“ за борбата на България за политическо и духовно освобождение; но и като първия български звуков и музикален филм, възхваляващ Левски; наред със звездното присъствие на Жана и Васил Гендови, творбата е представена и с акцент върху народната музика, бунтовническите песни и българската реч. В продължение на повече от два месеца, до

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

забраната ѝ, лентата се радва на изключително висок зрителски интерес.

Критическият прием, който получава филмът, е противоречив – от остри осъждания до патриотично възхваляване. Рязко отрицателните рецензии са безпощадни: филмът е определен като бездарен, аматьорски, баналeн и шовинистичен кич, като вулгарна и комерсиална пародия на историята. Гендова е критикувана като неподходяща за ролята на „младата любима" на Левски, което според критиците профанизира образа му и изкривява историческата истина. Част от тях дори приветстват забраната на филма и призовават държавата да се намеси чрез създаване на национално филмопроизводствено предприятие.

Въпреки упоритостта на пионерите, последният им филм „Земята гори" (1937) бележи краха на компанията „Гендов филм". Както обикновено, Жана поема организацията, финансирането и рекламата на филма чрез театралната им трупа, докато Васил е режисьор. Филмът обаче е подложен на остра критика заради остарелия си театрален стил, претоварената социална мелодрама и повторяемостта.

След като представителят на UFA Спиро Янков оттегля подкрепата си, Гендови са принудени да вземат тежки заеми, което води до загуба на жилището им и до фактическото им разделно съществуване при приятели и роднини.

Присъствие без биография: случаят Бистра Фол

Както вече беше споменато, в спомените на Гендова се появява фигурата на Бистра Цветанова, известна като Бистра Фол, обозначена като „сестра". Възможно е да става дума за форма на символно родство – професионална посестрима. Не е изключено обаче и да има кръвно родство, просто трябва генеалогията много прецизно да се проследи през граждански регистри, ако е възможно. Така или иначе връзката между двете е проблематична за изследователите и изисква допълнително уточнение. Именно тази неоднозначност поставя фигурата на Бистра Фол в особена позиция – едновременно присъстваща в изворите и лишена от стабилна биографична рамка.

Безспорен факт е, че Бистра е първата съпруга на театралния режисьор Николай Фол. Единственото, което можем да про-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

четем за нея, съхранено в личния му фонд, е следното: *„през 1925 година се ожених за актрисата* ***Бистра Дякова*** [получерът е моя – А.М.]. *И две години по-късно наистина успях да замина* [за Германия – А.М.]. *Жена ми остана в театъра на Стефан Гендов*[138]*, който беше съпруг на сестра ѝ*“[139].

Дали е възможно Николай Фол, който през архива си остава впечатление подреден и паметлив човек, да бърка двамата братя Гендови?

Дали пък Фол няма предвид под „театъра на Стефан Гендов“ друго – театъра на „П. К. Стойчев“ (актьора, театрален и кино режисьор Петър Константинов Стойчев), където Стефан работи като драматург? И Бистра, и Николай са свързани с тази театрална формация, но това е в края на 20-те и началото на 30-те години.

„*Сестра ми Бистра Цветанова*“ – както често напомня Гендова, или Бистра Дякова?

Какво казват пък едни други документи – тези на Държавна сигурност, по въпроса с имената и роднинските връзки? Материалите в досието „Гендов“ са различни сводки, дознания, рапорти, секретни задачи, въпросници, доноси, писма и пр. Те обхващат хронологически периода от 1924 до 1957[140]. Документите засягат не само личността, работата, миналото и – в съответния исторически момент – настоящето на Васил, но и на цялото му семейство: Жана, сина им Димитър, както и по-широкото им об-

---

138 По-големият брат на Васил, Стефан Гендов (10 юли 1889 – 15 март 1951) е издател, драматург, театрален и кинокритик. Според други документи имат и сестра Ангелина, която е три години по-голяма от Васил, през 50-те години на XX в. е много болна и живее с Гендови.

Виж и БНФ, фонд „Васил Гендов“, папка 5: Инв. № 151: Васил Гендов. „Искам да напусна София“ (идея за сценарий). Съвременна биография в две части. Част I – драматичен раздел, без дата.; КРДОПБГДСРСБНА, ф. СД [Следствено Дело], а.е. 4019 – Васил Димитров Гендов.

139 ЦДА, ф. 974К, оп. 1, а.е. 1, л. 1.

140 КРДОПБГДСРСБНА, ф. СД [Следствено Дело], а.е. 4019 – Васил Димитров Гендов.

Трябва да се отчита и факта, че новопостъпилите на власт другари, дали поради недостатъчна компетентност и образованост, или други причини, правят грешки в досието. Подробно виж: *Martonova, Andronika.* Labeled Hostile: Vasil Gendov at the Intersection of Survival and Adaptation. // *Balkanistic Forum*, 2025, vol. 34, no. 3, pp. 187–208. DOI:10.37708/bf.swu.v34i3.11.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

кръжение. Така в папката от Държавна сигурност се споменава в минало време, че всякакви роднини на Гендови (не уточняват какви, нито се посочват конкретни имена) играят в театралната му трупа преди 9 септември. Сред тях е и една неназована балдъза. Самата Бистра Фол като име никъде не фигурира сред предоставените от Комисията по досиетата документи. Това навежда на мисълта, че може би не е в България по това време.

Откриваме обаче друг интересен факт. В идентификационна справка към криминалния архив, са посочени трите имена на Гендова така: *Жана Дякова Иванова*[141]. Общото с Бистра е „**Дякова**" както е видно, но при екс г-жа Фол не е ясно дали е фамилно или бащино име. Определено генеалогията на Жана и Васил Гендови заслужават по-щателно проучване.

Бистра Фол остава именно с това име в аналите на българската киноистория. Актрисата е популярна както в театралната трупа на Гендови от 1926 година нататък (според театралния мемоар), така и във филмовите им продукции. „Пътят на безпътните" (1928), „Улични божества" (1929), „Буря на младостта" (1930), „Бунтът на робите" (1933). Може би последният филм, в който участва, е „Песента на Балкана" (1934) на Петър К. Стойчев, след което следите ѝ абсолютно се губят в киноведската ни литература.

Критическите отзиви за нейната актьорска игра, както на сцената, така и на екрана, определено са ласкави. Простотата, непринудеността и особено младостта ѝ се подчертават често в текстовете. Както и чувството ѝ на умереност в жеста и мимиката. За публиката Бистра е някак пленяваща със свежото си излъчване, играта си и бързо овладяване на артистичната професия. Същевременно е убедителна в силно драматичните моменти и с умението си да психологизира персонажа си. Бистра е с подчертано нежно излъчване, нещо средно между жена и дете, както се отбелязва в пресата. Акцентира се и върху таланта ѝ умело да се превъплъщава в заблудени, оборкани и изкушени от града девойки. Доста портрети на Бистра Фол се пазят както в БНФ, така и в Художествения архив на Народния театър. Докато разглеждаме снимките от филми-

141 КРДОПБГДСРСБНА, ф. СД [Следствено Дело], а.е. 4019 – Васил Димитров Гендов, л. 14б.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

те ясно си личи и възрастовата разлика между двете актриси. Стройната, синеока блондинка, е много различна от категоричния балкански тип на темпераментната (както често я описват) брюнетка Жана Гендова, която понякога се превъплъщава в нейна екранна майка.

Въпреки ясното ѝ присъствие в екранния контекст, Бистра Фол постепенно изпада извън полето на киноисторическия разказ, защото почти липсват данни за нея. Даже годината на раждането и смъртта ѝ са неизвестни. Вероятно по време на комунистическия режим тя или не е в България, или ако е в страната – никой не я е потърсил за интервю от Българска национална филмотека, както се случва с Жана. Интересното е, че Гендов макар да формира фонда на Музея на киното през социализма, не събира разкази-спомени от собствените си актьори. Неговата версия, както демонстрира през мемоарното си наследство, е единствено меродавна. Всъщност не е ясно дали връзката между посестримите Жана и Бистра се поддържа и след 1944. Образът на Бистра Фол като млада жена остава фиксиран в кадрите на Гендовите творби и служи като симптоматичен пример за онези ранни актриси, чието участие е осезаемо за формирането на българското кино, но духът на забравата ги е обвил напълно.

В т.нар. свои *Изповеди* от 1976 Жана пише, че в средата на 30-те години на XX век, Бистра се омъжва *„междувременно за чешкия аташе по печата Иржи Вичаз“*[142]. Той е сорб/лужишки сърбин[143], по

142 Изказвам изключителна благодарност към бохемистите проф. д-р Владимир Пенчев (ИЕФЕМ), доц. д-р Добромир Григоров (СУ „Св. Климент Охридски“) и българиста проф. д. н. Марцел Черни (*Славянски институт,* Чешка академия на науките) за оказаните консултации и съдействия по издирването на повече информация в тази посока.

Специално съм признателна на щедростта на д-р Фридрих Полак, Ръководител на отдел „Културни изследвания“ от *Сорбския институт в Бауцен* и *Фондация за сорбския народ*, както и на неговият редактор Михаел Нук, от издателство Domowina-Verlag GmbH / Ludowe nakładnistwo Domowina, Бауцен, които откликнаха на запитванията ми за архива на Вичаз и много детайлно ми отговориха. Д-р Полак бе така любезен не само да води лична кореспонденция по темата, но и да сподели предпечатно копие на подготвения от него двуезичен пътепис (горнолужишки и немски езици) Вичаз „*От Прага до Палестина: Репортаж от бурни времена*“ през септември 2025, но и да ми преведе части от него.

143 Лужишките сърби или сорби, са западнославянски народ. Населяват историческата област Лужица в източната част на Германия, днес в провинциите Саксония и Бранденбург, точно събираща трите граници – Германия, Полша и

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

това време активен политически кореспондент в България на *Чешката телеграфна агенция* (ČTK) и *Centropress* – чехословашкото фотографско и информационно бюро. Бохем, писател, журналист, преводач. Освен с Гендови, в България става близък с литературния критик и главен редактор на „*Литературен глас*“ Д. Б. Митов, както и със Стоил Стоилов – директора на „Кооперативния театър“ (оперетата, днес Музикален театър). Вичаз прекарва в София 10 години – от 1929 до 1939 [144].

За първи път журналистът посещава София през есента на 1927, докато е репортер в Кралство Югославия. През 1928 прави пътуване от Русе до София, като една от спирките му е Горна Оряховица, Лясковец и региона. Напълно възможно е тогава да попаднал на гастролиращата трупа на Гендовия театър и да се е запознал с Бистра. Във фондовете на Народния театър се съхраняват две нейни снимки, като едната според мен е по-ра-

---

Чехия. Сорбите са признати като национално малцинство със съхранени език и културна идентичност; Езиците, които използват са горнолужишки (Саксония, и по-близък до чешки) и долнолужишки (разпространен в Бранденбург и по-близък до полски). Като исторически произход принадлежат към западнославянския езиков и културен ареал и нямат пряка етническа връзка със сърбите на Балканите.

144 Все пак са нужни и едни по-подробни данни, тъй като персоналията е интересна: Известен и като Юрий Вичаз-Праски (сорб. *Jurij Wićaz-Praski* / чеш. *Jiří Wičaz*; на немски: *Georg Lehmann*; 19 октомври 1899, Шпитл – 22 януари 1974, Прага). Взимал е уроци по български език в Прага при небезизвестният проф. Йозеф Пата. Следва право в Карловия университет, но прекъсва обучението си през 1922, когато започва работа като политически журналист в ČTK. Първо е в Белград в периода 1927–1928. Официално е изпратен в България през 1929 във връзка с 50-годишнината от независимостта на България от Османската империя. Между 1930 и 1933 работи като свободен журналист за различни чуждестранни вестници, преди да се завърне в ČTK. До 1939 е постоянен кореспондент, базиран в София, за балканския регион. (Виж: ЦДА, ф. 370к, оп. 6, а.е. 528 – писмо от Чехословашка канцелария по печата до Вичаз, 1935). За кратко от 1939 той става сътрудник на Съветската ТАСС. После заминава за Полша и Румъния. В началото на 1941 е принуден да емигрира в Истанбул, защото българското правителство го обявява за нежелан чужденец и се страхува да не бъде заловен и депортиран в нацистка Германия. През 1942 заминава за Йерусалим, пак като кореспондент на ČTK в Близкия изток (вкл. Египет, Сирия, Ливан), където остава до 1946 и издава и чешкоезичния седмичник *Naše osvobození* [*Нашето освобождение*]. След Втората световна война пребивава в Париж, Лондон, Москва, Ню Йорк, Прага. За неговите балкански и български пътеписи виж: *Starý, Václav; Wićaz, Jurij*. Průvodce Bulharskem. Praha, Orbis, 1938; *Derlatka, Tomasz*. Balkán v reportáži Jurije Wićaze. // Slovanský jih, 2015, vol. 15, no. 1, pp. 3–13; *Derlatka, Tomasz*. Makedonci v díle Jurije Wićaze. – In: Studia Macedonica II. Ed. I. Dorovský. Brno, Masarykova univerzita, 2015, pp. 27–38.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

нен портрет на актрисата. На гърба на един от фотосите е направен надпис с химически молив: *„Бистра Фол, Иржи Вичаз от Софийския театър на В. Гендов, Горна Оряховица, Сезон 1927 – 1928“*[145]. Забавното е, че в описът е записано съвсем друго: *„Снимки на артистката Бистра Фол от Софийския областен театър и до нея приятелката ѝ Иржи Бюраз“*….

В библиотеката на НАТФИЗ е регистриран каталожен запис в раздел „Постановки“ за постановката „Червената светлина“ от Игнат Столарски[146], поставена от Васил Гендов за театър „Република“ (?) и преведена от Иржи Вичаз, като за жалост не е посочена година. Самото наличие на преводач – Вичаз – насочва към неговото участие в театралната практика на периода и към по-широките процеси на културно посредничество между славянските културни полета. Допълнителни сведения сочат, че пътуващият колектив, свързан с постановката, е представял този репертоар в Радневo и Стара Загора, което разширява обхвата на неговата дейност отвъд журналистиката.

В същия каталог се откриват и допълнителни данни, които насочват към участието на Бистра Фол в други театрални трупи и постановки. Сред тях са „Сирена“ от Йосиф Щолба и „Монасите“ от М. Тенелли, представени от Театъра на П. К. Стойчев – София, следователно годините са между 1930 и 1934. Наличието на тези записи разширява представата за нейното сценично присъствие и очертава по-широк репертоарен обхват в рамките на дейността ѝ.

След поредния финансов крах с „Бунтът на робите“ Жана известно време живее при Бистра и Иржи. Ето как тя го описва: *„Иржи Вичаз беше един много опитен журналист. Той се движеше буквално навсякъде. Имаше много приятели, от всякакви слоеве на обществото и с всички поддържаше тесни връзки. Можеше да го видиш в „Реюнион“, седнал редом с гешефтарите; можеше да го видиш в „Юнион палас“, разговарящ с някой министър; можеше да го срещнеш и в кафенето „Средец“ на Народния театър, където обикновено се събираха „левите“ интелектуалци“*[147].

145 Художествен архив на Народен театър „Иван Вазов“, Портфолио фотоси № 3635, 2 портретни снимки.

146 Засега не е идентифициран този автор.

147 *Гендова, Жана*. Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*,

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Може би чрез биографията на Иржи Вичаз бихме могли да научим нещо повече както за Бистра Фол, така и за Гендови.

В новопубликуваните му мемоари на горнолужишки език „От Прага до Палестина: Репортаж от бурни времена“[148] , под съставителството на Полак, сорбският журналист описва София през 1929 г. като спокоен и не толкова разпуснат град, като Белград и Будапеща. Впечатлен е от активната градска среда и жаждата за културен живот. Очарован е от традиционните вечерните разходки по бул. „Цар Освободител“, където се преплитат всекидневното общуване, публичността и политическите разговори. И твърди, че това са най-щастливите години от живота му. В този контекст той очертава и една характерна двойственост: културата на пиене като устойчива част от столичния живот съществува паралелно с активността на въздържателните движения и клубовете за трезвеност, които се стремят да я регулират и преосмислят. Освен нощния живот и забавленията другите теми, които коментира, са парламента в това междувоенно време, убийствата по улиците, терора, превратите, македонския въпрос, полицейските среднощни акции. Бохем по натюрел, Вичаз акцентира и върху печатните медии, общностите на журналистите, чешката диаспора и чешките художници, възможността да се качиш на Витоша, когато градът ти омръзне, сладкарниците, кафенетата… В един от пасажите четем: „*Здрач се спускаше над София. Една вечер през 1932 г. стоях на оживена улица пред рекламна колона и разглеждах залепените афиши. С какво да си запълня времето? Не можех да реша. Може би вечер в близкия Народен театър? Или в оперетата, където мой приятел Стоилов беше директор?* ***Или все пак на кино? Поне в тези „терзания“ не бях сам***“[149].

1976, № 13, с. 59

148 *Wićaz, Jurij.* Z Prahi do Palestiny: Reportaže z wichorojtych časow. Bautzen/Budyšin, Ludowe nakładnistwo Domowina (Domowina-Verlag GmbH), 2025. (Wudał Friedrich Pollack; předsłowo a komentary z němčiny přełožił Michał Nuk).

149 Получерът в цитата е мой – А. М.
Wićaz, Jurij. Z Prahi do Palestiny: Reportaže z wichorojtych časow. Bautzen/Budyšin, Ludowe nakładnistwo Domowina (Domowina-Verlag GmbH), 2025, pp. 78 – 79.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Колкото и странно да звучи, Вичаз споменава много малко имена свои приятели. В разказа му нито семейство Гендови, нито Бистра Цветанова / Дякова / Фол присъстват!

За Фридрих Полак, като изследовател на архива на сорбския журналист бе изключителна изненада да научи за съществуването на съпруга-актриса, при това свързана с пионерите на българското кино. В личната ми кореспонденция той изрази категоричното си становище, че никъде в мемоарите на журналиста не се споменават никакви лични моменти, евентуални жени и деца. В този контекст Бистра Фол е като фантом в лужишки дискурс и препратките от Гендовите разказа за особено ценни. *„Ако трябва да му вярваме, пояснява Фридрих Полак - той бяга сам от България през 1941. И след войната, когато отново се връща сам и живее в Прага, пак е сам - това ми казаха многобройни по-възрастни съвременни свидетели, които са го посещавали в Прага през 60-те и началото на 70-те години на миналия век. Същевременно Вичаз не е странял от забавленията. Напълно е възможно бракът му с Бистра да е сключен при много бурни обстоятелства. Лично аз все още имам и неяснота относно действителната роля на Вичаз в България и допускам хипотезата да е работил и за някоя тайна служба.“*[150]. Редакторът Михаел Нук допълва, че *„има слухове или разкази от съвременниците на журналиста, че след смъртта му жена (българка) неочаквано се е появила в Прага* (годината е 1974, значи Фол е била жива – А. М.) *и е изисквала някои от по-интересните и ценни предмети от наследството му да ѝ бъдат предадени, като на негова законна вдовица. Нищо повече не се знае за нея. Всъщност в Прага никой не е познавал тази съпруга“*[151].

Точно при последните редакции на този текст Полак се свърза с мен, съобщавайки неочаквана нова информация, открита току що в архивите на Чехословашката новинарска агенция, както и в документи на Чехословашките тайни служби. Според тези данни, Бистра Фол е родена в София на 11 септември 1906 г. по стар стил, или по нов 24 септември 1906 г. Тя се появява в архивните записи в края на лятото на 1946 г. в Прага под името Бистра Вичазова. Вероятно по това време е била без граждан-

150 Лична кореспонденция с Полак, 10.09.2025.

151 Лична кореспонденция с Нук, 10.09.2025.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ство, което предполага, че не е разполагала с редовни лични документи. През същия период тя подава молба за придобиване на чехословашко гражданство, но не е ясно дали това искане е било удовлетворено. По онова време Бистра все още е била омъжена за Иржи Вичаз, който е работел като кореспондент в Париж. Явно живеят на две локации в Европа. Но и на две локации в Прага! Интересното е, че макар той да потвърждава брака им в документите, двамата очевидно не са живели заедно, тъй като са посочили различни адреси в чешката столица. В един от формулярите полето „деца“ е оставено празно, което навежда на мисълта, че нямат такива.

През ноември 1947 г. Бистра подава заявление за издаване на чехословашки паспорт, въпреки че към този момент не всички необходими документи за удостоверяване на гражданството ѝ са били налични. Тя обяснява, че причината за искането е желанието ѝ да посети болния си баща в София. По-късно, през 1950 г., тя подава и молба за получаване на купони за храна.

Допълнително, в материалите от чехословашките тайни служби се споменава бракът на Вичаз с Бистра, обозначена „по баща Дякова“, и потвърждаващи рождената ѝ дата.

Ето защо в други, макар и оскъдни данни[152] обаче, открити по-рано и идващи от администрацията на Олшанските гробища в Прага, където е погребан Вичаз (сам в един-единствен гроб, който все още съществува), Бистра е записана като Вичазова. В регистрите, свързани с погребението и отговорността по подържането на последното място за вечен покой, тя е посочена като вдовица. Нещо повече – плащано е до 1994 година, след което остава без платен наем за дълго време, защото Бистра Вичазова е в неизвестност, а двойката няма и деца. Тази информация всъщност е ценна, защото ни дава ориентировъчните години и за смъртта на Бистра Фол. След намесата на Чешко-лужишкото дружество през 2004 г, се установява през някакви други административни, може би граждански регистри от Бауцен/Будишин, че Бистра се е върнала в България. Кога, къде, защо – засега няма отговор. Както е и неясно какво точно се случва между съпрузите, каква е съдбата на актрисата,

152 Виж *Mudra, J.* Osobní zprávy: Před sto lety se narodil Jurij Wićaz. // *Česko-lužický věstník,* 1999, № 10. URL: http://stare.luzice.cz/clv/1999/10.htm (01.04.2026).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

докато властва тоталитарният режим в България, дали държи връзка с Гендови, къде е нейното архивно наследство… Както допълни проф. Марцел Черни: „*Интересно би било да разберем, защо и двамата с Иржи не са общували от 1946 нататък*“[153]. Или по-скоро дали изобщо са имали някаква епистоларна или друга връзка по между си.

В малката книжка, подписана в съавторство от Вацлав Стари и Иржи Вичаз „*Пътеводител из България*“, издадена през 1938 в Прага, се описани чудесно както столичните, така и провинциалните забележителности на страната. Изданието е илюстрирано с висококачествени фотографии, има дори и поместени прилежно сгънати карти. В раздел култура е отделено място на театъра, операта и киното. „*Първият оригинален български филм е заснет през 1910[154] от актьора и по-късно театрален директор Васил Гендов. Това е комедия от българския живот. До този момент Гендов е заснел общо още десет филма със социална тематика, в които участват предимно самият режисьор, Жана Гендова и Бистра Фол. Бившият директор на Народния театър П. К. Стойчев също заснема два филма от българския живот, в които играят водещи актьори от Народния театър в София. Всички тези филми, към които се причислява и най-новият „Грамада“, заснет от младия режисьор Саша Вазов[155] по едноименното произведение на неговия чичо, поета Иван Вазов, както и филмът „Страхил войвода“, значително изостават от европейското равнище, особено в техническо отношение. Това се дължи на ограничените финансови средства, тъй като държавата все още не обръща внимание на филмовото производство. В България има 116 кина*“[156].

В крайна сметка Бистра Фол се очертава като разпознаваема и търсена актриса в края на 20-те и началото на 30-те години, с ясно присъствие както в театъра, така и в ранното българско кино. Нейната биография е рязко прекъсната от разлома на времето. Наличните данни позволяват да се проследят някои от

153 Лична кореспонденция с Черни, 08.09.2025.

154 Самото споменаване на годината 1910 категорично индикира близостта с Васил Гендов – нали това е версията, която той най-яростно защитава.

155 Това фамилиарно обръщение към Александър Вазов също е някакъв вид маркер за достатъчно близки отношения и познанство.

156 *Starý, Václav; Wićaz, Jurij*. Průvodce Bulharskem. Praha, Orbis, 1938, p. 33.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

нейните професионални и лични връзки, но не и да се обрисува пълен портрет. Засега.

Животът и наследството на Жана Гендова разкриват многопластов разказ за творческо партньорство и неравенство между половете в ранния период на българското кино. Далеч от утвърдения образ на „преданата съпруга и водеща актриса" на Васил Гендов, тя се очертава като транснационална културна фигура, свързана с европейски художествени мрежи и с решаващ принос за формирането на жанровите и естетическите основи на националната кинематография. Нейните мемоари, съпоставени с архивните свидетелства, разкриват жена, поела основната тежест на съвместното им дело – като продуцент, организатор и двигател на творческия процес в условия на постоянни трудности.

Въпреки това приносът ѝ дълго остава засенчен от авторитарното присъствие на Гендов, ограничен както от социалните нагласи на времето, така и от неговата творческа ревност. Последните им години преминават в отчуждение и мълчание – Жана дори не присъства на погребението му. Нейните „Изповеди", публикувани в „Кино и време", са акт на контрапамет. Акт, с който тя преосмисля общия си живот с Васил Гендов – може би с яснотата за спечеленото и загубеното, при всички случаи с доза ирония и немалко болка. Но и с достойнство.

Късните текстове на Жана разкриват дълбокия дисбаланс в тяхното сътрудничество и продължителното пренебрегване на нейния художествен, артистичен, творчески и организационен принос. В процеса на възстановяване на своя глас, насърчена от тогавашния директор на Филмовия архив, тя се самоописва с деликатна ирония като символична сплав между Санчо Панса и Дулсинея. Забележително – не точно като божествена муза. Чрез тази автохарактеристика тя преосмисля своята „второстепенна роля", утвърждавайки мястото си като свидетел, двигател, съмишленик и съавтор в общото им дело. В този смисъл Гендова не само принадлежи към историята на българското кино, но я пренаписва отвътре – като първата жена пионер, чийто принос изисква по-широко признание както в национален, така и в международен контекст.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved



Люба и Никола Кутинчеви в Япония, ДА - София, ф. 1328k, оп.1, а.е. 100.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

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*[157]

---

157 *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); https://digital.library.ln.edu.hk/en/projects/film/db/romania-and-bulgaria-different-french-and-scots (12.09.2024).

Образцово дигитализирана база данни по проекта *A History of Film Exhibition and Reception in Colonial Hong Kon*g (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..

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Люба и Никола Кутинчеви: една незавършена история

При проучване на една от по-маргиналните папки в архивния корпус на Васил Гендов в БНФ се появи кратка, изненадваща и важна информация, която със сигурност не е развълнувала особено поколенията киноведи преди мен. Може би защото фокусът на техните интереси и бил съвсем друг. А и поводът за написването на документа е свързано с установяването на датата на създаване на „Българан е галант". В никакъв случай не оспорвам, разбира се, че на първо време това е била по-важна задача пред кинознанието ни, още повече при дългогодишните разпри между историците и самия Гендов дали филмът е от 1910 или от 1914/1915.

Сред всякаквите разнородни документи се намира текстът, озаглавен *Моят отговор*[158], заведен от самия Васил като уредник на киномузея, под инвентарен номер 2. Всъщност архивният материал е в няколко преписа. Вариантите са и по-дълги, и съкратени, и с ръчно нанесени корекции. Текстът е писан по социалистическо време. Има ли смисъл да се изчита всичко подробно, което на пръв поглед изглежда уж с не толкова драматични различия в копията? Що се отнася до Гендовите архиви и техните безчетни версии на случилото се около тях и в българското кино, отговорът е абсолютно „да". А и защото никога не се знае каква изненада ще поднесе „кинокилерът"…

Машинописните страници на „Моят отговор" са едновременно мемоар за историята на киното, за живота в София от началото на XX век, за кинобитието на самия пионер Гендов. И едновременно с това остър, възмутен, протестен отговор, насочен към киноисторика Александър Александров, който не от-

158 БНФ – Колекция „Васил Гендов", папка 5: *Моят отговор* – машинопис, август 1962 г., с. 1 – 17.

Страниците вероятно са първа коректура – има нанесени с молив поправки. За вариантите на текста в контекста на Гендовото наследство виж: *Кърджилов, Петър*. Загадките и времената на „Българан е галант": кога, от кого, къде, как и защо е заснет първият български игрален филм? Какво знаем за него?. София, АИ „Проф. Марин Дринов" – БАН, 2017, с. 187 – 201.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

крива документи, ясно доказващи, че през 1910 се е състояла премиерата на „Българан е галант“. За Александров спомените и свидетелствата на други хора, посочени от Васил, не са достатъчна референция – липсва фактически материал, например обявление в пресата, покана за прожекция или поне малък отпечатан отзив.

Преди филма на Гендов е заснета друга лента – първият ни документален, а и въобще български филм „Балканската война“ (1913) на Александър Иванов Жеков[159]. Явно този факт е труден за преглъщане от Гендов, който иска да е безусловният и единствен първенец в раждането на българското кино. Може би това е и причината в „Моят отговор“ да се засегне темата за лентата на Жеков.

Каква е неочакваната информация, останала отвъд проученото до момента:

„Филмът „БАЛКАНСКАТА ВОЙНА“ (главните букви са на Гендов – А. М.) *се появява отново през 1935 година като собственост на известния български пътешественик КУТИНЧЕВ, който от АЗИЯ И КИТАЙ се завръща в ПАРИЖ, откъдето направо идва в България, за да изнася доклади и беседи за Далечния изток, документирани с киноснимки – негово собствено производство. Между неговите филми е и филмът „БАЛКАНСКАТА ВОЙНА“, копие от който е закупил от фирмата „ПАТЕ́“ В ПАРИЖ.*

При изключителен успех КУТИНЧЕВ и неговата съпруга ЛЮБА КУТИНЧЕВА пътуваха из България. Той е първият, който хвърли заедно с жена си, много светлина върху живота и нравите на така отдалечени от нас големи държави и народи. Обаче смъртта застига Кутинчев в България, като оставя жена си Люба Кутинчева сама да продължи неговото дело. Известно време след

159 Филмът е запазен в БНФ, дигитално реставриран и с коментари на Петър Кърджилов. Виж и неговото изследване: *Кърджилов, Петър*. Загадките на филма „Балканската война“. София, Титра, 2006.

Александър Жеков също за съжаление е непознато име за масовата българска публика. Би било редно наградите на СБФД или въобще някои национални награди да бъдат по-коректно наименувани и призовете да включват и имената на Жана Гендова и на Александър Жеков. Мисля, че се подразбира, че и на името на Жеков няма също улица, мемориал, плоча… Обяснявам си всичко това и с наследството на социализма.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

това ЛЮБА КУТИНЧЕВА се омъжва повторно за журналиста и редактор на вестника в СТАРА ЗАГОРА – АЛЕКСАНДЪР ДАГОРОВ.

През 1940 година пътувам със своя нов филм „ЗЕМЯТА ГОРИ“. В СТАРА ЗАГОРА ме настига една наредба на Министерството на народната просвета, с която се задължават всички кина в България – в градове и села, да прожектират към редовната програма и един германски УФА-ПРЕГЛЕД. Само в краен случай се допуска друг научно-популярен или документален филм.

Собственикът на кино-театъра ПЕТЪР МАРИНОВ ме предупреждава, че няма да продължи прожекциите на моя филм „ЗЕМЯТА ГОРИ“, ако не му доставя кино-преглед. В това безизходно положение аз попадам на АЛЕКСАНДЪР ДАГОРОВ, който ме успокоява с това, че ще ми услужи с такъв преглед, тъй като първият мъж на неговата жена – КУТИНЧЕВ – е оставил различни филми.

Каква беше моята изненада, когато между многото филми попаднах на една значителна част – около 500 метра – от филма „БАЛКАНСКАТА ВОЙНА“. ДАГОРОВ се съгласи да ми продаде това парче от филма и по този начин филмът премина в моите ръце.

При посещението си в град ПЕТРИЧ, при прожекцията на филма „БАЛКАНСКАТА ВОЙНА“, операторът по невнимание – а филмът беше стар и изсъхнал – предизвика голям пожар, който унищожи кабината и част от салона, както и намиращите се в кабината филми, и стана причина за голям брой ранени и пострадали“[160].

Нито Васил, нито пък Жана в своите други мемоари споменават за познанството си с Кутинчеви и историята с лентата на Жеков, взета от Дагоров.

По жестока ирония на съдбата материалът „Моят отговор“ е написан през август 1962.

В Димитровград на 77-годишна възраст на 11 август 1962

160 БНФ – Колекция „Васил Гендов“, папка 5: Моят отговор – машинопис, август 1962 г., с. 10 – 11.

Гендов има и друг мотив за тези обяснения – има няколко доноса срещу него, в които го обвиняват е, че между 1941 – 1944 г. разпространявал пропагандни германски филми, ленти, получени от военното немско разузнаване, че е изнасял сказки, обикаляйки страната, въртял е далавери и спекула.

Виж: КРДОПБГДСРСБНА, ф. СД [Следствено Дело], а.е. 4019 – Васил Димитров Гендов, л. 12, 26; *Martonova, Andronika.* Labeled Hostile: Vasil Gendov at the Intersection of Survival and Adaptation. // *Balkanistic Forum*, 2025, vol. 34, no. 3, pp. 187 – 208.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

година пътешественикът кинематографист Никола Кутинчев се преселва в други светове. Но Гендов, както е ясно, изобщо не знае тази информация. Или я прикрива съзнателно, което е по-малко вероятно.

Другият, който преждевременно погребва Кутинчев, обявявайки, че е починал през 1948 *г.*, при това тотално забравен (вярно), е пловдивският киноисторик Костадин Костов. Всъщност в неговата статия[161] има доста съмнителни, недостоверни и дори имагинерни моменти относно биографията на документалиста. Иначе в библиографските му каталози[162] още при първото проучване по темата бяха открити малко данни за Никола.

В документите и описите, иззети при национализацията и инвентаризирани от самия Гендов за Музея на киното (днес БНФ) филмови ленти, апарати, документи, цензурни карти, киноафери и всевъзможни документи, никъде не се срещат имената на Кутинчеви. На този етап от изследването не са намерени и протоколи, потвърждаващи някакви техни материални активи, предадени в звената на народната власт. Възможно е кутиите със заснет материал да са били скрити от собствениците, но поради неправилно съхранение да са отдавна повредени и изхвърлени, включително и от наследници. Дали Люба Кутинчева е била търсена от уредника на Музея Васил Гендов, след като са се познавали? Напълно допустимо е. Също с толкова голяма тежест е допустимо лентите целенасочено да са унищожени от авторите им. А самата Люба да не е била открита след 9 септември 1944. Предположенията и неизвестните около тях са много. Затова ще се опитам в последващото изследване да очертая контура на обстоятелствата около пътешествениците в неоднозначните им житейски контексти. Доколко той ще бъде запълнен?

---

161 *Костов, Костадин*. Филм за потъването на „Титаник" правен със снимки на българин. // *Дума*, 7 януари 1995, VI, № 6, с. 14.
В книгата си „На кино в Пловдив" (Пловдив, Веда Словена, 1999), Костов изобщо не споменава Кутинчев, но пак разказва дочутите като анекдоти истории с филма „Титаник".

162 *Костов, Костадин, Костова, Магда, Костова, Росица.* Библиография на киното в българския периодичен печат до 09.IX.1944, Пловдив, 1979. Архив на Института за изследване на изкуствата – БАН.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Съхранените документални следи, въз основа на проведеното до момента, но „с удължено освобождаване" проучване, ясно показват филмовия принос на Кутинчеви в документалистиката. Въпреки че са извън киноисторическия канон и отвъд артикулираната кинаджийска среда, те заслужават внимание.

Да, тях ги няма по страниците на специализираните филмови списания. Обяви за техни премиери не красят инфокаретата и рекламните съобщения на киносалони. Никой от „обичайните заподозрени" в интелектуалната среда не дискутира и не коментира лентите, изявите и книгите им. Те са сякаш *persona non grata*. Филмите им не са част от репертоара на българските кина и не принадлежат на търговците – филмовите къщи и действащите кинодистрибутори. Кутинчеви са тоталните *алтернативни и независими играчи*. Независими от киносистемата, но със сигурност *зависими* от различни външни/вътрешни среди. Техните каузи са други – не са свързани с индустрията и затвърждаването на българското кинопроизводство. Но са свързани със зрителите – у нас и в чужбина.

Люба и Никола – едновременно присъстващи и фантомни

Налични за публиките, читателите и редовната преса. Значими вероятно за други кръгове – във и извън България. Невидими за творящата кинообщност, с която май нямат много досег – или поне на този етап няма такива данни, като изключим свидетелството на Гендов.

При всички положения Люба и Никола Кутинчеви са по особен начин пионери в няколко посоки:

- Люба, както вече написах в началото, можем да припознаем за първата ни жена кинодокументалист, колкото и трудно да е разграничаването на индивидуалния принос. Тя маркира ранно, макар и маргинализирано участие на жените в българската визуална култура. Съдейки по оставените от нея текстове, върху които гради сказките си с прожекции, тя въвежда различен модус на наблюдение – по-интимен, детайлен, феминистичен по уклон;
- не би било пресилено ако изтъкнем, че двамата с Никола могат да бъдат мислени като своеобразни „Симеон Идакиев на своето време", колкото и популярно-елементарно да звучи това сравнение;

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

- те са (сред) първите, които създават визуален материал от Азия, заснет на място и показан в България – поне засега няма други източници, които да свидетелстват, че българи в този период са снимали в Изтока, след което са донесли и показали филмите в отечеството;
- Кутинчеви се отличават с последователна и целенасочена практика на систематично документиране на наблюдаваното – текст, много снимки, филмова лента;
- те са любопитни: автори на автентични етнокултурни, религиозни наблюдения, осъществени не през вторичен разказ, а чрез непосредствено присъствие и визуално документиране – т.е. като своеобразно прото- етнографско кино в български контекст, но също така регистрират процесите на модернизация;
- по стечение на обстоятелствата са участници в актуални политически трансформации в страните на Близкия и Далечния изток – за което свидетелстват образите и наративите, достигащи до българската публика;
- Никола въвежда темата за българските диаспори в по-широк културен и визуален контекст (конкретно – преживяното и описано в Палестина);
- Кутинчеви са медиатори между локалното и глобалното, които се опитват да преведат на родната аудитория другостта и различието (културно, географско, конфесионално);
- чрез своите пътеписи и сказки допринасят за популяризирането на тези образи пред широка публика, превръщайки ги в част от по-общ образователен хоризонт.

Методологическият подход продължава утвърдената практика от първоначално публикуваната студия[163]. Настоящия текст за Кутинчеви стъпва на щателно издирен нов документален материал, разпръснат по различни фондове, библиотеки, регистри. За жалост отново се оказва недостатъчен, за да бъде завършена историята. Новите данни обаче са с приносен характер и предполагат преработка, реинтерпретация, актуализация и надграждане на познанието до момента. Фокусът ка-

163 *Мàртонова, Андроника.* Пътешественици с кинокамера: загадъчните Люба и Никола Кутинчеви. // *Проблеми на изкуството*, 2018, г. LI, № 4, с. 43 – 51.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

тегорично продължава да е върху филмовия аспект в тяхното наследство, което е адекватното продължение на извършената до този момент изследователската работа.

Моят интерес към Люба Кутинчева започна през 2013 г. покрай архивните единици свързани с Япония в личния ѝ фонд, съхраняван в ДА – София[164]. По това време всъщност издирвах повече материали, свързани с проникването на азиатските култури през киното в България, и по-специално показа на японско кино у нас – една друга, обширна тема. Всъщност Япония е най-съществения и значим елемент от документалния корпус на Люба Кутинчева. Тогава най-силно внимание привлече тиражираната многократно информация за **наличието на нейните филми, показвани по време на сказките**. За разчитането на ръкописните записи на японски език в документите работих заедно с япониста Антон Андреев (1971 – 2025). Благодарение на неговата изключителна експертиза се стигна до неочаквани и изненадващи разкрития в част от фактологията[165]. Точно тази линия на историческата реконструкция, която започнахме с Антон Андреев, намира своето продължение и в този пореден стадий на разработката. Нещо много важно, което бих искала да подчертая – част от последно намерените данни за Кутинчеви потвърдиха някои първопоявили се хипотези и съмнения. Да, новите факти, анализи и интерпретации дават отговори на онези въпроси, които са поставени още през 2018, Кутинчевият пъзел обаче се реди изключително бавно и трудно.

---

164 ДА – София, ф.1328к. Предаден лично от Кутинчева и придобит от ДА – София срещу възнаграждение през 1968 – 1969 г. Описите и биографичната справка (с дата 4 април 1968) са дело на пътешественичката. Двата инвентарни описа съдържат 187 архивни единици за периода 1898 – 1948 г.

165 За първи път на международен научен форум с участието на утвърдени учени японисти бе представен първоначален етап от изследователската съвместна работа с Антон Андреев върху фонда. Общият ни доклад *Непознатата с кимоното. (Люба Кутинчева – между фактите, загадките и Япония)* бе изнесен на Юбилейната международна конференция „Бъдещи хоризонти", посветена на 25-годишнината от основаването на специалност „Японистика" в СУ „Св. Климент Охридски", 2015, София, Аула на СУ, 29 - 30 октомври 2015 г.

За настоящия труд допълнителни консултации и сверки по разчитането на японските текстове (особено ръкописни) бяха направени от Накамура Рьо, към когото отправям искрена благодарност.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Най-решаващи моменти при работата с архива на Люба са обвързването на корпуса документи с кинематографа в българския културен ареал и с фигурата на Никола Кутинчев, за когото вече имах някаква съвсем минимална информация.

Ключов момент в изследването се оказа идентифицирането на фотография, на която присъстват и двамата – Люба и Никола! При съпоставка с образите от а.е. 100, оп. 1 на ф. 1328к, описана лаконично като „Кутинчева с комунисти в Япония" (1930 г.), ясно се установи, че от лявата ѝ страна е заснет Никола Кутинчев. Портретът му, публикуван на корицата на книгата му „Тайнствената и подземна Индия", и съпоставен с фотоса, допълнително посочи, че лицето в двете изображения е едно и също. Но и досега персоналията на мъжа остава като призрачен придатък, незнаен силует в популярния, ширещ се разказ. Водена от убеждението и научната интуиция, че именно Никола е ключът към разкриването и опознаването на Люба, насочих проучването в тази посока. В настоящия текст категорично се разширява знанието за Кутинчеви и продължава съвместното разглеждане на двете линии – неговата и нейната, мислени в тяхната взаимна свързаност, но и отделеност. Направен е опит за реконструкция както на портрета на Никола, така и на неговата кинематографична дейност. Въведени са в научно обръщение съвсем нови, проверени факти, които водят до прецизиране и преосмисляне на вече наличните сведения.

Все пак големите загадки остават валидни: какви са помежду си? Засега няма категорични, „бетонирани" доказателства нито, че са баща и дъщеря (както тя твърди до смъртта си, и на мен тази версия ми звучи някак най-релевантна), нито че са съпрузи (макар Гендов да го пише в *Моят отговор* и на други места това да е маркирано). Другата загадка е мисията на пътуванията, като тук комунистическо-шпионската теза е най-артикулирана в популярните статии. Трета мистерия е може би за разрива помежду им и изчезването на Люба за дълго време от хоризонта на историята.

Киното е само един елемент от сагата, който обаче е достатъчно важен за попълването на неизвестните бели полета във филмовата ни култура между двете световни войни. Защото кинематографът е виталната спойка между всички останали сегменти.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Името на Люба Кутинчева изведнъж нашумя през 2016 г. чрез изложбата на ДА „Архиви“ и ДА – София, с подкрепа на Архив Гипсън: „Мисия пътешественик“, със съставител Иво Хаджимишев. По проекта са работили С. Петкова, Д. Стоименов и Д. Алексиев. Представени са 25 мащабни табла с фототипни документи, снимки и картички от личния ѝ фонд, илюстриращи пътуванията ѝ в периода 1929 – 1938 из страните на Северна Африка, Близкия Изток и Южна, Югоизточна и Източна Азия[166]. Всъщност експозицията съдържа данни едно към едно описани от фонда. Нищо извън информацията, предоставена от Люба, не е проследено, поставено под съмнение, дешифрирано, преведено, разширено с допълнителни разработки. Да, целта на изложбата не е научна, а по-скоро да представи на съвременната културна среда една безспорно интригуваща личност, но все пак… Следваха и други малки експозиции покрай жените будителки – например в подлеза пред Президентството. Отприщиха се множество журналистически публикации, някои претендиращи за научни, и дори има дебели популярни книги, където Люба е включена. Но всички те основно преповтарят и копират една и съща информация от описите във фонда, циркулиращото в интернет, без да се позовават на проверен изворов материал[167].

Документацията в личния фонд съдържа както доста интересна, така и скрита информация, и не на последно място – **голяма доза мистификация и митологизация**. Разчитането на изворите изисква екипна работа от специалисти в различни сфери на хуманитаристиката. Допълнителното издирване на фактология извън фонда също е сложен процес, особено и що се отнася до дòсега с международни архиви. Не се появи друго задълбочено научно изследване, което цялостно да историзира

166 Посетени страни по азбучен ред: Абисиния (Етиопия и Еритрея), Алжир, Афганистан, Белуджистан (днес в границите на Пакистан, Иран и Афганистан), Бирма (Мианмар), Борнео, Египет, Индия, Индонезия, Ирак, Испанско Мароко, Китай, Корея (по това време анексирана към Япония), Либия, Мадагаскар, Оман, Палестина, Персия (Иран), Саудитска Арабия, Сиам (Тайланд), Сирия, Судан, Суматра, Трансйордания (Йордания), Тунис, Филипините, Формоза (Тайван), Цейлон (Шри Ланка), Южен Сахалин (след 1905 в Япония, днес в границите на Русия), Япония.

167 Виж например: *Момчилов, Делян*. Българите! Забравените постижения. София, Сиела, 2017, с. 245 – 250; *Иванова, Галина*. Българките: портрети на 100 забележителни жени. София, Millenium, 2021, с. 311 – 315.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

и анализира документалното наследство на Кутинчева. Вярвам, че културологично-киноведският подход поставя фундаментална основа за надграждане, както и специфичен ракурс на прочит.

Игра на имена и идентичности

През 1946 г. с влизането в сила на Закон за кинокултурата започва национализацията, която окончателно приключва през 1948 със Закон за кинематографията. Новата власт въвежда държавен монопол върху производството, показа, вноса/износа и разпространението на филми. Всички ленти, апарати, камери, всевъзможно кинооборудване (професионално и любителско) са предадени на фондация „Българско дело", сетне през 1948 преминават към Музея на киното[168].

В края на същата 1946 старозагорският околийски съд публикува задочна присъда № 194, по дело № 14 от 1945. В нея се казва: „*признава подсъдимите Александър К. Дагоров и Люба Кутинчева Христева (Люба П. Иванова), двамата от гр. Стара Загора, сега в неизвестност, за виновни в това, че през лятото на 1944 година обсебили един филм за кинематограф на стойност под 5 000 лева, собственост на Никола Кутинчев от гр. Търново, поради което и на основание чл. 320 от НЗ, във връзка с чл. 51, т. 1 и чл. 60 от НЗ, ги осъжда да изтърпят по 1 месец тъмничен затвор. Освобождава подсъдимите от изтърпяване на наложеното наказание съгласно закона за освобождаване от изтърпяване на наказания за деяния, извършени преди 9 септември 1944 година*"[169].

Засега не е намерена повече информация за „обсебения през 1944 филм" и съдебното дело. Кое ли точно е това заглавие, за което дори има подадена жалба? Явно лентата е много, много ценна със съдържанието си. Скъпа в различна стойност – не само материална, но и емоционална. Дали е знаел Кутинчев за предстоящата промяна в Закона и идващата национализация? Едно е ясно – че ситуацията в страната е коренно променена. „Обсебените филми" носят доза риск. Някой не е предал лента-

168 Подробно виж *Янакиев, Александър*. Cinema.bg. 100 години филмов процес, личности/филми/кина. София, Типра, 2003, 213 – 218.

169 Старозагорски околийски съд. // *Държавен вестник*, 24 декември 1946, г. LXVIII, № 296, с. 5.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

та на Васил Гендов, за да прикрие следи може би. Целулоиден материал с кадри от Япония излага на опасност собственика и автора му. Предполагаемо в един такъм филм се намират най-много разкриващи, уличаващи данни за пътешествениците. В „обсебения филм" не са зафиксирани невинни места на памет, ако се основаваме на фотоархива във фонда на Люба.

Информацията за присъдата от Старозагорския съд е всъщност последната намерена информация до момента за Люба Кутинчева. След което следват около 25 години неизвестност, преди тя отново да се появи и да депозира корпуса с документи в края на 60-те. След което още три десетилетие мълчание. Възможно е да е разбрала, че Никола е починал през 1962 и някак се е чувствала по-спокойна в архивната институция. За всеки случай – наследството е описано от нея по един фантастичен, имагинерен начин, тотално зачеркващ неговата фигура и присъствие. Люба се пази от някого и от нещо до последно. Категорично е имала множество съображения, за да постъпи така и по време на комунизма, и в зората на демокрацията.

Никола Илиев Кутинчев наистина е с регистрирано гражданство от Велико Търново. Установява се в града през 1936 година. Преди тази година няма засега намерени и потвърдени данни за други жителства. През 1941 е записан наново в старата столица, само че като идващ от Плевен. Според друг източник[170], макар и роден в Русе на 19.02.1885, той е от плевенско село Тученица и от рода Лишковци. Но се оженил за богата русенка и е приел фамилията ѝ Кутинчев – нещо безкрайно рядко по онова време, чак невероятно звучи. Няма данни за името на майка му, за братя и сестри. В смъртния акт фигурира баща му обаче – Илия Кутинчев.

През лятото на 1944 Никола (59-годишен вече) сключва официален брак с жена, която впрочем е 29 години по-млада от него. (С Люба разликата по между им е 25 години.) Изненадата е че, новата г-жа Кутинчева не се появява сама на историческия небосклон. Тя и Никола имат вече свое собствено, общо дете

170 Още за пътешественика Никола Кутинчев. // *Дума*, 18 март 1995, г. VI, № 65, с. 10.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

– малко момченце на две годинки[171]. В регистрите тази жена е записана като родена в София, но живуща в Пловдив, по професия домакиня. А по време на социализма – обозначена като медицинска сестра. През 1947 семейството се мести за малко в Пловдив. А след три години, през 1950, в Казанлък. След още три години обаче настъпва промяна, неясно от какво продиктувана – или вътрешно семейни конфликти, или външен натиск от властта. Никола пристига сам в Димитровград през 1953, а съпругата и детето остават в Казанлък. Дали контактуват – не е ясно.

Като професия пред властите и обществеността през различните периоди Кутинчев се декларира като сказчик, вестникар [журналист], пътешественик. През соца признава, че е завършил четвърто отделение – което си е основно образование. В професионалния му портрет след 1944 фигурират определенията градинар, агроном, общ работник, но не и кинематографист.

Според кратък публикуван спомен от Димитровград, той е цветар в Циментовия завод „Вулкан" и в оранжерията на „Зелените площи". Запален читател в новата градска библиотека. *„Той идваше редовно всяка седмица и вземаше по няколко книги, главно художествена литература. Носеше ги в голяма плетена торба. Понеже беше в другия край на града отвъд река Марица, той носеше всеки път и голям букет цветя за библиотекарката"*[172]. Описват го като сладкодумен, начетен разказвач, интересен събеседник. Можем да добавим вероятно и поклонник на жените, омайващ флиртаджия вероятно… В залеза на живота си Кутинчев обичал да изтъква колко трудно му е било през 20-те и 30-те години, докато пътувал през света. Акцентирал за изнесени сказки, но не в България, а в Дания – Копенхаген, пред

171 На този етап от проучването няма да огласявам личните им имена и дати на раждане от етични съображения, тъй като е възможно да имат живи наследници. Пикантен спомен: в публикация на Костадин Костов се твърди, че Кутинчев има и скрита, извънбрачна дъщеря от италианска есперантистка, родена в края на 40-те. Виж *Костов, Костадин*. Филм за потъването на „Титаник" правен със снимки на българин. // *Дума*, 7 януари 1995, г. VI, № 6, с. 14.

172 *Тодоров, Димо*. Снимки за филм за потъването на „Титаник" дал наш пътешественик: Обиколилият света Никола Лишковски след женитбата си приел фамилията на богатата си съпруга. (Наши чудаци по света). // *Над 55*, 10 февруари 2017, г. XIV, № 6, с. 4.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

есперантисти. Споделял мелодраматично как три години е работил в нечие стопанство, където явно е бил отлично заплатен, за да може да спести пари и отиде в Китай. Избор, който изглежда на пръв поглед приключенско-романтичен, а сетне авантюристично-абсурден! Тази информация недвусмислено насочва към прикриване на някаква съвсем друга история и мисия за пътуванията. Никой не ходи през 30-те години на XX век ей така „на екскурзия" в Китай (чак пък и да пести пари, за да види например Великата китайска стена и Забраненият град в Пекин!). По това време страната е в изключително сложна, опасна, размирна политическа ситуация. Разкъсвана от гражданска война, от една страна, и от друга – от японците, нахлули в Манджурия. До последно Кутинчев също чаровно завоалира в митологеми личното си битие. И най-странното е как по време на социализма той никога нищо не споменава за киното…

Последната документална следа от него е едно много топло благодарствено писмо – каре в местния вестник, приблизително месец преди да почине. Признателност към очния лекар Владимиров от Димитровградската болница, който спасява единственото му зрящо все още око. Накрая се подписва – *„Агроном Никола Кутинчев, пенсионер"*[173]. В публикацията впрочем твърди, че е на 78 години, което отвежда към 1884 година на раждане, а не 1885, както е записано в регистрите.

„Люба Кутинчева Христева (Люба П. Иванова)" – пише околийският съдия К. Калъчев… Защо Христева? Откъде идва пък и това П. Иванова?

В някои текстове е Люба И. Кутинчева. Инициалът „И" в бащиното е двуяк, може да е Илиева, и Иванова… Други популярни текстове пък подчертават, че първият ѝ съпруг е агроном, без да се посочва откъде се взимат данните. Странно звучи след Кутинчева по първи мъж да постави тире с фамилията на втория съпруг – Александър, т.е. Кутинчева-Дагорова. Отново да припомним: Никола е именно Илиев Кутинчев… Но същевременно има данни в архивите, където той се изписва като *К. Илиев.* А възможно ли е Люба и Никола да имат друго родство – извън

173 *Кутинчев, Никола*. Писмо до редакцията. // *Димитровградска правда*, 5 юли 1962, г. XIII, № 27 (774), с. 25

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

съпружеска двойка, или баща/дъщеря? Например да са брат и сестра или братовчеди? В някои от документите във фонда ѝ има хубави нейни портретни снимки, оформени като картички и надписани на гърба: за Парашкева Илиева от Варна – кръстница; за Георги Мурдаров (?), Свищов, чичо/вуйчо[174].

Коя е **Люба Кутинчева** или по-точно за коя се представя? За първата българска пътешественичка, без вероятно да е знаела, че Анка Ламбрева я изпреварва с една година. Когато четем биографията на Кутинчева, съставена от самата нея, се натъкваме на желанието ѝ да демонстрира угоден партиен произход и същевременно да украси житието си с емоционално-мелодраматичен патос. Тя подчертава, че е от „*прогресивно семейство на интелектуалци*“[175], че е водила „*активна политическа дейност*“[176] (това може да не е съвсем лъжа!). По време на пътешествията си е установявала връзки с „*прогресивни обществености, профсъюзни и комунистически деятели*“[177]. Дори със средствата, които е припечелвала след завръщането си в България при изнасянето на сказки за далечните страни, е подпомагала „*прогресивното движение*“[178].

Кутинчева твърди, че е родена на 15 май 1910 във Велико Търново, което не се потвърди при проверка в гражданския регистър в града. Кърджалийска статия[179] от 1940 година пише, че е едва на 29 години – т.е. родена е през 1911.

В своята биографична справка тя акцентира, че е роднина на легендарния Капитан Райчо Николов по майчина линия – отново манифестиране на патриотична значимост. През 1912 семейството се премества в Силистра, която след Ньойския

174 ДА – София, оп. 1. а.е. 15, л. 1а (1930); а.е. 16, л. 1а (1931, портрет от Техеран, градината на военния клуб). Даже за Свищов името ѝ е изписано като Любов.

175 Биографичната справка в описа на фонда в ДА – София, л. 1.

176 Пак там.

177 Пак там, л. 2.

178 Пак там.
В афиша за сказките има упомената цена за лекторията: „Вход 5 лв., за учащи 3 лв.“: ДА – София, ф.1328к, оп. 1, а.е. 175, л. 1.

179 Първата българска пътешественичка в Далечния Изток. // *Бяло море* (Кърджали), 28 септември 1940, г. VI, № 35, с. 2.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

договор става част от Румъния. Баща ѝ (Люба никога не споменава името на родителите си в справката) става член на „Свободна Добруджа“[180]. За дейността си бива затворен в румънски затвор и през 1928 умира. Няколко дни по-късно майка ѝ също почива. Преследвана от румънските власти в края на 20-те години на XX в., Кутинчева емигрира в България, а оттам заминава в Турция при чичо си (без посочено име). Отлично образована, владееща френски, румънски, турски и руски езици, със задълбочени познания по българска история, култура, литература, поезия, музика, етнография, Кутинчева пише, че започва да изнася сказки за България в Турция, които са били масово посещавани и добре заплатени. Със спечелените пари отива незнайно защо точно в Сирия и всъщност това е и началната точка за пътешествията ѝ из останалите части на Изтока.

Точно тези твърдения за нейно пребиваване в Турция са силно проблематични и във връзка с тях в хода на това изследване ще бъде подробно представен и анализиран неин непознат досега пътепис от 1934 година. Това разминаване поставя въпроса за съзнателно моделиране на наратива, при което биографичните факти биват пренареждани в зависимост от целите на представянето.

През 1994 Кутинчева, вече на преклонна възраст (84-годишна), поднася нова семейна версия. Тя дава две интервюта за печатни медии – едното за „Ние жените“[181], другото за „Ехо“[182]. И в двете Кутинчева потвърждава, че е пътувала с баща си Никола Кутинчев, който обаче по някое време се прибира в България.

Двата материала бегло допълват и други биографични данни, които продължават имагинерната линия: Никола е софийски лекар, ветеран от Първата световна война с чин капитан.

---

180 Има такъв вестник, но точно за коя от многото организации, свързани с освобождаването на Добруджа става въпрос, не е ясно засега.

181 *Тонева, Юлияна*. Първата българска пътешественичка. // *Ние жените*, 13 април 1994, *г.* V, № 15 (199), с. 8.

182 *Арангелова, Мариета.* Първата българска пътешественичка: Попътният вятър на живота ме грабна и отнесе надалеч. // *Ехо*, 12 – 16 септември 1994, *г.* XXXVI, № 21, с. 4 – 5.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

А майката[183] е пианистка, завършила в Швейцария, умира през 1928. Люба завършва Букурещкия френски колеж[184]. Никола и Люба заминават заедно през 1930. Момичето научава и есперанто по време на пребиваването на Изток. Много интересно е, че в статиите на Тонева и Арангелова се споменават още тетрадки, които възрастната жена пази и не е предала в архива. Сред тях са ръкопис на неиздадена книга „Робството на жената в Далечния Изток" и подготовка за трета книга с допълнения на спомените – „С български трикольор на шапката". Възрастната жена е споделила, че заради отслабеното си зрение не може да я довърши сама и се надява някой да ѝ помогне в това начинание. Жалко че Тонева и Арангелова не са се заели с това начинание и са претупали интервютата си в търсене на бърза, популярна и сензационна статия. Сред другите документи, показани от възрастната Люба, са типичните за нея албуми лексикони (неясно колко на брой), съдържащи благодарности за изнесените сказки. Къде представени – в странство или в България? – също не се посочва в материала. Много е вероятно Кутинчева освен тях, да е пазила и още снимки, и още преинтересни доказателства и документи за семейството и пътуванията, а защо не и кутии или поне отрязъци от филмовите ленти. Всъщност статиите в „Ние жените" и в „Ехо" са доста сходни и общовати като цяло и отново не показват работа с изворовия материал. За жалост няма поместена снимка на Люба Кутинчева през 90-те. Изпуснат е и историческият шанс за запис на задълбочен разговор, който да попълни информационните липси.

През 2015 г. издирих и разговарях с журналистката Юлияна Тонева, която се срещала с Кутинчева, с надеждата че ще получим малко повече информация от първа ръка. Единственото,

183 В онлайн статия се споменава, че се казва Ваня. Виж: *Цветанов, Борис*. Една патриотка, обиколила света с нашия трикольор на шапката. // *Десант – национален седмичник на патриотичния печат,* онлайн издание, 06 юли 2016, http://www.desant.net/show-news/36280 (последно активен линк 09.07.2018, през април 2026 вече не работи). От къде е почерпена тази информация не се знае.

184 Има фамилни снимки в архива ѝ, но те не са описани детайлно. Също така има младежки фотоси от учебни заведения. На една от тях Люба е с приятелка и на баретите им е са извезани инициалите на учебното заведение: LPB, които засега не можахме да установим чии са.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

което се разбра е, че пътешественичката е живеела в кв. Свобода, София, и е приютила младо семейство, с което май не са били преки роднини. Вероятно по договор за отглеждане срещу онаследяване на апартамента. Оплакала се е тихо, че тези хора са изхвърлили част от вещите ѝ (вероятно и архива) и се държат лошо с нея. Никой не е откликнал на този дискретен зов за помощ. В някои публикации се споменава, че Люба Кутинчева е напуснала земния свят на 20.09.1998 г., на 88 години. Дати и факти, които все още подлежат на проверка.

Пътнико свиден, пътнико млад…

При работа с архива и останалите извори се потвърждава, че в продължение на десет години – от 1929 до 1939 Люба и Никола неуморно пътуват.

При съпоставка на наличните снимки – негативи, позитиви, стъклени плаки и техните описи, се вижда следната хронологична подредба на пътешествията:

<table>
<tr><th>1929</th><th>1930</th><th>1931</th><th>1932</th><th>1933</th><th>1934</th><th>1935</th><th>1936</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Северна Африка – Сахара, Египет – Кайро, Карнах, Сирия, Палестина - Йерусалим</td><td colspan="2">Шанхай – Япония – Токио
Китай – Манджурия, Тиендзин</td><td rowspan="4"></td><td rowspan="4"></td><td rowspan="3">Тунис
Египет – Кайро
Северна Африка – Сахара</td><td rowspan="3"></td><td rowspan="4">Мароко – Казабланка</td></tr>
<tr><td>Ява
Сингапур
Тайван
Тайланд</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2">Ирак – Багдад
Персия – Техеран, Персеполис</td></tr>
<tr><td colspan="3">Индия – Барод (Раджастан), Лахор, Делхи</td><td colspan="2">Палестина – Йерусалим</td></tr>
</table>

Ако се доверим на описаното, ще видим в таблицата модела на движение, в който първоначалната експанзия към нови региони е последвана от систематични завръщания към вече посетени пространства. Тези повторения със сигурност не са случайни, а свидетелстват за формиране на устойчиви контакти и за превръщане на маршрута в някаква вид мрежа, структура

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

с възлови места на срещи. Едновременно с това неравномерността в данните по години посочва, че документите, предадени в архива, не отразяват в пълнота реалната картина, а само частично позволяват реконструиране на динамиката на пътуванията. Недостатъчно изяснена засега остава информацията за привидно „нулевите" 1932 – 1933 години. Таблицата е сформирана само по наличните снимки и описите по тях, а в записите на дневниците и плаващите спомени на някои свидетели тези години не са съвсем празни. Може тогава Кутинчеви да са в България и/или във Франция. Може би купуват нови камери, ленти и заснети филми от *Пате́*, както пише Гендов… Защото повече от ясно е, че едновременно снимат, но са и кинопоказвачи (или както на времето се е казвало „кинопоказчици") по света и у нас.

Документите сочат, че през 1939 г. Люба трайно се установява в България, защото се омъжва за журналиста Александър Константинов Дагоров. След 9.IX.1944 той е водел политически процеси, неясно какви. Дали има някаква връзка с издирването от Старозагорския съд? При изпълнение на служебния си дълг през 1948 заболява[185]. При направено запитване в архива на СБЖ не бяха открити данни за Кутинчева и съпруга ѝ, макар че в личния фонд има негова служебна карта. Люба посочва, че има един син – Михаил Александров Дагоров, който е завършил актьорско майсторство при студията към военния театър и е кукловод[186]. На този етап на изследването също няма потвърдена информация за реални, преки наследниците.

Цялото житейско експозе на нашите герои изправя изследователя пред множество неизвестни. Кой и как финансира пъте-

185 Упоменато е, че съпругът на Кутинчева умира на 27 февруари 1967.

186 Тази информация е напълно вярна. По последно издирени данни, актьорът е бил част от трупите на търговищкия, русенския и кърджалийския куклен театър (1970-80-те). При направена консултация с театроведа Крум Гергицов, към когото изказвам благодарност, се установи че Дагоров е постъпил в Русенския куклен театър през 1968 г. При разговор с наследници на кукловода, се разбра, че Люба Кутинчева се омъжва за пореден път в София средата на 70-те, след което контактите със семейството на Михаил прекъсват. Описват я като претенциозна, нахална, капризна жена, с твърде голямо „хайлайф" самочувствие.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

шествията им? В каква връзка са били или как са се запознали Люба и Никола? Кои са организациите и целите на посещенията им? Кои са хората, свързани с тях, осигурили достъп до международни кръгове? Какво „петно в миналото“, неприемливо за социалистическия режим, диктува усещането за страх, което четем между редовете дори и след 1989? Връзката с Япония може да е донякъде проблем за партийците, но същевременно това е единствената източна и т.нар. „братска капиталистическа страна“, с която по време на Желязната завеса имаме интензивни политически, икономически и културни връзки[187]. Всъщност киното на Страната на изгряващото слънце присъства и в Царска България, и в периода на Народната република. Един от най-интригуващите и провокативни въпроси е защо именно Япония е основен фокус на филмите, фотосите, сказките в архива на Люба Кутинчева.

Най-ранната за момента открита публикация с автор Люба Кутинчева, която по-натам в текста ще представим, е от 1935 г. В периода 1936 – 1939 нищо за нея/или от нея не се открива засега в националната и международна преса. От 1940 започват да се появяват текстове за книгата и сказките ѝ, придружени с филмови прожекции на автентичен заснет материал.

Каква е официалната версия, която Кутинчева представя на архивната софийска институция. Твърди, че се издържа с лектории за родината и физически труд: бране на плодове и подправки. Кутинчева пресилено демонстрира в справката силно изострено социално чувство, неееднократно изтъква интереса си към правата на жените: „*С голяма упоритост и смелост тя успявала да прекрачи недостъпните за чуждоверки хареми и да се запознае с положението на незавидната женска съдба на мохамеданките, които благодарение на религиозния фанатизъм, невежество са обърнати на бездушни същества, които безропотно са понасяли всичко. /…/ Първата жена европейка прекрачила праговете на недостъпните хареми*“ [188]. Как европейка, бяла сама

187 Подробно виж: *Martonova, Andronika.* Rays behind the Iron Curtain: Japan, Cinema, and Bulgarian Socialist Culture. – In: *Literary and Artistic Japan behind the Iron Curtain*. (Holca Irina, Sipos T. George – Eds.) London, Routledge, 2025, pp. 144 – 168.

188 Биографичната справка към описа на фонда в ДА – София, ф. 1328к, л. 2.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

жена, ще получи ексклузивен достъп до харемите през 30-те?!

Много е интересно, че Люба пише биографията си не в първо лице, а именно употребявайки минало свършено време, така сякаш разказва за друг. Поставя дистанция между собственото си „аз" преди и сега. Като че ли друга персона е изживяла онзи живот, а реалната Кутинчева е била неволен свидетел.

Подобен маниер на изложение виждаме и в мемоарите на Васил Гендов – кино и театралния – плюс същата съзнателна тенденция да се хареса на новата комунистическа власт, която е толкова очебийна и нелепа в своя комично-страдалчески патос. И при Жана Гендова се прокрадва тук-там, но не е толкова дразнещо, защото е минимално, особено що се отнася до текстовете ѝ от 1976.

Поради недостоверната дата на раждане не може да се установи дали в действителност Кутинчева има досие в секретните полицейски служби. Подозирам, че такова съществува както за нея, така и за Никола.

Същевременно написаното от нея – като официална информация в архивните описи – е поднесено в колорита на умиляваща наивност, с очевидна деформация на реалните факти. Люба осъжда робовладелството, войнствеността, колониалната политика и гнет, мизерията и глада, империализма, капитализма, богатствата на властимащите, които са в разрез с бедността сред населението, поддържа борбите за национално освобождение. Езиковият стил е в унисон с текстовия патетичен канон на социализма и всъщност личи, че не ѝ е присъщ. Повече от видно е тоталното разминаване с маниера и начина на изразяване преди 1944. Същевременно някак романтично подчертава привличането към екзотичното, обагрено с тайнственост и мистика. Думи, които многократно ще се артикулират в нейната книга „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания" (1942)[189], в сказките ѝ за Азия, които изнася из България, и в отзивите за нейните лектории. Тайнственост, екзотика и мистика са също устойчив лексикален конструкт и в текстовия калейдоскоп около Никола.

189 *Кутинчева, Люба*. Япония: Лични впечатления, наблюдения и проучвания. Стара Загора, Родина, 1942. ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 178.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Водещите заглавия на популярните открити лекторий на Люба Кутинчева, придружени с прожекции се срещат в различни, леко променени варианти:

- *Япония, Страната на изгряващото слънце, на хризантемите и гейшите* (най-често изнасяна, понякога без допълнението за хризантемите и гейшите). С подзаглавие: *Какво видях в тази приказна страна на Микадо, на напредъка, на цивилизацията и най-големия прогрес на Изтока. Фантастичният живот, нрави и обичаи. Лични наблюдения, впечатления и преживявания*;

- Втората тема е: *Любовта и кръвта в харемите (робството на жената в Далечния Изток)*. С подзаглавие: *Робството на жената под драконовия закон на Мохамед и религиозния фанатизъм. Животът зад високите и недостъпни стени на харемите, в неговата жестока и престъпна действителност*[190].

Никола Кутинчев е някак по-активен в периода 1936-1937 г. Най-много свидетелства за неговата лекторна и филмова дейност се откриват именно в редовната преса от посочения период. На много места в анонсите се подчертава, че той на място е снел всичко, или пък че ще прожектира най-новите си заглавия.

Единствената по-ранна информация за негово появяване заедно с преносим киноапарат с ръчен генератор е в широкия хронологичен отрязък между 1932 – 1935. По спомен на Йордан

190 По афиша, ДА – София, ф.1328К, оп.1, а.е. 175, л. 1.

Близкоизточният Ориент е особена мода не само за българското, но и за европейското междувоенно културно пространство. Люба Кутинчева много добре знае това. Театърът, оперетата и киното активно репрезентират сюжети от този ареал, като често се наблюдава смесване на всички източни културни полета. Рекламата в България също е подвластна на това явление. Що се отнася до българското кино – чудесен пример е късометражният филм „Фамозният килим“ (1933, реж. Васил Бакърджиев, ок. 13 мин.). Той представлява ранен пример за хибрид между приказен наратив и филмова реклама, в който ориенталистката образност обслужва популяризирането на продукцията на килимарската фабрика „Оханес–Томаян“.

Повече за рекламите виж и при: *Назърска, Жоржета*. Черноморски туризъм и Ориент: български визуални образи (20-те – 80-те години на XX век). – В: *История и култура на Балканите: Чужди влияния, контекстуална адаптация, хибридни явления*. Сборник в памет на д-р Саня Велкова-Кожухарова. (*Дончева. Г., Миндова, Л.* – Съст.). София, ИБЦТ, 2024, с. 249 – 266.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Мончев в село Тученица (предполагаемото родно място, Плевенско) Кутинчев е показвал в училищния салон къси неми филми от страните, които е посетил: Австралия и Океания, Индия. Имало е и сказка за срещите му с Махатма Ганди и борбите на индуския народ за национално освобождение от Великобритания[191].

В резултат на проследената документация и проучени извори, известни до момента са следните локации за публичните изяви на Кутинчев (по азбучен ред на градовете): Варна – Кино Ранков, Велико Търново – Читалище „Надежда", Габрово – препълнен театрален салон на Народно читалище „Априлов-Палаузов", Долна Оряховица – Читалище „Братство", Казанлък – Читалище „Искра", Пазарджик – неясно къде, Памукчи (Шуменско) – Читалище „Просвета", Пловдив – кино Капитол, Екзелсиор[192]. Със сигурност има и още.

191 *Тодоров, Димо.* Снимки за филм за потъването на „Титаник" дал наш пътешественик: Обиколилият света Никола Лишковски след женитбата си приел фамилията на богатата си съпруга. (Наши чудаци по света). // *Нар 55*, 10 февруари 2017, *г.* XIV, № 6, с. 4.

192 Подредени по хронология публикации:
Интересът към Кутинчев в Габрово. // *Варненски новини*, 16 февруари 1936, *г.* XXIV, № 5561, с. 1; *Кутинчев, Никола.* В мистичната Индия – 1 част. // *Варненски новини,* 20 февруари 1936, *г.* XXIV, № 5565, с. 3; *Кутинчев, Никола*. В мистичната Индия – 2 част. // *Варненски новини*, 23 февруари 1936, *г.* XXIV, № 5568, с. 3; *Кутинчев, Никола*. В мистичната Индия – 3 част. // *Варненски новини*, 24 февруари 1936, *г.* XXIV, № 5569, с. 2; *Кутинчев, Никола.* В страната на мистицизма. // *Варненски новини*, 26 март 1936, *г.* XXIV, № 5600, с. 3; Хроника. // *Варненски новини*, 26 март 1936, *г.* XXIV, № 5600, с. 4; Хроника. // *Варненски новини*, 28 март 1936, *г.* XXIV, № 5602, с. 3; Хроника. // *Казанлъшка искра*, 31 март 1936, *г.* XIII, № 279, с. 4; Хроника. // *Варненски новини*, 13 април 1936, *г.* XXIV, № 5617, с. 3; Сказки за Испания – Пътешественикът Н. Кутинчев в Пловдив. // *Борба* (Пловдив), 18 ноември 1936, *г.* XX, № 4671, с. 2; Хроника. // *Борба* (Пловдив), 19 ноември 1936, *г.* XVI, № 4672, с.1; Хроника. // *Борба* (Пловдив), 21 ноември 1936, *г.* XVI, № 4674, с. 1; Хроника. // *Варненски новини*, 21 ноември 1936, *г.* XXV, № 5839, с. 3; Хроника. // *Борба* (Пловдив), 28 ноември 1936, *г.* XVI, № 4680, с. 1; Хроника. // *Борба* (Пловдив), 1 декември 1936, *г.* XVI, бр. 4682, с. 1.
Подредени по хронология документи от архивните репозиториуми:
ДА – Велико Търново, ф. 112к, оп. 1, а.е. 10. Читалище „Надежда", Велико Търново. *Протоколна книга № 10* (16.06.1932 – 19.03.1940), л.109а –110 , в Протокол № 2 от 5 февруари 1936 *г.*
ДА – Велико Търново, ф. 929к, оп. 1, а.е. 11. Читалище „Братство", Долна Оряховица, околия Горна Оряховица, окръг Велико Търново. *Протоколни книги за държаните сказки, беседи, реферати, вечеринки, кина* (02.01.1930 – 24.10.1946), л. 13 – книга от 1937 *г.*, 12 и 13 март.
ДА – Велико Търново, ф. 112к, оп. 2, а.е. 2. Читалище „Надежда", Велико Търново.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Рецепцията на сказките на Никола за тези две години е силно положителна. Тя свидетелства за изключително силен обществен отклик, който надхвърля рамките на обикновена популярна лекция и ги превръща в значимо културно събитие дори за малките населени места. Периодичният печат подчертава въздействието на неговия разказвачески маниер, като отбелязва, че е сладкодумен и обаятелен лектор, който майсторски пренася публиката в тези загадъчни и далечни земи. Кутинчев явно има способност да създава ефект на въображаемо пътуване и колективно преживяване – впрочем качества, които са много ясно видими и при Люба в отзивите за нейната дейност. Посещаемостта е не просто висока, а масова, включително с участие на публика от близките села, което разширява социалния обхват на тези събития отвъд градската среда.

Показателен е успехът на сказките, предназначени за ученическа аудитория, при които се отбелязва, че надхвърлят очакванията и лекторът е успял да адаптира разказа за децата. Свидетелствата подчертават артистичните заложби на Никола в задържане на вниманието на децата, умението му да работи с различни публики, което е ключово за популяризаторския характер на неговата дейност. В същото време съдържанието на сказките не се изчерпва с описателен или екзотичен елемент: подчертава се тяхното историко-географско значение, както и способността им да пораждат високо национално чувство чрез сравнителни наблюдения. Така екзотичното и далечното се преработват през призма, която ги свързва с националното самосъзнание.

В някои текстове се акцентира върху своеобразната уникалност – „*досега такива сказки не са изнасяни*“ (както например се описва за събитието в Габрово). Известността на Кутинчев се възприема като новаторска в локален контекст, въвеждаща непознат до момента атрактивен стил на публично предста-

---

Годишни отчети (1936 – 1942), л. 7 - от отчета за 1936; л. 26 – 28 от отчета за 1937 г.

ДА – Шумен, ф. 607к, оп. 1, а.е. 9. Читалище „Просвета“, с. Памукчи, Новопазарска околия. *Годишни сведения* (1929 – 1943), л. 22 – данни от 1938 г.

ДА – Шумен, ф. 607к, оп. 1, а.е. 10. Читалище „Просвета“, с. Памукчи, Новопазарска околия. *Допълнителни отчети и протоколна книга на настоятелството* (1938), л. 32 – данни 1938 г.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

вяне. Бурните овации от страна на „многобройните слушатели“ функционират като индикатор за висока степен на емоционално и интелектуално ангажиране на публиката и се интерпретират като своеобразна „морална награда“ за пътешественика.

А ето и заглавията на неговите сказки (по азбучен ред), виждат се и сходствата с тези на Люба:

- *Абисиния преди и сега;*
- *В царството на фараоните,* вариант - *В страната на фараоните;*
- *Вълшебна Африка* (при определени обстоятелства, както ще видим по-долу в текста, Кутинчев отрича този филм да е негов)*;*
- *Животът в Далечния Изток;*
- *Испания преди и сега*[193]*;*
- *Любовта у източните народи,* вариант – *Любовта сред източните народи* – обозначени само за възрастни;
- *От София до тайнствената Индия, страната на загадките и факирите;*
- *Хавайските острови – страната на безгрижието, любовта и вечната песен;* вариант – *От София до Хавайските острови*[194]*;*

193 Костов твърди, позовавайки се на хроникьор от Пловдив, отразил събитието в пресата (такова отразяване засега не е открито, има само хроники с кратък анонс от ноември 1936), че във филма си личали разрушенията от войната, даже имало кадър, на който се виждал прочутият американски писател Хемингуей. Беседата е включвала много от впечатленията на самия Никола. (*Костов, Костадин*. Филм за потъването на „Титаник“ правен със снимки на българин. // *Дума*, 7 януари 1995, г. VI, № 6, с. 14.)

В анонса единствено се споменава, че Кутинчев е бил *„гост на Мадридското правителство и на генерал Франко“* – двата опозиционни лагера на гражданската война. Мадридското правителство представлява републиканската (лоялистка) страна в конфликта и не може да бъде сведено до една политическа линия, тъй като функционира като широка коалиция, включваща социалисти, комунисти, либерали, анархисти и републиканци. Не е изключено Никола да е бил на място в първите месеци на конфликта. Подобна двойна „легитимация“ изглежда като журналистическо усилване на присъствения авторитет. Ако Кутинчев е бил интербригадист, то не би трябвало да има проблеми с комунистическата власт след 1944.

А Хемингуей пристига като военен кореспондент в Испания през 1937! Така че тук Костов щедро си измисля.

194 Пак според Костов – хавайската лента е едночасова поредица от кратки репортажи за особеностите на различните народи. Кутинчев включвал сред тях и 15-минутния си филм за гражданската война в Испания, което звучи някак нелогично.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

- Япония – обичаи и нрави;
- Японската жена, нрави, обичаи, брак, развод и последствия.

За сказка, обозначена *само за възрастни*, пловдивският киноисторик Костадин Костов дава изключително колоритно описание. Тъй като прожекцията с лекторията е изнасяна в града на тепетата, подозирам че този разказ се базира на нечий устен спомен от видяното. Типично за работата на Костов, както и за стила му, беше допълнително и ефектно да доукрасява наратива: *„Българските зрители видели уникални кадри на харесването, привличането и влюбването на млади хора от далечни страни: Индия, Хавайски острови, о. Бали и Нова Зеландия. Влюбените двойки, снимани от Кутинчев, позирали пред камерата без никакъв свян и притворство. Може би това е първият еротичен, показван в България, при това снимат от български оператор, филм. В него имало толкова красота, непосредственост, че публиката поискала да бъде показан отново“*[195]. Съответно и за останалите филмови събития има споделени отзиви: *„Зрителите затаявали дъх при кадрите, изобразяващи церемонията по изгарянето на мъртвците и тържествения обред на обръсването на косата на вдовиците в Бенарес. Кутинчев показвал и любовта на дивите африкански племена и монголските номади. Публиката се смеела от сърце на най-нечистоплътното племе на света – лапландското, което обитавало част на Финландия“*[196].

Протоколите и отчетните книги на читалищата, съхранявани в регионалните архивни фондове, дават също интересна информация за киносказките. В документациите на тези културно-образователни средища се откриват и доста кореспонденции

Първите ни екзотични пътеписи са: *Руевски, Данаил С.* Хавайските (Сандвическите острови). София, 1900; *Бозуков, Антон Славов*. Пътьом през Япония: лични бележки. София, 1906.

195 *Костов, Костадин*. Филм за потъването на „Титаник“ правен със снимки на българин. // *Дума*, 7 януари 1995, г. VI, № 6, с. 14. (Всъщност не бива да съдим прекалено строго Костов за тези му „фантастични изблици“ и неподплатени документално факти. Все пак е завещал на родното кинознание колосален труд с неговите безценни библиографски каталози – това е достатъчно „смекчаващо вината обстоятелство“).

196 Пак там.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

с филмови къщи, техни брошури и други сведения, съотнесени към киното в България между двете световни войни. Едни от ценните показатели са статистическите.

Архивните материали от читалищата в регионите на Велико Търново и Шумен очертават последователна и добре документирана картина на културния живот в различни – малки и големи селища през 30-те години[197]. Сказката функционира като специфичен медиен и социален инструмент с висока степен на въздействие. Изключително прецизно водената статистика на читалищната дейност (вероятно е изисквана от Министерството на просвещението), позволява да се реконструира не само интензивността, но и вътрешната структура на културния живот.

Данните за 1930 от „Братство“ (Долна Оряховица) например показват ясно разпределение на различните форми на публична активност: проведени са 42 танцови вечеринки, 25 литературни вечери, 14 събрания, 7 сказки и 2 утра, при общо 24 996 посетители. В този количествен контекст сказките заемат сравнително скромен дял, но същевременно се вписват в една по-широка система на редовни и масови културни прояви, която функционира с висока степен на организация и постоянство.

Особено показателни са данните от 1931, които откроват специфичния потенциал на киносказката като форма, способна да привлича значително по-широка аудитория. В Долна Оряховица на 19 ноември Иван Андрейчин, автор на есето „Синема“, изнася киносказка, посетена от 400 слушатели. Жалко, че заглавието на лекцията не е отбелязано. Само седмица по-късно, на 26 ноември, Тарашманов[198] от Павликени представя „Холандия, страната на стихиите“ пред аудитория от 600 души. Тези стойности значително надвишават средната посещаемост на читалищните събития и показват, че съчетанието между устно изложение и прожекционен материал действа като силно атрактивен механизъм за публиките.

197 Ситуацията явно през 40-те е различна – в този контекст е особено странно как например липсват данни от Шуменското читалище за изнесената през 1942 сказка на Люба. Няма никакви следи в регионалния архив, освен в пресата…

198 Никола Тарашманов, първият редактор на вестник „Павликенски глас“, юрист, читалищен деец, и депутат в XXI ОНС (1923 – 1925).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Данните до 1944 г. потвърждават устойчивостта на този модел: лекции, придружени с прожекции, се провеждат редовно, макар и невинаги с пълна документация относно автори и теми, а посещаемостта им варира в рамките на 200 – 600 души. Тематичното поле е широко – от географски и културни разкази до прожекции на филми, включително за самураи, което свидетелства за ранно проникване на далекоизточни образи в локалната културна среда.

В този контекст появата на Никола Кутинчев през 1937 г. в читалище „Братство“ се вписва във вече утвърдена практика, но същевременно носи белези на професионализирана лекционна дейност. Неговите две последователни сказки на една тема („Животът в Далечния изток“) са посетени от 250 и 200 души, т.е. те се движат в рамките на установения интерес, но същевременно демонстрират устойчиво присъствие в програмата (десета беседа за годината).

Още по-важни са данните от протоколната книга на читалище „Надежда“ във Велико Търново, където в решение от 5 февруари 1936 г. изрично се посочва предоставянето на салона на Кутинчев за цикъл от три последователни беседи (с темите за Абисиния, Индия, Япония) при финансово условие – 40% от приходите от вход да бъдат отчислявани като наем. Този детайл разкрива ясно икономическото измерение на неговата дейност и свидетелства за формирането на модел, в който сказката функционира не само като просветителска, но и като доходоносна практика, структурирана около пазарна логика и договорни отношения с институцията.

Паралелните сведения от годишните отчети на същото читалище допълват тази картина с ясно изразена системност: през 1936 г. са изнесени 42 сказки с общо 11 366 посетители (средно около 265 души на лекция). Разпределението по пол на участниците (6785 мъже срещу 4581 жени) показва известен превес на мъжката аудитория, но същевременно потвърждава широкия социален обхват на тези събития. Данните от 1937 г. продължават тази линия с теми от репертоара на Кутинчев – любопитството към „Испания преди и сега“ свидетелства за устойчив интерес към съвременни (за тогава) и геополитически актуални сюжети.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Ценен микромодел предоставят архивните материали от читалище „Просвета“ в Памукчи (Новопазарска околия, Шуменско). През 1938 г. са изнесени едва 3 сказки, но при ясно документирано полово разпределение на публиката (208 мъже и 188 жени, т.е. почти равновесие) и при силно изразена зависимост от външни лектори (2 чужди от общо 3). Единият от тези двама външни е всъщност Никола Кутинчев с две лектории. Така погледнато неговите изяви съставляват 66.7% от всички събития и привличат около 300 души, т.е. близо 76% от общата аудитория.

Още по-съществен е фактът, че читалището не разполага със собствен киноапарат до 1941, което ясно доказва, че Кутинчев е използвал преносима прожекционна техника. Допълнителните сведения от протоколната книга за 1938 задълбочават тази картина: на една от киносказките са доведени ученици от съседните села (едното е Ст. Михайловски, днес само Михайловски)[199], включително цялото частно мъжко турско училище. Затова посещаемостта на първата публична лекция с прожекция надхвърля 200 души. Докато втората беседа, обозначена като сказка за възрастни, събира около 100 слушатели. Това ясно показва аспекти на организацията, диференциация на аудиториите и адаптивност на съдържанието. Откроява се и силният образователен компонент, насочен към младата, при това етнически обособена публика. Има данни, че Кутинчев е знаел много добре турски език. Интересно на какъв точно език е провел сказката в този случай – на български или на турски език? Предполагам на втория.

В обобщение разгледаните архивни данни очертават киносказката като устойчив медиен хибрид, разположен между популярната лекция, пътеписната журналистика и ранната филмова култура. Макар да заема ограничен дял в количествената структура на читалищната дейност, тя концентрира значителен интерес и структурира икономически отношения.

199 По отношение на селото сравни коментар с ранна статия на писателя *Павурджиев, Васил*. Културни кинематографи. // *Кинозвезда* (Пловдив), Юли 1922, № 8, с. 2: „*Българското село до днес е било отбягвано от изкуството, което би могло да реализира най-бързи и блескави резултати в него*“.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

В редовната преса до този етап на изследване е открито само едно *интервю*[200] на Никола Кутинчев, което го представя в интересна светлина: леко нервен, леко суетен, леко забързан. В него изобщо не се говори за Люба, като спътничка в пътешествията. През 1936 година журналистът, който взима интервюто – Димитър Аджемов, романтизира образа на пътешественика кинематографист, наблягайки на екзистенциалния избор и жизнената му философия. Необходимостта да си много повече от скитник, фланьор, странник из широкия свят. Още в подзаглавието се очертава рамката на този образ: пътуването като средство за преодоляване на времето, като смисъл на живота и най-вече като *форма на служене на родината* дори извън нейните граници. В този разговор Никола Кутинчев отбелязва, че рано е заминал за Русия – още през 1912 година (значи 27-годишен, ако е вярно):

„*Тръгнах към родината на Достоевски и Толстой. Кръстосах блестящите полета на Сибир и през 1921 година се завърнах в България, за да я напусна само след няколко месеца. През 1925 година под горещото небе на Египет се запознах с Цар-Отец Фердинанд*[201]*. Той направи много за мен. По негова препоръка аз бях ангажиран като управител в имението на стария му приятел принц Амр Ибрахим*[202]*. Принц Ибрахим бе оригинален човек:*

---

200 *Аджемов, Димитър*. Един час при Н. Кутинчев. // *Варненски новини*, 24 март 1936, г. XXIV, № 5598, с. 2.

201 След напускане на България Фердинанд води затворен кабинетен живот. Липсата на потвърдени данни за пребиваване на Фердинанд в Египет през 1925 г. насочва тези твърдения на Кутинчев в полето на автобиографичната митологизация. Безспорно е интересно обръщението *Цар-Отец* – явно функционира като реторична стратегия, която цели да придаде допълнителна тежест и достоверност на разказа чрез символна близост до върховната власт.

202 Най-вероятно става въпрос за принц Амр Мохамед Уахид ел-Дин Ибрахим / Amr Mohamed Wahid El-Din Ibrahim (1903 – 1977) от египетската кралска фамилия, династията Мохамед Али. Имението може би е новият дворец в Замалек, в Кайро изграден 1921 г. от Гарабед Балян – един от късните представители на прочутата арменска архитектурна фамилия Балян. Дворецът е бил използван от принц Амр Ибрахим и съпругата му Неджа Султан като лятна резиденция. Дворецът е заобиколен от градина с площ от 2800 квадратни метра. След военния преврат през 1952 е национализиран. Днес е Музей на ислямската керамика. Демонстрираната приятелска близост между Никола и Принц Амр не е съвсем невъзможна, но ми се струва, че пак е солидно реторически усилена с оглед автобиографична легитимация. Твърдението за пребиваването на Кутинчев в

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

роден скитник. От него аз откраднах страстта да пътувам и тази страст остана завинаги душата ми“[203].

Текстът подчертава не само географския обхват на тези пътувания, но и тяхната екстремност: Кутинчев е представен като човек, който не се страхува нито от лишения, нито от опасности, нито дори от смъртта, която многократно се е „появявала“ в живота му, без да го отклони от пътя му. Идеално може да се сравни и с реториката на Люба и нейните пролети сълзи, страдания, жертви и мъчения.

Като значима в интервюто е изтъкната проектираната бъдеща експедиция, която очертава амбициозен маршрут през Северна и Западна Африка, Близкия изток и Южна Европа – от Сахара и Тимбукту, чак до Занзибар и Мозамбик. Но това пътуване не е представено като самоцелно. Напротив, Кутинчев го рамкира като мисия: в страните, през които преминава, той възнамерява да изнася сказки за България, да прожектира фотоси, може би и филми:

„*Той особено силно ще застъпи Варненския курорт. Приготвил е също 200 грамофонни български плочи с желанието да демонстрира родната ни песен в чужбина. Ще устрои и няколко изложби на нашите бродерии, шевици и национални носии. Разбира се, всичко това Кутинчев прави с благородната обществена мисия да печели в чужбина приятели за България и българския народ. Трябва да свършим разговора. Кутинчев има да урежда някои работи във връзка с неговите сказки в града ни, които вярвам, че ще бъдат посетени тъй добре, както са били посетени в цяла България*“[204].

Всъщност, Варна не е съвсем чужд град на Никола и Люба – имат някакви роднини и близки там.

По принцип в Царство България се изисква разрешение от Министерството на народното просвещение (МНП) за прожектиране на филми, особено документални, на културна тематика,

---

Кайро през средата на 20-те години изисква допълнително проучване през документите на българската легация в Кайро. Иначе в архива на Люба Кутинчева има налични снимки от Египет.

203 *Аджемов, Димитър*. Един час при Н. Кутинчев. // *Варненски новини*, 24 март 1936, *г.* XXIV, № 5598, с. 2.

204 Пак там.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

без значение, че са любителски. През 1936 г. за сказките се иска писмо от министерството плюс резюме. Правилата важат за всички. На този етап от изследването не е намерен документ, легализиращ дейността на двамата Кутинчеви, което още през 2018 провокира хипотезата, че те са в сивата зона на действие и най-вероятно умишлено прескачат закона.

Документ „Донесение № 20“[205] от 2 март 1937 г., разписано от инспектор Върбанов, адресирано до МНП, е изготвено въз основа на сведения от преподавателя Веселин Хлебаров от „Опитен педагогически институт и Мъжко опитно педагогическо училище с пансион и стопанство“[206]. Жалбата касае поредица от киносказки на Никола Кутинчев, проведени в Шумен в края на февруари същата година.

Според изложеното лекторът организира няколко публични изяви, съпроводени с визуален материал (прожекция), които са активно разгласени чрез афиши и фотоси. Програмата включва както дневни, така и вечерни сказки, насочени към различни аудитории. На 22 февруари следобед е обявена прожекция за ученици от основните училища под заглавие „Вълшебна Африка“, докато вечерта същия ден се провежда сказка „Любовта у източните народи“, придружена с филмови откъси и обозначена изрично като предназначена „само за възрастни“. На следващия ден, 23 февруари, е представена сказка за Испания, също съчетана с кинопоказ. Показателно е, че дневната ученическа прожекция е отменена, но въпреки това остава в центъра на вниманието на проверяващите органи.

Извършената ревизия на 22 и 23 февруари установява редица нарушения на действащия Закон за кинематографите. На първо

---

205 ЦДА, ф. 177к, оп. 2, а.е. 846, л. 65. [микрофилм] – Изказвам особена благодарност на гл. ас. д-р Ани Руменова от Сектор „Екранни изкуства“ на ИИИзк-БАН за предоставения документ.

206 Мъжкото опитно педагогическо училище край Шумен (1924 – 1935) е иновативно за времето си образователно учреждение с пансион, създадено от МНП за подготовка на учители за селските училища чрез съчетание на педагогическо обучение и практическа земеделска подготовка, по модел на западноевропейски и румънски образци. Бидейки агроном, е ясно защо Кутинчев има интерес към него, но не е съобразил връзката с МНП. (Повече виж при *Бошнакова, Стела А.* Мъжкото опитно педагогическо училище край Шумен (1924 – 1935 г.). Опит за исторически анализ. // *Българско списание за образование*, 2017, № 1, с. 53 – 62).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

място се констатира липсата на валидно разрешително както за филма „Вълшебна Африка“, така и за използваните филмови откъси. Също така самият сказчик не притежава изискуемата разрешителна карта. В обясненията си Кутинчев посочва, че филмът е взет от Киноуниверситета[207] и първоначално е бил придружен с разрешително, но срокът му е изтекъл и документът е изпратен в София за подновяване. Второто нарушение засяга афиша: обозначението „само за възрастни“ противоречи на нормативната уредба и е изрично забранено. Третият проблем е свързан с процедурния ред – прожекциите са започнали без предварително представяне на разрешение пред местния контролен орган, което представлява директно нарушение на установените правила.

Донесението изрично подчертава, че разпространението на информацията сред учениците и организираното им водене на прожекции е извършено без съобразяване с изискванията на закона. Така образователните институции фактически са поели функции на контролен орган, без да разполагат с необходимите правомощия и без да могат да гарантират спазването на нормативните предписания. Това поставя случая в по-широк контекст на напрежение между просветителската инициатива и държавната регулация на визуалните медии.

В резултат на установените нарушения на Кутинчев е отправено предупреждение, че при тези условия не може да продължи прожектирането на филмите, съпътстващи неговите сказки. Документът завършва с искане за разпореждане от страна на министъра, което показва, че случаят е възприет като достатъчно сериозен, за да бъде отнесен до централната власт.

В по-широк план този епизод разкрива важен аспект от дейността на Кутинчев: най-достоверна изглежда хипотезата, че той е действал хибридно – може би наистина е заемал филми от институции. Но и също така вероятно е купувал и ленти от *Пате́ / Pathé*[208], както твърди Васил Гендов през 1934/1935. Съ-

207 Става въпрос за Български киноуниверситет (БКУ).

208 Фирмата вече не е този гигант монополист и е преструктурирана. Но документалните кинохроники *Пате журнал / Pathé Journal* остават едно от най-важните направления на студията. Седмичните кинопрегледи се прожектират масово в кината, а компанията активно разпространява продукцията си.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

щевременно обаче Кутинчеви твърдят, че имат своя продукция, която промотират при изнасянето на сказките. Повечето маркери в изворовия материал водят до подозрението, че Японската лента е най-ценната им „собствена стока“, както и по-рано бе подчертано с „обсебения филм“ и съда.

Всъщност **Български киноуниверситет (БКУ)** е културно-просветно сдружение с идеална цел, открито на 30 юни 1929 г. в кино „Учителска каса“. По този повод Сирак Скитник пише:

„*Ние сме закъснели в използването на просветно-образователно средство* (има се предвид киното – А.М.) *– 4–5 години подвижните кинематографи на МНП обикалят селата. /.../ Борбата с киното е безсмислица – но борбата за художествен и научен филм е проблема на времето. /.../ Малка България трябва да върви по тоя път. Средство за опознаване на народите по между им*“[209].

Сред основните задачи на БКУ е да възпитава чрез научни и художествени картини, светливи образи, лекции беседи. Но и да представя по света и у нас България чрез киното. Моралната му мисия е „*да издига знанието и съзнанието на младите и възрастните поколение в нашата родина*“[210].

Председател, първи лектор и един от основателите на БКУ е енциклопедистът професор Асен Златаров, който има много специално отношение към киното[211]. В настоятелството са и П. Траянов – главен инспектор в МНП, Дино (Господин) Божков[212], Димитър Азманов[213]. В своята публикация Сирак Скитник

209 *Сирак Скитник*. Киноуниверситет. // *Слово*, 1 юли 1929, г. VIII, № 2114, с. 1.

210 *Нейчев, Харалмпи*. Филми (научни и културни, списък II). Брошура на Българския кино-университет. София, 1932, с. 4.

211 Освен това е и един от основателите на Съюза на приятелите на филма. Знае се, че е имал собствена колекция филми и портативна камера. Всъщност двете формации са свързани и чрез Обществото на народите. „*В дома на Златаров се появи и първият домашен кинематограф, чрез който се показваха нагледно едни или други природонаучни новости.“* Виж: *Илиев, Атанас*. Асен Златаров. // *Литературна мисъл*, №3, 1972, 159 – 167 (Цит. по https://kova4ev2012.blogspot.com/2014/09/blog-post_16.html.

212 Писател, журналист, общественик, служител в Св. Синод, началник на контрола по печата, главен инспектор на основното образование при МНП и пр. Виж: ЦДА, ф. 1024к – Персонален фонд на Дино Божков.

213 Една от забележителните фигури в киноживота на страната, активист в

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

с пророчески възторг отбелязва, че словото на Златаров при откриването на БКУ е било витално и заразително, посочващо властта и мощта на киното в съвременността. Киното, което е своеобразен демиург – руши и възстига, носител е на ум и чувства, побеждава времето и пространството и дори е израз на нова психология.

Темата за работата на културно-просветното дружество безспорно заслужава по-голямо внимание, още повече ако се проследят и анонсите в пресата, свързани с изнесените сказки и прожекции в София и провинцията. Така например от варненска публикация[214] разбираме, че в план-програмата му е заложено снабдяване на всеки околийски център с подвижно кино, като за целта набира и представители. Днес това се нарича франчайз. БКУ при стартирането си разполага с два големи географско-етнографически филма – „През черния материк“ и „Върхът Еверест“[215]. В течение на годините БКУ затвърждава обществените си позиции чрез активната си дейност, качествените лектори и интересните, разнообразни филми.

Нека все пак да се спрем на някои заглавия от частично запазената рекламна брошура на Киноуниверситета от 1932[216]. В раздела „Живописна природа“ са анонсирани:

№ 21 – „Из мистична Азия и огнена Африка“[217]. Екранно пътешествие в 5 части, което започва от Лхаса, Тибет, будистките манастири, предизвикателствата на Хималаите и свещените водопади „Ку-ую-баху“ - вероятно става въпрос за водопадите Домцан (тиб.) / Донджан (кит.). Втората част е посветена на Китай, Тайланд и столицата Банкок с филигранната статуя на полегналия спящ Буда, и Лохор, Пенджаб (английска Индия – по брошурата, днес Пакистан). Африка, с девствените гори около Килиманджаро, е в част трета. Следват 3 и 4 част, посвете-

---

множество ключови филмови събития.

214 Български кино-университет. // *Морско ехо* (Варна), Юни 1929, г. V, № 283, с. 2.

215 Пак там.

216 *Нейчев, Харалампи*. Филми (научни и културни, списък II). Брошура на Българския кино-университет. София, 1932, с. 1 – 10.

217 Пак там, с. 5 – 6.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ни на японските 187 вулкана и живописността на анексираната Корея, с акцент върху морето и рибарите;

№ 22 – „Празненства в чест на Буда“: из необятната мистична красота на Индия и Китай, където властва особена природа с пустини, райски кътчета, свещени реки и величави планини[218];

№ 23 – „Обреди и живот на Ява и Борнео“: сред пищната и разкошна тропическа природа на островите, покритите с лиани и гъст лес земи, по които тичат пъргави зверове, но и туземци с девствени нрави и обичай. *„Филмът представя живописната природа на тия острови, животът на населението, неговите обичаи, и ни дава картина, колкото пъстра, толкова и великолепна и очарователна, на една сватба“*[219];

№ 31 – „Из царството на животните“: не се посочват конкретни локации, но има уточнение, че снимките са правени в естествени условия. Някои сегменти са от зоологически градини, други от цирка. Екранната фауна е населена от речни коне (хипопотами), зебри, жирафи, антилопи, фламинго, лъвове на воля и лъвове… на училище и урок по четене[220].

В друг списък[221], пак от 1932, само със заглавия фигурират обекти като Япония, Тибет, Индийско изкуство.

Макар да притежава всички качества за лектор в БКУ, а и в Училищния кинематограф, Никола Кутинчев очевидно предпочита да запази своята независимост, функционирайки като автономен играч и пряк конкурент на институционализирания модел на кинопросвета. Същото важи донякъде и за Люба. Ако обаче са следвали собствена, по-различна мисия из Азия, включването в подобна структура би ги изложила на излишен

218 Пак там, с. 6 – 7.

219 Пак там, с. 8.

220 Пак там, с. 13.

221 ЦДА, ф. 177к, оп. 2, а.е. 569, л. 105.
Повече за БКУ и кинопросветата, включително и Държавния ученически кинематограф виж: *Китова, Ирина.* За разкъсването на живите връзки в полето на културата. // *Балканистичен форум*, 2020, г. XXIX, № 3, с. 10 8– 129; *Kitova, Irina*. In Search of the Historical Roots of Interactive Education in Bulgaria. – In: *Charlie Chaplin on Vitosha. The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans between the World Wars* (Donev, Alexander. – Ed.). Sofia, Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, 2025, pp. 299 – 308.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

административен и регулаторен риск. Още нещо – постепенно именно в края на 30-те години на XX век дейността на БКУ поотслабва, така че за Кутинчеви това е и своеобразна ниша. Не на последно място стои фактът, че за тях е бил важен и финансовият интерес. В изворовия материал има индикации за приходи от лекториите и продажба на книгите, макар изобщо да не става въпрос за колосални суми.

През 1938 година в пресата се появява много по-различен анонс: *„Известният пътешественик г. Кутинчев снима един твърде интересен културен филм из България. Напоследък той е правил снимки из живописния родопски край – Чепеларе, Пампорово и Рожен“*[222]. Текстът категорично доказва наличието на снимачна техника у семейство Кутинчеви, друг е въпросът дали е същата камера, с която са пътували. Фигурата на кинематографиста Никола Кутинчев, имащ принос в българското кино като автор на културни филми от България и света, не се споменава никъде в киноведските ни изследвания, които принципно обръщат и по-малко внимание на документалистиката.

През 30-те години на XX в. в документалното и научно-популярното кино работят редица автори, доста често продуцирани (или работещи по поръчка) от МНП, Централния държавен ученически кинематограф, частни наши и чужди филмовите къщи и продуценти[223]. Интересувал ли се е някой от кинопредприемачите да откупи и прожектира филмите му? – това засега остава загадка. След последния анонс за снимките из родопския край нямаме никаква информация дали филмът е завършен, дали е няма (по-вероятно), дали е представян пред публика или на ведомства.

---

222 Хроника. // *Борба* (Пловдив), 23 август 1938, г. VIII, № 5193, с. 1.

223 Като „Горанов филм компани „Балкан“, Кинофилмовата къща на Борис Н. Чилингиров, „Сабиф“ АД, Йохан Розев, Спиро Янков, Петър Караманов, Йохан Розенблат и Христо Константинов, Георги С. Бабички (който работи по поръчка за френската фирма *Pathé-Natan* / *Патé-Натан*), Народния етнографически музей, Съюза на българските гимнастически дружества „Юнак“, фонд „Кинопросвета“ (към МНП), Министерството на войната, филмовата лаборатория „Балканфилм“, областни, общински и културни комитети при читалища в различни населени места. (*Янакиев, Александър.* Cinema.bg. 100 години филмов процес, личности/филми/кина. София, Титра, 2003, с. 134 – 145).
Подробно по темата виж и най-новото изследване на *Кърджилов, Петър*. От „Луна“ АД до кинопросветата по селата: индустриалното и институционалното в българското кино между двете световни войни. София, ИИИзк – БАН, 2025.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Снимайки в района на Родопите обаче, Никола не е само оператор и автор на културни филми. Той е чест посетител по тези места. В един от издирените и най-красиво написаните спомени за кинаджията, публикуван през социализма, но отнасящ се за времето преди 1944, четем следното:

„Първият досег на този край със съвременната цивилизация е свързан с името на пътешественика Кутинчев. Кутинчев се появяваше, щом листата на дивите круши започваха да пламтят из прибрания кър. Идването му бе трънка на съприкосновение с големия свят, който тънеше и чезнеше сякаш в небитие отвъд скалната гърбица на Устра, окаменяла от шепота на собствените си легенди. Това бе един далечен и непроницаем мир – плашехме се от него и с цялото си простодушие го наричахме „Стара България“. Планината жълтееше от ярове[224], от повяхнали треви и сламени покриви, а чудният пътешественик навлизаше в щедрата светлина на Султан-ерско[225], за да ни покаже колко тук всичко е самотно и забравено... Вечерта в тесния салон на някогашната турска казарма блясваше бяла акумулаторна светлина – тя примигваше несигурно и добрите хора затихваха от тревога: ще угасне и няма да светне отново! Но ролките започваха да се въртят и върху квадрата на белия чаршаф зинваше лъв. Засипваха ни пясъците на пустини, замръквахме под тръстиковата стреха на папуаси, без да знаем дали ще осъмнем, после с дни не можехме да се успокоим. Кутинчев си отиваше, натоварил своето кино на едно магаре. Тогава нямаше културни походи. Кутинчев идваше сам – може би подгонен от нужда, може би да осмисли своите странствувания. Хората го посрещаха с преданост и го изпращаха с мълчалива печал“[226].

Според Костадин Костов, Кутинчев е разполагал през 30-те години с малка портативна камера австрийско производство *Ойгиг | Eumig* – 16 мм[227]. За жалост тук също има грешка в из-

224 От османотур. *yar* (пропаст): стръмни брегове, пропасти, дълбоки дерета или оголени склонове, разядени от пороища, ерозирали скали.

225 Местно топонимно обозначение. Султан ери е районът между днешните Ардино, Джебел и Крумовград.

226 *Сивриев, Станислав*. Културния поход продължава. // *Литературен фронт – Орган на съюза на българските писатели*, 10 август 1961, г. XII, № 32, с. 127.

227 *Костов, Костадин*. Филм за потъването на „Титаник“ правен със снимки на

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

несената фактология от него: през 1932 е представена първата кинокамера „Eumig C 1“ за 9,5-милиметров филм, а през 1935 е въведен и втори модел – „Eumig C 2“, също за 9,5-милиметров филм, но пък това е първата кинокамера в света с полуавтоматично проследяващо управление на експозицията. Австрийската фирма няма 16 мм камера през 30-те години, но не е изключено камерата и филмите на Кутинчев да са били именно в любителския 9,5-милиметров формат.

Никола Кутинчев е представен от пловдивския киноисторик и като автор на уникален документален филм за реставрацията и откриването на къщата на Джовани Бокачо, заснет по време на едноседмичния му престой в селището между Флоренция и Сан Джиминяно. Според разказа италианските студии, пропуснали събитието, изкупуват материала за значителна сума. Кутинчев дал негатива, но поискал да му направят копие. Лентата (негатив) се пазела в Болонската филмотека / Cineteca di Bologna (основана впрочем през 1962). Това принципно звучи като напълно проверим факт. Но ми се струва, че този вид неподкрепени с доказателства сведения, отново носят характера на доукрасен наратив и могат да се разглеждат като интерпретации на Костов. На този етап от проучването не са открити данни за съществуването на документален филм, посветен на реставрацията на *Casa del Boccaccio* през междувоенния период, защото такава по това време не е правена. Къщата е реконструирана през 50-те, след тежки разрушения през 1944.

Най-бомбастичното митотворческо „изхвърляне“ на Костов се появява в разказа за т.нар. втори „удар“ на Кутинчев. Според него, през 1938 българският пътешественик случайно се оказва край Борнео в момента на корабокрушението на британския кораб „Халей“, който потъва след сблъсък с риф. От борда на рибарски съд той успява да заснеме едва няколко метра филм, улавящи самия момент на потъването. Тази кратка лента по думите на Костов впоследствие е продадена за значителна сума на германската компания Тобис / Tobis, а години по-късно е използвана като „автентичен“ материал във филм за „Титаник“, откъдето започва многократната ѝ циркулация в други продукции.

българин. // *Дума*, 7 януари 1995, г. VI, № 6, с. 14.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Немската компания действително продуцира филм за „Титаник" през 1943, но като пропагандна игрална продукция, без данни за включване на външен документален материал, което поставя под съмнение твърдението за използване на кадри, заснети от Кутинчев. Сценарият е одобрен през март 1942, като малко след това започват снимките на интериорните сцени в павилионите на киностудията на Тобис Филм (Tobis Film) в берлинското предградия Йоханистал. От май 1942 външните сцени се реализират в окупираното полско пристанище Гдиня (преименувано на Готенхафен), на борда на пътническия лайнер SS *Cap Arcona*, който по-късно споделя трагичната съдба на „Титаник".

За нуждите на продукцията лайнерът *Cap Arcona* е частично пребоядисан – комините и корпусът са адаптирани в цветовете на White Star Line, за да се постигне визуално сходство с историческия „Титаник". Снимките протичат в строго контролирана студийна и полустудийна среда, а филмът е довършен при условия на силен идеологически надзор от страна на Гьобелс, белязан и от ареста на първоначалния режисьор Херберт Зелпин (Herbert Selpin) след критични изказвания по адрес на Кригсмарине (военноморските сили на Вермахта). В този контекст визуалната достоверност на филма е изцяло резултат от постановъчна реконструкция, а не от използване на документални кадри. Поради това твърдението, че в него са включени шест метра автентичен филмов материал, заснет от Никола Кутинчев, е не просто недоказуемо, а практически абсурдно.

Нямам обяснение защо Костадин Костов съгражда такава митобиографична хиперболизация, при която отделни реалистично звучащи детайли се комбинират в привидно правдоподобни, но фактически несъстоятелни наративи. Грешките във фактологията, липсата на архивни потвърждения и явните хронологически несъответствия показват, че става дума за сбор от нечии ретроспективни, произволно конструирани разкази. Дали е мотивиран по пловдивска локално-патриотична линия – все пак Кутинчев за кратко живее в града със семейството си (доказано – законна съпруга и син), или от други подбуди, няма как да се разбере. Непознатото около Никола Кутинчев безспорно разпалва въображението на изследователите, но същевременно ясно откроява необходимостта от целенасочена работа

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

именно с такива периферни фигури в историята на българското кино, за които първичната информация е фрагментарна и неясна. Системното игнориране на подобни фигури задълбочава пропастта в знанието, но също толкова проблематично е и тяхното преекспониране чрез непроверени факти. Както впрочем показва и популярният наратив за Люба Кутинчева, изграден предимно върху нейните собствени мемоарни разкази.

През 40-те години на XX век единствената информация за пътешественика документалист идва от Североизточна България: *„Кутинчев, който обикаля света от 25 години и е обходил всички континенти, ще държи научни беседи, придружени с филми, в Балчик, Каварна, Шабла и други по-големи села. Той е държал редица беседи в Силистренско, Тутраканско и Куртбунарско* (днес Тервелския регион – А. М)“[228]. Тук е ясно, че не се конкретизират темите и сюжетите.

На този етап няма открити афиши от публичните изяви на Никола Кутинчев за разлика от тези на Люба. Нейният афиш (от периода 1940 – 1943, направен така, че само да се допише на ръка мястото на провеждане) помпозно анонсира: *„младата и смела българка, която с риск за живота си, неизброими опасни приключения, премеждия и страдания, продължение на около 10 години е успяла да пропътува целия Далечен Изток |…| и още много покрити с тайнственост и мистика краища на Далечния Изток“*[229]. Впрочем на нейния плакат също категорично е отбелязано с главни букви: *„САМО ЗА ВЪЗРАСТНИ. На нея няма да се допущат учащи и малолетни“*[230].

След завръщането си в България през 1939 Люба Кутинчева изнася също множество сказки за Япония и живота в харемите. Може би живее в Стара Загора, за което свидетелства индиректно документацията[231], позволяваща ни да се проследи

228 Хроника. // *Добруджански глас* (Добрич), 15 май 1941, г. VI, № 450, с. 4.

229 ДА – София, ф.1328к, оп. 1, а.е. 175, л. 1.

230 Пак там.

231 ДА – София, ф.1328к, оп. 1, а.е. 176, а.е. 177.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

маршрута на огромния тур, който прави в периода 25 септември – 24 декември 1940.

Ясно е, че Никола вече не е с нея, но има места и околии, които биха могли да се припознаят като общи територии. Интерес представлява обаче как точно се е придвижвала и защо е обикаляла тъкмо в малки и по-големи населени места на Южна България? Люба първоначално тръгва из Старозагорско (селата Дълбоки, Хрищени, Михайлово, Сърнево) – до 5 октомври. След три дни е в Нова Загора и Мъглиж (до 11 октомври). Следва Казанлъшкият регион – Енина, Шипка, Шейново, Голямо Дряново, Долно Сахране, Габарево, до 17 октомври. Прави пауза от три дни и заминава на юг, където пребивава до края на месеца – в Кърджали, с. Златица (Харманлийско), Ивайловград (във военния гарнизон). В средата на ноември изнася само една сказка, връщайки се отново в Мъглиж. През декември възстановява пътуванията си, като се насочва към Пловдивско и Родопите. От 2-ри до 5-ти е в Асеновград и Чепеларе. Падналият обилен сняг възпира Кутинчева да продължи в местността и това е отразено в съобщение в пресата[232]. На 16 декември по покана от женското благотворително дружество „Просвета“ към читалището в Пазарджик Кутинчева разказва за гейшите, хризантемите и Страната на изгряващото слънце в продължение на час и половина[233]. Връща се в Стара Загора, в салона на дружество „Театър“ за последните си сказки от годината (23 и 24 декември). Говори и показва визуален материал главно в училища, прогимназии, читалища, в градски общински управления и общински домове. Събира не само отзивите за проявите си публикувани в пресата, но и изисква от директори, учители, председатели на читалища, кметове, околийски управители, журналисти да напишат официално становище за публичната ѝ лекция. Сигурно тези своеобразни служебни бележки са ѝ служили като препоръка за последващи изяви.

Рекомендациите са изцяло положителни: „*Понесе ни непринудено заедно със спомените си да видим изригващи и угаснали*

232 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 3 – *Борба* (Пловдив), № 5877, 5 декември 1940.

233 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 177, л. 3 – *Борба* (Пловдив), № 5890, 20 декември 1940.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

вулкани, цветята, бита и изкуството в Япония. /…/ Една страна, за която малко знаем, а някои даже друго не са чували освен името ѝ. Ние мислено бяхме в училището, в храма и в чайните на Япония“[234]. Отбелязва се как Кутинчева интелигентно, жизнено, интересно и артистично е предала образа на Япония – бледен и незадоволителен в културното ни пространство, според слушателите. „*Тя* (Кутинчева – А.М.) *хвърля голяма светлина върху нравите, обичаите, литературата, обществения и културен живот на тази екзотична страна*“[235]. Стилът ѝ на говорене е впечатляващ – българският ѝ език е литературен, хубав и цветист, с употреби на поетични форми. Сказките „*заслужават да бъдат чути от всеки, който иска да обогати своите познания и се интересува от мистичната и екзотична Страна на изгряващото слънце*“[236]. Люба не просто съумява да задържи вниманието на публиката, която я слуша със затаен дъх, а и да предизвика възторг и бурни ръкопляскания. Подчертава се, че сказчикът е ценен сътрудник в обучителния процес и просветната дейност, и притежава богата култура. А Япония и японците категорично могат да послужат за пример и подражание, особено с възвишеното си родолюбиво чувство, моралния си лик и дисциплина. И още „.. *честност, скромност, чистота, вежливост, че човек чувайки има желание да се прероди и стане като тях. Прекрасен е рефератът на симпатичната г-жа Кутинчева!*“[237].

Потвърждение на хипотезата, че Кутинчева живее в Стара Загора, изникна от един спомен: „*Годината беше 1942. Един ден мама ми разказа, че ходи при една леля Люба, която била болна, да я гледа. „Тя е ходила в Япония и е написала книга“ – каза ми. Възкликнах: „Писателка ли е!“, „Не, журналистка*“.[238] От текста на Анка Русанова научаваме, освен че е била болна на легло, още,

234 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 14 - отзив от околийския управител на Кърджали, 22 октомври 1940.

235 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 11 – отзив от редактора на вестник „Изгрев“, от 10 октомври 1940.

236 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 11б-12 – отзив от управителя на Новозагорското околийско управление, от 10 октомври 1940.

237 ДА – София ф. 1328к, оп. 1, а.е. 176, л. 13б, от неизвестен автор, подписан като „Ст.“, може да е учител или да е от администрацията, от 11 октомври1940.

238 *Русанова, Анна.* Една старозагорка в София. Стара Загора, Лагея, 2011, с. 16.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

че е била изключително красива (което се вижда и по снимките). Люба е била омъжена за вдовеца журналист Александър Дагоров, и отглежда двамата му доведени синове – Милко и Коцето[239]. В града са пристигнали от София. Мемоарът завършва така *„Леля Люба оздравя. Обличаше красиви копринени рокли с коланче. След 9 септември 1944 си заминаха за София“*[240].

Всъщност Кутинчева издава книгата си за Япония именно в Стара Загора. Дарява на библиотеката на дружество „Театър“ петнадесет тома книги[241].

Около книжовното наследство на Кутинчеви

В каталога на Националната библиотека фигурират пътеписите на Никола Кутинчев: „Впечатленията на един българин от Палестина“ (1929, Пловдив), „Тайнствената и подземна Индия“ (1935, София), „Испания, страната на тореадорите“ (1937, София, Библ. Видено и чуто).

Прецизността обаче изисква да споменем, че в НБКМ има още едно заглавие: *Кутинчев, Н.* Антихристиянски комунизъм. Брошура №1. Варна, 1924. Това издание коренно се различава от пътеписите. Да припомним, че е пребивавал в Русия все пак. По нейните страници четем *„Комунизмът е вълк с овча кожа, в неговите вредни доктрини е всичко лъжливо и фалшиво. В Русия болшевиките са узурпатори на националната власт и палачи на руския народ. Москва е щаб на кръвожадния интернационал-комунизъм. /…/ Пратениците на БКП – III-ти интернационал* [Коминтерна – А. М.] *нищо не виждат“*[242].

Брошурата е много важен изворов материал, защото показва много ранни данни от биографията на Кутинчев и ясно доказва политическите му възгледи. Всъщност той неведнъж

239 Наследниците на Михаил Дагоров не потвърдиха той да има брат.

240 *Русанова, Анна.* Една старозагорка в София. Стара Загора, Лаген, 2011, с. 17. Специална благодарност към Емилия Жунич и Снежана Маринова за подадената информация.

241 Отчет на културно-просветително дружество „Театър“ – Стара Загора за 1941 г., с. 9. В отчета се споменава, че има и една книга, дарена от японската легация. Все още не са издирени къде са сега тези книги и кои са техните заглавия.

242 *Кутинчев, Никола.* Антихристиянски комунизъм. Брошура №1. Варна, Печатница Просвещение на П. Зенгинов, 1924, с. 2.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

твърди и по други документи, че е отявлен противник на комунизма. От варненската брошура научаваме, че е очевидец на събитията в Русия за периода 1917 – 1922. Пребивавал е из комуналните градини на Саратовска губерния, бил е след 1920 в Екатеринодар (днес Краснодар), където семената донесени от българските градинари са били унищожени от *„гнилото съветско административно колело, което използва със страх чрез чрезвичайката*[243]“. Кутинчев описва глад, ангария и ужасно тежки условия в комуналните стопанства. Тонът на текста е силно гневен, наситен с остри емоционални оценки и критики към съветската власт, като внушава дълбоко разочарование и непримиримост към наблюдаваната действителност. Единствената следа, която реферира към този период в архива на Люба Кутинчева е… албум „Московски художествен театър“ – I том. 1898 – 1917[244].

Затъмнение – оттъмнение.

В книгата си за Палестина Никола се обявява за турист. Както всички книги на Кутинчеви тя е написана от първо лице, но това не е доказателство, че само пътува. *„Осем месеца аз живеех между тях* (в един от кибуците на еврейската общност – А. М.), *но не чух джазбанд и не видях модерни танцове, не срещнах човек пиян или да се занимава с неморални работи. Не срещнах ни една кръчма никъде из колонията, където другаде по света, при покачването да се строи едно село, първа грижа е отварянето на кръчма и кабаре*“[245]. Много интересни са впечатленията му от българските евреи в Тел Авив, срещите и разговорите с тях в местното кафене „Балкан“, където се събират да играят карти и табла. *„Да не мислите, че спорят за английската или палестинската политика. Не, в ръцете им са български вестници и те спорят по българската политика. Те са далеко,*

243 Пак там с. 10 – 11.

Чрезвичайка (от рус. „чрезвычайная комиссия“, „чека“) е разговорно название на Всеруската извънредна комисия – съветска тайна полиция и репресивен орган, създаден през 1917 г. за борба с контрареволюцията и саботажа, свързана с провеждането на т.нар. „червен терор“.

244 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 19а.

245 *Кутинчев, Никола И.* Впечатленията на един българин от Палестина. (Епизод из странствуванията му 20 години по широкия свят). Пловдив, Посредническо бюро Куриер, 1929, с. 41.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

но България ги всякога интересува, не са я напускали, живеят винаги с мисълта за нея, като не изпускат случая да кажат на всекиго, че са българи. Ден, когато пристига български параход, е цел празник за тях."[246] Споменава и стопанствата около Пазарджик, изградени с помощта на ционистките дружества.

Всъщност от 1936 има данни, че в театър „Роял" се е състояла тържествена премиера на два филма за Палестина. Копието на единият е осигурено от Еврейската агенция за Палестина в България: „Обетованата земя", отличен на международното изложение във Венеция (1935)[247]. Анонс в пресата съобщава, че на едната прожекция са поканени ексклузивни гости, специално представление само за поканени лица: журналисти, учени, писатели и общественици. Дали Кутинчев е бил сред тях поради пътеписа си? Филмът представя постиженията на еврейския народ в Палестина и идеята за възстановяване на националното огнище. Според публикацията същевременно впечатлява с високото си художествено и техническо равнище.

През 1935 излиза пътеписът за Индия, която е посетена от Кутинчеви в периода 1929 – 1931 или 1930 – 1932, както показва анализът на други документи.

Корицата на книгата представлява графика, стереотипно илюстрираща българската екзотична представа за полуостров Хиндустан: гъста джунгла, укротител на змии, ревящ слон и тигър в скок. По-интересното е, че в горния ляв ъгъл, до заглавието е поместена снимка на Кутинчев. Той вече употребява безлична множествена форма в разказа си, без да посочва конкретни имена или да споменава, че пътува с придружителка.

Отделя и глава от пътеписа си за киното „В индийски кинематограф":

„В Индия, както в целия Изток, прогресът си пробива бързо път и нравите се променят. След чуждите филмове, които наводниха Индия, там се създаде и родно индуско кино. Същест-

246 Пак там, с. 28 – 29.

247 Палестински тонфилм в България. // *Литературен час – седмичник за култура и обществени въпроси* (София), 19 февруари 1936, г. II, № 23, с. 8.
Land of Promise / *L'Chayim Hadashim*, 1935 на реж. Юда Леман / Judah Leman – ранен звуков документален филм.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

вуват няколко индуски холивуди, където се снимат филми из индуския живот и история. Индусите от двата пола са големи любители на киното. Присъствах на няколко сеанса, където беше представена вълшебната драма „Сита-Рама“[248]*, преработена от Рамаяна, епическата поема на Валмики. Изпълнявана бе в национални костюми и, верни на традицията, артистите бяха полуголи и боси*“[249].

През периода 1940 – 1943 излизат множество рекламни публикации, които анонсират пътеписната книга на Люба Кутинчева „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания“ (1942)[250]. Те я представят като „първата българка-пътешественичка“ и акцентират върху нейните дългогодишни пътувания из Далечния изток. Чрез изброяване на посетените страни и подчертаване на преживените рискове и приключения се изгражда силно атрактивен авторски образ, насочен към широка читателска аудитория.

В една от рецензиите за книгата (на Борис Марзоханов от кърджалийския *Родопски възход*), се подчертава, че Япония е слабо позната, но силно митологизирана страна за българския читател. Кутинчева успява да покаже други свои образи с откроряване на обществената динамика, предполагаемата историческа мисия на азиатската страна, с фокус върху трудолюбието, предприемчивостта и културната зрялост на народа. На този фон книгата е изведена и като достоверно и ценно

248 Вероятно става въпрос за филма на Дадасахеб Пхалке *Setu Bandhan* (1932, изгубен), който е по сюжет от „Рамаяна“.

249 *Кутинчев, Никола И.* Тайнствената и подземна Индия. София, 1935, с. 18 – 19.

250 *Рекламно каре*: Приключенията на Люба Кутинчева в Япония. // *Последни новини* (Пловдив), г. I, № 27 – 08.09.1940, с.1; № 29 – 22.09.1940, с.3; № 31 – 01.10.1940, с. 3; Първата българска пътешественичка в Далечния Изток. // *Бяло море* (Кърджали), 28 септември 1940, г. VI, № 35, с. 2; Хроника. // *Борба* (Пловдив), 4 октомври 1940, г. XXIV, № 5826, с. 1; Хроника // *Борба* (Пловдив), 29 ноември 1940, г. XXIV, № 5872, с. 1; Хроника от Пазарджик. // *Борба* (Пловдив), 20 декември 1940, г. XXIV, № 5890, с. 2; Хроника. // *Казанлъшка искра*, 31 декември 1940, XVII, № 392, с. 2; Япония пред погледа на една българка. // *Родопски възход* (Кърджали), 12 август 1942, г. I, №14, с. 4; *Марзоханов, Борис*. Страната на изгряващото слънце. (По повод книгата „Япония“ от Люба Кутинчева). // *Родопски възход* (Кърджали), 7 септември 1942, г. I, №17, с. 1 (рекламно каре на корицата) и с.3; Япония. // *Тракия* (Гюмюрджина – Комотини в дн. Гърция), 1 януари 1943, г. I, № 30, с. 1.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

изключение сред наличната литература, която иначе е оценена като посредствена или недостатъчно автентична. Легитимацията на авторката се основава на нейния личен опит и непосредствен контакт с японската действителност, което гарантира автентичността на наблюденията ѝ. Особено се откроява нейният описателен стил, представен като жив, образен и въздействащ, способен да създаде у читателя усещане за съпреживяване на пътуването. В заключение книгата е препоръчана като значим и полезен труд с широка приложимост – както за специалисти, така и за по-широка публика, предпочитаща свидетелствата на очевидеца пред вторични и спекулативни разкази.

Някои от рекламите акцентират на достъпното за широката публика издание, легитимирано чрез чудесния предговор от проф. А. С. Бешков[251] и официалното одобрение от Министерството на народното просвещение. Посочва се и възможността за директния начин на разпространение – чрез поръчка от самата авторка в Стара Загора срещу сума от 50 лв., изпратена по пощенска сметка или в марки.

Корпусът с документи само във фонда на Люба Кутинчева на пръв поглед е наистина немалък и същевременно е някак недостатъчен, ако го съпоставим с дългогодишното митарстване из азиатския свят. А за Никола Кутинчев съдим само по запазените текстови информации, свидетелства в редовната преса и съвсем малко останали данни в регионалните архиви.

Относно фонда си – Кутинчева сигурно е направила селекция, а част от документалното наследство не е било предадено.

Основните архивни единици съдържат множество картички и лични фотографии от страните на пребиваване (1929 – 1931), негативи и позитиви – стъкло (1929 – 1936)[252], албуми, отзиви и

251 Анастас Стояновв Бешков (1896 – 1964) е български академик и професор икономогеограф, работил в областта на икономическата география, транспорта, промишлеността и икономическото райониране. Неговият архив се съхранява в БАН. На този етап от проучването не са установени повече детайли за връзката му с Кутинчева.

252 До 2015 бе отказан достъп до тях заради лошото им състояние. За целите на проучването ни бяха предоставени конкретни дигитални копия от заснетото в Япония.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

изрезки от вестници – мнения за изнесени сказки[253] (1940 – 1941), книгата на Кутинчева „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания“ (1942), тетрадка с препис на книгата[254].

Особено ценни са албумите, които са своеобразни лексикони. В архивни единици 17, 18 и 19[255] от опис 1 са написани благопожелания на различни езици (от европейските – английски, френски, немски, руски, италиански и т. н.; и неевропейски – арабски, персийски, хинди, тайски, китайски, японски и пр.). Журналисти, учени и видни общественици, владетели, духовници, политици, студенти, професори, археолози, приятели и други частни лица, с които Кутинчева се е срещала, са оставили следа в албумите.

Още при първоначалните проучвания, при много внимателен прочит и дешифриране на разнородни почерци, се потвърдиха съмненията, че Кутинчева прикрива истината. Тя изобщо не е пътешествала сама! Още по-интересни факти: в пожелания, написани в албума, свързани с пребиването в страните от Близкия Изток, многократно се изписва – „г-н Никола Кутинчев и неговата съпруга“, „симпатичната двойка“, „г-н и г-жа Кутинчеви, които правят пътешествие с научна цел“. Каква е научната цел, с която двамата мотивират престоя си и своеобразния си номадски начин на живот? С напредване на пътуването и страниците от Карачи към Индия и Югоизточна Азия двойката вече не се декларира като съпрузи. Нещо интересно – изписва

253 Една част са съхранени в архива, други бяха издирени в периода 2018 – 2026. Сигурно още ще се намерят.

254 ДА – София, ф.1328к, оп.2, а.е. 5. Според описа приблизителната датировка на архивната единица е 1930 – 1932*г*., но това категорично не е реално, защото тетрадката е с правопис след езиковата реформа от 1945. Съдържа 83 изписани с молив ръкописни страници, като в преписа на места са добавяни детайли – например споменава се Корея, което в оригинала на книгата не съществува. А в корпуса от снимки има документ от Корея, по това време анексирана към Япония: ДА – София, ф.1328к, оп.1, а.е. 10, л.1, с надпис на плика: „Сказка за България в едно корейско училище“.

255 Трите лексикона са датирани: 1929 – 1930 (а.е. 17), 1930 – 1931 (а.е. 18), 1931 (а.е. 19). Последната архивна единица според описа на самата Кутинчева съдържа мисли и изказвания на комунисти от арабските страни. Люба е пояснила, че е имало още 4 такива албума, но са те изгорели при бомбардировките на София, а един е взет – „*присвоен от някой любител на древни писмености*“. Дали са „комунисти“, това е доста спорен въпрос. А дали е „присвоен“ или иззет от полицията, или пък от самия Никола Кутинчев – също остава мистерия.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

се в памет за г-н Кутинчев и г-ца Кутинчева. Има места където пък „госпожа“ е преправено на „госпожица“. Люба и Никола вече не пътуват с научна цел, а имат интересен бизнес, който е труден, но много благороден. Какъв ли е бил той? В Източна Азия и конкретно в Япония статусът отново се сменя. Вече се обявяват като баща и дъщеря! С цел безопасност непрекъснато сменят семейната си конфигурация. Двойката със сигурност се е съобразявала със спецификата, културно-менталните нагласи и нрави на регионите, през които преминава[256]. Много интересен е записът, оставен от консула на Перу в Кобе: благопожелание за г-ца Люба Кутинчеф, която учи *география* (!), очарована е от света на Япония и е в компанията на **нейния баща** дон Никола Кутинчеф, посетили го на 4 ноември 1930 г.[257]. Следва подпис и ясен печат.

Във всички документи, както и в книгата „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвания“, и във всички материали от пресата през 40-те години на XX век пътешественичката твърди ясно и категорично, че съвсем сама странства из далечните източни земи. Нещо повече – в книгата тя не споменава нито едно име, което да речем срещаме в описите на снимките, албумите и стъклените плаки.

Обучението по география също се сменя. В биографичната справка Люба пише, че през 1935 г. заминава за Париж, където започва да следва журналистика и френска филология. След първите две години и успешно положени изпити се прехвърля в задочна форма на обучение. Стажът ѝ е като кореспондент на френските издания – вестник „Le matin“ и като фоторепортер на списание „La femme“ за Испания, Испанско Мароко и Южна Африка, където пребивава до 1939 г.

При направена справка в дигитализираните течения в сайта на Френската национална библиотека – Gallica[258] не излиза никъде нейното име, при това с опити то да се напише по всевъзможни различни начини. Няма референции и към името на Никола. Ако наистина е била кореспондент и фоторепортер на посочените издания, може да е подписвала материалите си с

256 За конкретни примери виж ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 17, л. 34б, 42б, 53.

257 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 18, л. 44б.

258 https://gallica.bnf.fr.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

псевдоним. Явно се е върнала за малко в България с Никола, след което отново са заминали. Както сочи и Гендов – за Париж. В личния ѝ фонд се открива и журналистическа карта от редакцията на българския вестник „Дневник“ (1935)[259]. Съществува и документ (на френски език, от 15 ноември 1935), удостоверяващ, че пътешественичката е сътрудник на всекидневника. Целта на неговото издаване е да ѝ послужи при нейното учебно пътуване в Египет, Триполитания, Тунис, Мароко, Испания, Португалия, Алжир, Френски Судан, Либерия, Сенегал, Белгийско Конго, Съюза на Южна Африка, Занзибар, Мозамбик, Мадагаскар и други.

По следите на един непознат пътепис

Същевременно през 1935 излизат в пет последователни броя на *Илюстрована седмица* статии – пътеписен цикъл на Люба Кутинчева за прекосяването на Турция – от Истанбул до Адана. Те заслужават особено внимание по много причини. Една от тях е, че изобщо ги няма в архивния фонд и никъде не се споменават.

За първи път в академично обръщение представям този „сериал“, който досега, доколкото ми е известно, не е публикуван повторно в съвременно издание и не е анонсиран в българската научна литература за разлика от нейната книга за Япония, утвърдена като основния и познат пътеписен текст на авторката[260]. Възможно е това подробно описание на пътешествието до сирийската граница да е било замислено като част от по-широк проект или подготвяно за включване в отделно издание. Преписът на текста е в леко осъвременен езиков вид с оглед по-лесното му възприемане от съвременния читател, като същевременно е запазена максимално оригиналната стилистика на епохата и форматирането. Добавен е и научен апарат (бележки и пояснения), който подпомага разчитането на културните, историческите и географските контексти в текста[261]. Получерът е до-

259 ДА – София, ф. 1328k, оп. 1, а.е. 9.

260 Виж например: *Хаджикосев, Роман*. Пътуващият българин. Благоевград, Унив. изд. „Неофит Рилски“, 2014; *Русева, Мария*. Поетика на пътя в българската литература от 20-те и 30 те години на XX век. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2022.

261 Отделните части са както следва:

1. *Кутинчева, Люба*. На път към Ориента. // *Илюстрована седмица* (София), 3 март 1935, г. XIII, № 636, с. 3.

2. *Кутинчева, Люба*. Събеседниците ми във влака. Пътешествията на една

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

бавен от мен за да насочи вниманието към определени акценти. Убедена съм, че пътеписът би бил доста интересен и на колегите тюрколозите, филолози и културолози. На пръв поглед не е свързан с киното, но не е съвсем така, защото отваря нови интерпретативни „врати" към разнообразни изследователски полета, както ще видим в последващия анализ. И не на последно място – демитологизира самотното пътешествие.

***

На път към Ориента

Най-после младежкото ми любопитство ще се удовлетвори. Аз съм на път към Изтока. Рано сутринта, заедно с изгрева на слънцето, нашият параход бавно и гордо навлиза в Босфора. Брегове от двете страни са покрити със зеленина, а между тях се крият китни селца с красиви вили и бели къщички. Един кратък престой в Еникьой, където властите се качват за проверка на пътниците и паспортите. Отново сме на път. Все по-тесен и по-тесен става Босфорът. Ниже се едно след друго: Терапия, Балталиман, Бебек[262] *и други предгрудия на Истанбул. Къщите сякаш се мият от тихите води на Босфора. Вляво и вдясно от нас остават полуразрушените кули на Румелия и Анадол хисар*[263]*.*

българка. // *Илюстрована седмица* (София), 10 март 1935, г. XIII, № 637, с. 4.

3. *Кутинчева, Люба*. В град Гейве. // *Илюстрована седмица* (София), 17 март 1935, г. XIII, № 638, с. 2.

4. *Кутинчева, Люба*. През безводната равнина на Кония. // *Илюстрована седмица* (София), 31 март 1935, г. XIII, № 640, с. 2.

5. *Кутинчева, Люба*. На път към Адана. // *Илюстрована седмица* (София), 07 април 1935, г. XIII, № 641, с. 3.

262 Бебек (Bebek) – престижен крайбрежен квартал на европейския бряг на Босфора, оформен като място за социален и културен живот с развита инфраструктура от кафенета, ресторанти и места за разходка; Балталиман (Baltalimanı) – разположен между Емирган и Бебек, по-тих район с исторически сгради и паркови пространства, включително свързван с дворцови комплекси и градини от късноосманския период; Терапия (Therapia), днес Тарабя (Tarabya) – северен босфорски район, известен още от XIX век като курортна зона с благоприятен климат, използвана от дипломатически мисии и елита като място за отдих, откъдето произтича и името му, свързано с „лечение" и възстановяване.

263 Румелихисар (Rumeli Hisarı) и Анадолухисар (Anadolu Hisarı) – две стратегически османски крепости, разположени една срещу друга на европейския и азиатския бряг на Босфора, изградени през XV век с цел контрол върху морския проход

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Между дворците и модерните вили стърчат изпочупените камъни на многобройните гробища. Ето… Параходът прави един полукръг, минавайки пред самата Къз кулe[264] и хвърля котва пред Златния рог. Отдясно пред нас са терасовидните постройки на Балата (европейският квартал), а зад тях остава старият Стамбул със своите стотици минарета. Хамали и лодкари щурмуват нашия параход. Блъсканица, крясъци, врява. Първото разочарование от ***Далечния изток*** *настъпва още на парахода. Главите на хамалите представляват една смешна жива картина с шапките им, събрани сякаш от бита и пазарите на целия свят. Цилиндри, бомбета, каскети, сложени назад с козирките, за да не пречат при правене на намаз (молитва). Това ли е старият Стамбул, който Пиер Лоти и Шатобриан са описали тъй хубаво от палубата на парахода? Старият дървен понтонен мост, който пресича входа на Златния рог, е заменен с железен[265]. Няма ги вече облечените в бели дрехи събирачи на грошове при преминаването през моста. Легендарните фесове, чалми и пъстри национални костюми са изчезнали. Не виждаме вече загадъчните ханъмки, завити в черни дълги фереджета, от които само черните очи се взираха любопитно във всеки минувач. Времето е наложило навсякъде своя печат. Ако не бяха високите минарета, не бих узнала, че това е старият приказен Стамбул.*

На Пера, Балата и при Бомонти[266] се разнася мелодията на

и подготовка за превземането на Константинопол; Анадолухисар е по-ранната (края на XIV век), докато Румелихисар е построена от султан Мехмед II през 1452 като част от военната стратегия за обсадата на града.

264 Момината кула (Kız Kulesi) – малка кула, разположена върху островче в Босфора, близо до брега на Юскюдар, с история, достигаща до античността, използвана през вековете като наблюдателен пост, фар и отбранително съоръжение; свързана е с множество легенди, най-известната от които разказва за принцеса, затворена там, за да бъде спасена от предсказана смърт.

265 Четвъртият Галатски мост (на турски: Eski Köprü – „Старият мост“), построен през 1912 като метална подвижна конструкция от немската фирма MAN (Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg), заменящ по-ранните дървени понтонни мостове над Златния рог и утвърждаващ се като ключов елемент от модернизацията на градската инфраструктура на Истанбул в началото на XX век.

266 Пера (Beyoğlu) – историческият център на европейската култура в Истанбул, оформен през XIX – началото на XX век като ядро на дипломатическия, търговския и артистичния живот на Османската империя, съсредоточен около ул. „Истиклял“, консулствата, театрите и хотелите, както и първите модерни кино-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

модерния джаз[267]. Ханъмките, в красиви деколтирани вечерни тоалети, с подстригани „а ла Гарсон“ коси, танцуваха танго[268], нежно притискайки се към своите кавалери. Виждаше се, че ханъмките най-бързо възприемат цивилизацията.

Това ли е красивият Стамбул?

Една-единствена улица е отрупана с хотели, кафенета, магазини, ресторанти и пр., а наляво и надясно от нея – малки, криви, стръмни улички, мъчно проходими през дъждовно време. Няма вече нищо интересно в Стамбул. Дворците са превърнати в хотели и хазартни домове. Бързам да напусна с разочарование града на мечтите си.

Седнали във вагона на „Хайдар паша“, влакът ни понася на юг през Мала Азия към страни, незасегнати още от цивилизацията. Влакът е пълен с пътници. В нашето купе пиян турчин е успял да се обтегне на цялото канапе. Няколкото пътници се притискаме един към друг, за да не нарушим неговото спокойствие. На малката масичка пияният ефенди е наредил пълно и полупразно шише с ракия, ябълки, круши и като допълнение на декора – два портрета, купени на перона: Исмет и Кемал паша. На пода в купето се търкалят кори от ябълки и портокали, нахвърляни от

салони (напр. Pathé, Elhamra, Majik), които превръщат района в основно средище на ранната филмова култура и масовото зрелище; Балат (Balat) – квартал на брега на Златния рог с исторически еврейски и гръцки общности, характеризиращ се с гъста жилищна тъкан, цветни къщи и традиционна градска атмосфера; Бомонти (Bomonti) – район в Шишли, свързан с индустриалната модернизация на града, известен с първата бирена фабрика в Османската империя, основана от братята Бомонти през 1890.

В по-широк изследователски балкански контекст е интересно да се съпостави с други пътеписи и филми от периода: *Vlašić, Anđelko*. The Modernity of Interwar Turkey through the Eyes of Yugoslav Travelers (1923 – 1939). // *East Central Europe*, 2020, vol. 47, pp. 335 – 359. Както и: *Дончева, Гергана*. „Иска ми се да дойде един смел мъж и да каже на окупаторите да си ходят“: Мустафа Кемал Ататюрк във фокуса на киното. – В: *Турската модерност – политически, социални и културни измерения (XIX – XX в.)*. Пеева, Калина – Съст. и ред. София, ИБЦТ – БАН, 2025, с. 264 – 284.

267 Виж: *Uyar, Yaprak Melike; Karahasanoğlu, Songül.* The Early Performance of Jazz Music in Turkey. // *Porte Akademik: Journal of Music and Dance Studies*, 2016, vol. 13, pp. 129 – 139.

268 Виж: *Yuna, Melin Levent.* Tango and the Dancing Body in Istanbul. London, Routledge, 2021; *Букур, Мария*. Пол и модернизъм. Историческо преосмисляне на канона. София, УИ „Св. Климен Охридски“, 2017.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ефендето, и атмосферата е напоена от миризмата на арак[269]. От време на време пияният си повдига главата, реже парчета ябълка или круша и ги пъха с острието на ножа си в устата.

Събеседниците ми във влака. Пътешествията на една българка.

Бързият влак ни носи отначало по брега на красивия Измитски залив. Гарите се нижат една след друга. Перони те им са пълни с народ. Учудва отсъствието на жени. Както се вижда, ханъмката е побързала да се възползва от свободата си само в големите градове.

Навлизаме в едно тясно дефиле, минаваме редица тунели и след едно продължително спиране влакът навлиза в една малка равнина. Съседът ми, стар турчин, се обръща към мен: „Ханъм, пенджере ачалъм да еш фабрикани гьор". Да отворим прозореца, за да видите тази фабрика. Иска да ми покаже малката фабрика за рязане на дъски.

Не довършил думите си, той посегна да отвори прозореца. Но пияният ефенди скочи и го отблъсна с думите: „Гяурлара кеф му япайджан, ешек! Оннар ичин истемейорум соук алоа" (За удоволствието на гяурите ли ще отвориш? За тях не искам да се простудя) и върху спътника ни и нас се изсипа дълъг ред ругатни…

*Но **двете силни ръце на моя другар** приковаха буйния ефенди на канапето и го задържаха до близката гара. Старият ни спътник повика полицая и му разказа случката и лошото държане на пияния към чужденците. Пазителят на реда хвана безцеремонно пияния ефенди за яката и го изхвърли на перона с думите: „Веки вакътлар гечтилер. Туркие джумхуриете херкес сербестир"."Бен акълън башъна топлайджам бу гедже" (Старите времена минаха. Всеки е свободен сега в републиканска Турция. Аз ще ти вкарам акъл в главата тази нощ).*

След ефендито последва и багажът му на перона.

Спираме в градчето Гейве за два дни, за да проучим как народът посреща новите въведения. Там намерихме и няколко наши

269 Арак – традиционна анасонова спиртна напитка от Близкия изток с висок алкохолен градус, подобна на узото и мастиката.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

българи. На площада всред градчето се виждаше старото кафене, гдето се събираха белобради турци и пиеха кафенце – „Казино“ – гдето денонощно свиреше грамофон, двойки танцуваха фокстрот и ханъмки изпълняваха длъжността на келнерки, подаваха шишета ракия. Влязохме от любопитство. Атмосферата бе тежка от напитки. Казиното бе пълно с пъстра публика: ефендета с бомбета, селяни с каскети от съседните планински села, дошли да видят новото, което им дава свобода. Интересно беше да се наблюдават тези мъже, на които е разрешено в един миг това, което коранът им забраняваше в продължение на векове – да гледат откритите лица на ханъмките. Седналият близо до нас турчин, три пъти подред поиска от ханъмката огън да си запали цигарата. При всяко нейно отдалечаване той гасеше цигарата си и я повикваше отново. Аз наблюдавах как той с жадност следеше всяко нейно движение. Най-после ханъмката загуби търпение и се обърна към него с думите: „Атеш, атеш, атеш! Бир ракъ ъсмърласан да береберъ ичелим“ (Огън, огън, огън. Едно шише ракия поръчай, та да го изпием заедно). Имаше ли нещо по-хубаво за него от това предложение? Не се ли отваряха за него вратите на Мухамедовия рай през живота? Да седи коляно до коляно с прекрасната ханъмка и пие ракия заедно с нея! Последваха едно след друго три шишета ракия! И този селянин, като се върне в селото си, щеше да разказва с дни и недели на съселянина си за хубавите нови въведения, за казиното, за грамофона, за танго-манго, ракията и ханъмката… Разбира се, че след тези разкази не един негов съселянин щеше да продаде овца, коза или магаре, за да има възможността да прекара няколко часа в казиното.

В град Гейве[270]

*Пожелах да видя какво се върши и в кафенето сред брадатите стари турци. Тръгнахме за там **с един наш българин**. Десетина души пушеха мълчаливо наргилетата си и пиеха кафе. До тях достигаше шумът от „Казиното“, гдето се веселеха техните деца под звуците на грамофона. Не поздравихме никого, както беше прието в старите времена, със „Селям алейкюм“, всички*

270 Гейве (Geyve) – малък град в Северозападна Турция, разположен в област Сакария, по железопътната линия между Истанбул и вътрешността на Анадола.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

наред. Седнахме до една мръсна маса. Поръчахме три кафета. Няма предпочитания поздрав на всички заварени вътре, докато се поздравява един след друг с „Хош гелдинъ мусафир“ (Добре дошъл, госте), новодошлият. Някаква си тъга взе над всички присъствуващи. Един от старците се обърна към българина: „Петко бе, буйнаръ сеянинъ емшер му“. (Петко, тези твои съграждани ли са?)

След като Петко отговаря положително, става турчинът, обръща грубо към другаря ми с думите: „Въ на баксана. Сенъ нерде булуниюрсунъ, де гирдинъ беуле селямсъз?“ („Я слушай, ти къде се намираш, че влизаш без да поздравиш?“). Горкият старец бе забравил, че минаха ония времена, когато гяурът трябваше да му се кланя смирено.

***Другарят ми се обърна** строго към него: „Унутма, дюнья му ески вакътлар. Сакалъндън утан. Гитъ каршики казино де бу лафларъ соуле.“ – Не си ли забравил старите времена? Засрами се от брадата си. Иди в казиното да кажеш тия думи. Настава гробна тишина в кафенето. Ние си излизаме.*

*След обед влизаме в същото кафене. Същият стар турчин лежи на канапето, цял обтегнат, без обувки. **Другарят ми** се обърна към него шеговито: „Шу не, хаджи ефенди. Ени туркия яшюрсън. Мусюфирлеринь оннеде боуле ятълърмъ? Калкъ, калкъ!“ – Това какво е, хаджи ефенди? Живеем в нова Турция. Така лежи ли се пред гости? Стани, стани!*

Той скочи мълчаливо, грабна ентерията си, която бе съблякъл – обу чехлите си и избега из кафенето. Ни една дума на протест не се чу.

Такива пикантни картини и случки виждахме почти всеки ден и на всяка крачка в нова Турция.

Отново сме във влака. Пътуваме към Ески Шехир[271]. Край пътя, над полето, виждаме орачи с нещо като шапки на главите. Парчета разноцветни материи, завити набързо върху червения фес. Тъй са покрили и му са дали фантастическа форма на шапка. По гарите край пътя, в бюфетите, продават ракия. Пътници-

271 Ескишехир (на турски: Eskişehir – „Стар град“; на старогръцки: Δορύλαιον, Дорюлайон; на латински: Dorylaeum, Дорилеум) – град в Северозападна Турция, важен транспортен и индустриален център с исторически корени, достигащи до античността.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

те бързо влизат и си купуват запечатани шишета с алкохол, ако преди турците пиеха по-тихо, с чашка, сега я точат с шишето.

Свободно време е. Коранът е изгубил силата си на забрана. Няма вече ония пъстри гледки от преди, когато правоверните с нетърпение чакаха времето, когато ходжата ги повикваше от върха на минаретата да се помолят. Те бързаха да си намият краката и ръцете и мълчаливо, на групи, влизаха в джамията.

Сега ходжата вика дълго – но в джамията едва влизат 3–4 души. Свободата изгони религията.

През безводната равнина на Кония

Кония–Икония[272] *на гръцки език, е старата столица на Турция. Там е Зеленото теке на дервишите, където са запазени сабята на всеки нов султан. Гарата е малко отдалечена от града и към него ни води едно широко изящно шосе. Петъчен ден е. От двете страни на пътя са наклякали групички забулени жени. Те ядат семки или сушени плодове и наблюдават за просяците. Чудно нещо. В нова Турция и забулени жени! Значи, има нещо, което спъва още новите реформи!*

Срещу града, на една висока могила, посред следи от стари гробища, се надига стара джамия. Заобикаляме я, за да я разгледаме. Над вратата турски надпис личи, че е поставен много късно след нейното построяване.

Той е поставен в вдлъбнатина, направена в стената от стари византийски кирпичи. Обърната е към изток и олтарът ѝ е бивша византийска църква, още е запазен. Няма това трескаво и бързо строене, което срещаме в градовете, които минахме. Тук сме в дълбоката провинция, където турците не бързат с нововъведенията си. Па и европеец рядко стъпва тук. Разхождаме се из пазара, но по следите ни върви подозрителен тип. Това е полицейски, който ни следи. Вечерта в хотела съдържателят ни взима весиките (позволителните)[273] *и паспорта. Ще ги завери за пристигането ни.*

---

272 Кония (Konya) – град в Централна Анадола, исторически известен като Иконион (Iconium), средновековна столица на Селджукския султанат и важен религиозен център, свързан с ордена на въртящите се дервиши.

273 Весика (от тур. *vesika*) – официален документ за самоличност или разрешително за пребиваване и придвижване, използван в ранната републиканска Турция като форма на административен контрол върху пътуващи лица, особено чужденци.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Но за заминаването ще трябва нова заверка и за това ще трябва няколко лири бакшиш – добавя той, за да стане работата бързо.

Вижда се, че никакви реформи от времето на Абдул Хамид до сега не са успели да изкоренят традиционния бакшиш. Завърнали се от обиколката си, ние сме очаквани от едно ефенди. Той трябва да ни придружи до мюдюра[274] на полицията, който иска да ни види. Ние му казваме, че ще отидем след малко.

— Не, аз трябва да ви придружа. Така е наредено.

Нямаше какво да се прави. Трябва да претърпим нежелателната компания на агента. В полицията трябваше да очакваме дълго време на мюдюра. Имаше важно заседание. Но през това време любезният комисар не пропуска случая да ни поразпита – защо пътуваме, какво ни интересува Кония, че си губим времето, колко ще останем там, идвали ли сме друг път и пр.

Оказа се, че мюдюрът си отишъл и забравил за нас. Разбрахме играта.

Отново сме на път. На гарата един полицейски записва всеки пътник в един регистър. В трена друг полицейски обикаля вагоните и записва пътниците, като проверява документите им. Свободна Турция! Тренът лети из безводната, почти ненаселена равнина на Кония. Иска ми се по-скоро да стигнем до границата и да се освободим от постоянния контрол. Нижат се една след друга малки и редки гарички. След Караман и Ерегли, ние сме в Олу-Къшла[275]. Тук тренът прави дълъг престой. Очакваме пристигането на другия откъм Сивас и Кайсерия. Това е новата железопътна линия, която свързва Олу-Къшла с брега на Черното море. От тук ние ще навлезем в дефилето към Торос-Даг (Турските Алпи)[276], за да се издигнем до един от високите ѝ хребети и през три дълги тунела ще се спуснем в широката равнина на Адана.

---

274 Мюдюр (тур. *müdür*) – административен или полицейски началник, ръководител на служба или учреждение; в случая – началник на местната полиция.

275 Караман (Karaman) и Ерегли (Ereğli) – градове в Южна Турция по железопътния маршрут към Киликия; Олу-Къшла / Олукушла (Ulukışla) – важен железопътен възел, свързващ вътрешността на страната – Анадола, с южните райони и проходите през планината Торос. На около 130-150 km преди Адана.

276 Торос-Даг (Toros Dağları) – планинската верига Тавър в Южна Турция, често наричана „Турските Алпи“ поради своя релеф и височина, преграждаща пътя между Централна Анадола и Средиземноморието.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

На път към Адана

В Олу-Кушла на дошлия трен откъм Кайсерия[277] се качиха много пътници и пътнички. Качват се много ученици и ученички, водени от своите учители и учителки на екскурзия в прохладните долини на планината Торос. Оживлението е много голямо и в трена нахлуват продавачи на любеници, които нахално пъхат под носа на пътника своята стока.

Преминали дългите тунели, нашият трен се носи с голяма бързина към долината на Адана, която се вижда далеч пред нас. Но контролът на документите пак се подновява. На една разделна станция ние се обръщаме към приближаващия се до нас полицейски:

— Имаме разрешение да пътуваме през Мерсин[278] с параход за Сирия. Можем ли да минем през Адана по сухо за Александрета[279]?.. Да не би да ни правят неприятности?..

— Бъдете спокойни – ни уверява той.

Тренът навлиза в една широка долина, покрита с памукови полета. Ето! …задават се и многото памучни фабрики и след малко ние сме пред модерната гара на Адана. Към нас се приближава един полицай и ни иска пропуска (весиката). След малко ние сме вече в малкия мръсен хотел, който ни се представя за благодат Божия след мъчителния и дълъг път. Минавайки с файтона по улиците, ние привличаме вниманието на всички. И докато се качим в хотела, около нас се беше събрала тълпа от млади и стари турци, които нахално си шушукаха по наш адрес: ориенталецът си е ориенталец, макар че сега на всяка крачка да се срещат туркини открити в най-модерни костюми; за турчина чуждата кокошка е патка. Нямаме време за разглеждане на

---

277 Кайсерия (Kayseri) – голям град в Централна Анадола, исторически известен като Кесария (Caesarea), важен търговски и културен център с древни корени, разположен в близост до планината Ерджиес.

278 Мерсин (Mersin) – голям пристанищен град на средиземноморското крайбрежие на Турция, важен търговски и транспортен център, свързващ вътрешността на Анадола с морските маршрути.

279 Александрета (Alexandretta), днес Искендерун (İskenderun) – пристанищен град на източното Средиземноморие, исторически част от Санджака Александрета, със стратегическо значение като търговски и транспортен център между Анадола и Сирия.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

града. Бързаме да си починем. Посреднощ едно силно блъскане на вратата ни разбуди. Дошъл е полицейският контрол. Нахалният турчин иска на всяка цена да влезе в стаята, за да види какви чужденци сме. Това е противозаконно и аз му отказвам да му отворя, подавам му паспорта от прозореца.

– Утре в 11 часа да се явите при полицейския мюдюр! – ни говори той грубо.

Оказва се, че нашето спиране в Адана е противозаконно и ни налагат глоба 5 лири. Но ние категорично отказваме да ги платим, казвайки, че полицейският трябва да заплати глобата, защото той не познава законите и реда. Ликвидирали въпроса благополучно, ние правим една малка разходка из града. Навсякъде из улиците висят червени платна, върху които са написани разни лозунги към жената и турския народ. ***Ние сме в навечерието на общинските избори***[280]*.*

След обед един адски шум от кларинети и тъпани се чува из улиците. Минават лоялните манифестанти на правителството. Натоварени автомобили с хамали, работници от фабриките, деца следват музикантите, нито един сериозен човек не се вижда тук. Навсякъде са налепени позиви и листата на кандидатите за общински съветници от правителствената партия. Но напразно ние търсим друга листа – тая на опозицията. Такава в Турция не съществува. Един стар белобрад турчин, еднал до мен в хотела, си клати тъжно главата: „Това е всичко комедия“ – говори той.

Не пропускаме случай да посетим Пиер Мишел, нашият българин, пловдивчанин, свещеник във френската католическа църква, която по чудо се е запазила още. Макар 95-годишен старец, той

---

280 Това е много важен ориентир за времето по което Кутинчеви се намират в Адана! По налични законодателни и архивни данни в Адана са проведени общински избори през септември 1934 г. в рамките на изборния цикъл след новия Закон за общините.

Защо не маркирам предходната изборна 1930 година? Защото тогава за кратко действа Свободната републиканска партия – единствената опозиция, парадоксално създадена по инициатива на Ататюрк като опит за контролиран политически плурализъм.

Реално това е противоречие с началото на самия пътепис. Смесват се два типа време: документално фиксирано и наративно преживяно. Това вкарва в смут изследователя…

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

бодро носи тежестта на годините си и служи редовно литургия пред 10 християни, които са останали тук[281]*.*

В Адана

Адана, който се счита за четвъртия град на Турция, е останал още такъв, какъвто е бил до войната. Нищо повече. Много от памучните фабрики – собственост на европейци – са затворени. И тук, както навсякъде из Турция, из кафенетата и ресторантите са разлепени офишчета[282]*: „Говоренето на чужди езици е строго забранено!“*

---

281 Началото на по-активните отношения между Турция и Ватикана се свързва с дейността на Анджело Джузепе Ронкали, по-късно папа Йоан XXIII, който пребивава в Турция като папски нунций (представител) в периода 1935 – 1944. Любопитното е, че ние го наричаме „българският папа“, докато в Турция е известен като „Пастирът на XX век“, „турският папа“, „папата туркофил“. Ронкали пристига на 5 януари 1935 в Истанбул след пребиваването си в България. Той бързо установява контакти с турските власти и външнополитическия елит, като печели тяхното доверие. Паралелно с това нунцият развива активна пастирска дейност сред католическите общности в страната, посещавайки различни региони на Мала Азия и Киликия, където поддържа връзки с местни духовници и малобройни католически групи. Ахмет Тюркан посочва, че в Адана Ронкали е посетил **двама йезуитски свещеници**, които се грижат за около 50 семейства, повечето от които търговци. (Виж: *Türkan, Ahmet*. Turkey–Vatican Relations from the Ottomans to the Republic. // *International Journal of Humanities and Social Science*, 2015, vol. 5, no. 5, pp. 148 – 163.) Вероятно споменатият от Люба отец Пиер Мишел е един от тях и Кутинчеви са присъствали като свидетели на меса, посетена от 10 души. Този акцент в пътеписа с възрастния йезуитски свещеник също така недвусмислено показва отколешно пловдивско познанство и знание, че Пиер Мишел е преместен от града на тепетата на нова енорийска служба. Със сигурност храмът е „Св. Павел“ (Aziz Pavlus Katolik Kilisesi). Нарича се и „Bebekli Kilise“ („църквата с бебето“) заради статуята на Дева Мария с Младенеца, поставена върху фасадата/камбанарията на храма, която се превръща в най-разпознаваемия му визуален знак. Построена е през 1870 г. от йезуитската мисия. Много интересно е защо Люба нарича отчето българин – толкова дълго време ли е служил в Пловдив, че е възприет като натурализиран „френски българин“? Определено това подлежи на допълнително проучване, както и тази новоизлязла пловдивско-католическа връзка с Кутинчеви. Нямаме никакви категорични данни за тяхната конфесионална принадлежност.

282 Офишчета – навлязло в българската градска реч от 20 – 30-те години от фр. *affiche* – малки печатни обяви, информационни или забранителни надписи, текстови мини афиши.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Буйната река „Джейхан“ минава край града. За укрепването на нейния бряг не е направено нищо и тя често прави пакости. Едно градско казино има на нейния бряг. Това е една широка поляна без почти никаква сянка. Една дъсчена барака служи за бюфет и редом до нея – една малка сцена, на която едва се помещават четирима музиканти и две певици. Всичко това е заобиколено с една дървена ограда. Тя често се прескача от клиентите, за да избегнат плащането на входа – 5 гроша!

До късно през нощта жителите на Адана се наслаждават тук от ориенталската музика. И ние сядаме една вечер край мръсната, без покривка маса на казиното, да си починем на прохладата, която носеше реката. Но дълго не можахме да останем там. Погледите на всички мъже бяха обърнати нахално към мен и почнаха да подхвърлят улични думи.

Тръгваме от Адана за към границата. Нови митарства ни очакват. Трябва явление, за да ни разреши полицията да заминем. Нови разходки от стая в стая, от агент до комисар и обратно.

*На един от ефендетата се вижда чудно**, че ние говорим добре турски**. Съмнява се, че сме арменци с български паспорти. **Създава се малък инцидент между мъжа ми** и нахалния полицай, който е кюрд и сам не знае турски като нас.*

Най-после разрешението е получено за пътуване и ние сме във влака на път към Александрета. В Дюрт-Йол[283] ни очакват нови изненади и неприятности. Това е малко градче, скрито сред китни портокалови градини до самата сирийско-турска граница. Оставаме един ден там, за да ги разгледаме. Населението там до войната е било чисто арменско. Било е център за добра търговия. Днес всичките имоти на избягалите оттам арменци са раздадени на бежанци от Гърция. Те са ленивци и изоставили на произвол хубавите някога портокалови градини. Половината от тях, заедно с хубава вила, са подарени от общината на Мустафа Кемал.

Комисарят на полицията трябва да сложи печата върху паспортите ни. Той е груб и не се въздържа да ни каже пред нас ом-

283 Дюрт-Йол (Dörtyol) – малък град в южна Турция, разположен в провинция Хатай, близо до източното средиземноморско крайбрежие и сирийската граница; исторически част от Санджака Александрета, с население, белязано от смесен етнически състав и значителни промени след Първата световна война.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

разата си към българите: „Ние търпим тук всички българи и им даваме гостоприемство. Вие сте лош народ. В България намушкват нашите братя турци. Отнемате им имотите и ги изгонвате в Турция. Аз мразя българите и ще им правя лошо, ако мога."

***Но моят другар избухва**: „Като длъжностно лице вие правите престъпление да говорите това. Всичко това, което казахте, е лъжа и клевета за българския народ."*

Намесата на един стар турчин туря край на всичко това и ние сме във влака отново на път. След 20 минути той спира пред малката гаричка, пред която са наредени приветливи френски войници. Аз въздъхнах с облекчение. Никога няма да помисля да стъпя върху тази земя, която е станала ад за чужденците.

***

Пътеписът на Люба Кутинчева (безспорно тя е талантлив и сладкодумен разказвач, какъвто впрочем е и Никола) е ценен извор. Колкото и да приемем, че в него има доза художествена фикция (ала нали пътеписът е документален, а не измислен, принципно!), категорично противоречи на предадената на ДА – София патетично-мелодраматична биография. В пътеписа за Турция по никакъв начин не проличава твърдението, че Кутинчева е пребивавала там и преди – при чичо си, че и сказки е изнасяла! Напротив, разказът ясно показва първо съприкосновение със страната и културата, но пък буди съмнение знанието на турския език. Владеенето на турски език през 30-те години вече не е такава масова практика сред българите. Може да е обосновано само от региона на живеене, образователна среда или друг тип контакти, предполагащи международна мобилност.

Второ – през този текст би могло да се направи опит за реконструкция на ориенталските сказки на мистериозните пътешественици, тъй като е пределно явно сходството и дори припокриването на тематичните им полета.

Текстът разкрива не само съдържателния корпус, който ще се трансформира в разказвателен, лекторен репертоар, предназначен за разнородна публика, но и неговата вътрешна структура и кинематографичен потенциал. Композиционната логика показва, че текстът може да функционира като основа или сценарен план за сказките, придружени от прожекции на „светливи" (диапозитиви, фотографии) и кинематографични картини. И

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

днес докато го четем, с лекота си представяме как е организирано илюстрирането на наратива и какви визуални елементи биха били включени – например монтажното редуване на общи пейзажни планове или т.нар. популярно *изгледи*, портрети, акценти и детайли с моменти от всекидневието. Разбира се, това субективно усещане у днешния читател-учен се базира и на опита с подобни ленти от епохата, а и на снимковия масив в архива на Люба Кутинчева. Позволявам си да правя тези съждения, уповавайки се и на изследователските си наблюдения върху останалите пътеписни текстове на Кутинчеви, но и с особено внимание към конкретно японския, както и към документалните свидетелства за отзивите от лекториите, придружени с прожекции. В случая възприемам пътеписа не просто като литературен текст, а част от по-широка медийна практика, в която словото, фотографията и киното функционират съвместно като средства за представяне и „оживяване" на видяното пред публика. Не пропускам факта и за харизмата на двамата сказчици-кинематографисти – на Люба и Никола поотделно, която се отбелязва и във впечатленията на слушателите/зрителите. Но не изключвам и факта, че двамата съвместно също може да са изнасяли лектории, особено в странство. Много показателно е и изграждането в текста на образа на мъжа – ако е Никола Кутинчев – ясно обозначен като другар, спътник, мъж, защитник. Той е типът на модерния европейски пътешественик – рационален, адаптивен, уверен, активен, с трезв ум и заземена преценка. Същевременно неговото поведение разкрива ясно артикулирано чувство за национално достойнство, което се проявява отчетливо в конфликтни ситуации и защита на колективната идентичност. Но дали това не е някаква роля? Или художествена измислица за наличието на „съпруг"? А може ли да е съвсем трето лице – например Александър Дагоров?

В текста на Люба за турското пътешествие описанията са изградени в ясни „кадрови" последователности, за да се спази драматургичната документална структура и съспенсът. Можем да провидим в написаното зрелищните и драматично разгръщащи се ситуации – във влака, по гарите, в кръчмите, по улиците и площадите, в полицейските управления… Да усетим контрастите в разнородните сцени на действието, обитавани от интересни, характерни типажи, които привличат внимание-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

то както на пътешественика, събиращ този материал, така и на публиката на сказките.

Различните ритми на модерността

Изворът е важен и заради наблюденията „от първа ръка" върху модерността, европеизацията и резултата от реформите на Ататюрк и разлома между мегаполиса Истанбул и традиционният начин на живот в провинцията. Все пак говорим и за съседна страна, с която България неминуемо исторически е свързана, а дистанцията от Освобождението е почти шест десетилетия. В текста си Кутинчева конструира модерността в режимите на визуалното и моделите на поведение, като основният фокус пада върху женското присъствие в процесите на обществено пренареждане.

Още в началото разказът е подведен от класическия „вторичен ориентализъм": пристигането в Истанбул е равнозначно на първата стъпка в Далечния Изток[284]. Подготовката е рамкирана от матриците, зададени от Лоти и Шатобриан, които вече са активирали въображението и очакванията. Сблъсъкът е с реалния, модерен, европейски Стамбул, чието провокативно присъствие разпада въобразения, текстуално конструиран образ. Първоначално Кутинчева преживява модерността в реторика на собственото си разочарование – за нея това е криза на видимото, настъпваща още на парахода. Явно очакванията са били за пълно, диво и дивно потапяне в автохтонната екзотичност и източно различие. Именно тази нагласа според мен

284 Това широко разбиране на Кутинчева за „Далечен изток", започващо от Стамбул, та чак до Тихия океан, е наложено в западните представи от края на XIX век до Първата световна война, като по инерция се използва и по-натам. Дълго време западноевропейската визуална култура конструира паралелно упадъка на Османската и Китайската империи, като употребява метафорите *„болният човек на Европа"* (турците) / *„болният човек на Азия"* (китайците). (Виж: *Wang, Alice.* 'Amputating the Sick Man': Metaphorical Representations of Ottoman and Chinese Weakness in Western Political Cartoons, 1876 – 1909. // *Early Popular Visual Culture*, 2026, pp. 1 – 24.) Употребата на „Далечен изток" в български текст през 1934 г. показва устойчивостта на широкия ориенталски ареал като културна зона на „другостта". В този контекст Кутинчеви се разполагат в полето на един зараждащ се контрадискурс, като преместват фокуса от реториката на упадъка към процесите на модернизация и културно пренареждане, чрез които тези общества активно преосмислят и пренаписват наложените отвън образи на слабост.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

е формирана в значителна степен от визуалните режими на киното[285], литературата, пресата и популярната култура от периода – театър, оперета особено, където Изтокът е активно обговарян, интерпретиран и също така въобразен. В този смисъл текстът отразява не само личния хоризонт на възприятие, но и по-широките български културни настройки на публиката, за която Ориентът/Далечен Изток са не само в единно понятие, но и във вече съществуваща предварително конструирана територия, с конкретен образ, който е очакван, за да бъде разпознат и (пре)потвърден. А всъщност какво се оказва – този конструкт в действително е заменен с настъпването на един глобален, пъстър свят от 30-те – „шапки от целия свят", които заплашват да изместват локалните знаци на идентичност.

Чудесен пример е следното „шумно" (както биха казали в епохата) рекламно каре, поместено в *Летопис* от 1933 г, и за да запазя въздействието му го оставям в оригиналния формат на публикацията:

„НАСТОЯЩИЯТ КИНО-СЕЗОН В БЕРЛИН
е открит със
ШЛАГЕРА ЗА 1933–1934 ГОД.
ЕДНА НОЩ В СТАМБУЛ
(Die Nacht der grossen Liebe)
с ГУСТАВ ФРЬОЛИХ,
ХРИСТИНА ГРАУТОВ и
ЯРМИЛА НОВОТНА
Оперна певица (колоратурно сопрано), редовна
гастрольорка в БЕРЛИН и ПРАГА!

Ярмила Новотна не изпълнява само редица мелодични песни, но и като голяма актриса изнася централната роля в една модерна интрига – правдива и дълбоко човечна. Цялото действие се развива в разкошните дворци и живописни околности на Цариград – Златния рог и Босфора!

285 Може би тук трябва да посоча за интересен паралел и една по-ранна и определено хвалебствена и доста подробна публикация, свързана с представянето на филмовото производство в съседната страна: *Боби*. Турската киноиндустрия. // *Кинозвезда* (Пловдив-София), 18 май 1924, г. III, № 22, с. 3; Както и: Турция. // *Нашето кино*, 8 октомври 1925, № 44, с. 2.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ПРЕМИЕРА ОТ ПОНЕДЕЛНИК, 11 т. м.
Театър РОЯЛ“.[286]

В своите пътеписи и в частност снимков архив Кутинчеви изследват динамичния дискурс между чуждо и свое, европейско-азиатско, неочаквано-очаквано, модерно-традиционно. В „турският текст“, а и не само в него (сравни с „индийския текст“ на Никола и частта за кинематографа, както и в палестинския – също с акцентите върху джаза и кабарето) новите технически, медийни и социални практики заемат централно място. Конкретно в пътния очерк от Истанбул до Адана това са грамофонът, джазът, фокстротът и тангото (симпатично обозначено като „танго-манго“). Те са онези ярки проявления на модерността, които променят ритъма на публичното пространство и социалните взаимодействия. Танцуващото тяло в чувствено единство, удоволствието от съприкосновението и движението, новата музика и дръзките „мръсни“ социални танци (ерго тангото) като нов, предизвикателен начин за разказване на истории – всичко това е ситуирано в по-широкия хоризонт на технологичната модерност, в който се вписва и киното като ключова форма на визуална масова култура. Чуждият танц, джазът, звукозаписът, казиното са маркери на самата промяна, чрез която модерността се инсценира. В текста на Кутинчева те надхвърлят статута на житейски сцени и се превръщат в своеобразен *спектакъл на цивилизацията*. Както пише Кирил Кръстев: „*Куриозен синтез на дивачество и цивилизация! В тоя си вид джазбандът нахлу вулгарно по всички естради и ги превзе*“ [287].

---

286 [Реклама Стамбул]. // *Летопис – седмичник за литература, изкуство, филм, наука и обществен живот* (Русе), 9 декември 1933, г. II, № 10, с. 4.
Рекламата заема ¼ от вестникарската страница на изданието. Филмът е режисиран от унгарския режисьор Геза фон Болвари / Géza von Bolváry, но е немска продукция на компания на берлинското студио Super-Film GmbH. Оригиналното заглавие е „Нощта на голямата любов“ (1933), лека и сладникава двойна любовна история, започваща на акостиралия крайцер „Фрауенлоб“ и продължаваща на фона на града.

287 *Кръстев, Кирил*. Джазбандът като мироглед. – В: *Манифести. Статии. Есета 1922 – 1939*. (Милев, Иво – Съст.). София, ИЦ „Боян Пенев“, 2014, с. 267. Ори-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Отклонение в джаза по остта документално-игрално или „нерде Стамбул, нерде Ямбол“

Именно по отношение на този тип чувствителност към градската балканска и въобще глобална модерност, ще си позволява крачка отвъд наследството на Кутинчеви, за да видим как подобни явления биват визуализирани в ранното игрално кино на Гендови.

Ако при Кутинчева джазът, танцът и градските развлечения функционират като непосредствено преживяна и описана реалност, която хипотетично е зафиксирана и на филмовата документална лента (предполагам без звук), то в игралното ни кино от немия период, тези елементи вече са налични и съзнателно конструирани като зрелищни ситуации. Става въпрос за сцени от филма „Пътят на безпътните“ (1928), уви, лентата не е оцеляла.

Сюжетът: Лена (Жана Гендова), дъщеря на обущар, е студентка от Варна, но бива въвлечена в съблазните на живота в големия град – стремежа към безконечни забавления (тук са джазът и социалните танци в градински и нощни локали). Филмът е замислен като социална мелодрама, която изследва тревогите и травмите на уязвими градски групи в условията на бързо променящата се следвоенна среда. Биографичната траектория на Лена включва социално падение – проституция, извънбрачно майчинство, трагичен инцидент, инвалидизация и въобще мощни съдбовни обрати. Финалното „събуждане“, драматургично структуриран край на филма, по логиката на съня като deus ex machina, преобръща разказа, разкривайки го като кошмар. „Пътят на безпътните“ изненадващо завършва с типичния за Гендови „хепи енд“ в опита да представи задълбочаващите се социални разделения.

Фотоалбумите на Васил Гендов, съхранявани в БНФ, предоставят ценна визуална основа за реконструкция на изгубеното в по-широк обхват. Описаните кадри от „Пътят …“ показват двата джазбенда, които са взели участие във филма, сценарно обосновани като носителите на модерната градска култура.

гиналът на публикацията е от 19 февруари 1927, в брой 57, г. II, с. 2 на *Изток*.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Ето и какво гласят Гендовите надписи на снимките:

1) „*Оркестърът на Ат. Николов – Циганчето*“ – внушителната група е от приблизително 12 души. Водачът е в центъра, с цигулката. И определено впечатлява с буйните ала афро къдрави коси – това е *Циганчето*. В оркестъра основна е духовата секция: сопран саксофон, два алт саксофона, флюгелхорн, тенор-бас тромбон. На втори план, скрит в дъното се вижда „дантеления“ пюпитър на малък роял, още струнни – лък на цигулка/или виола, и контрабас, който няма как да бъде сбъркан. Ударните са най-вдясно – на касата (бас барабана) е изписано **Jazz band**, а в центъра на кожата бледнее емблемата на оркестъра, за жалост трудна за идентифициране;

2) „*Известният джаз на К. Константинов*“ – шестима инструменталисти, няма ясната кой всъщност е Константинов: в центъра е цигуларят (може би е той?), вдясно е пианото, забележително е наличието на тримата саксофонисти на преден план (тенор саксофон и два алтови саксофона[288]). Отново вдясно впечатляват ударните. Ясно различим е надписът по кръга на касата, изписан изцяло с главни букви: **The original jazz and his Russian nomade** (възможни преводи: *Оригиналният джаз и неговият руски номад*; *Оригиналният джаз и руските номади*).

И на двете снимки няма нотни листове – импровизацията е във вихъра си.

При още консултации по снимките се изясни[289], че наистина на първата оркестърът е на *Циганчето*, който е суперпопулярен по това време. И дори трябва да се направи корекция – всъщност става въпрос за **Атанас Сотиров** – **Златното циганче**. Гендов пише за него, бъркайки фамилното му име – Николов, но подчертавайки известността му в първокласното заведение „Алказар“ (после „България“)[290]. Според Драган Тенев:

---

288 С особена признателност към композитора Румен Бояджиев-син за прецизното вглеждане в снимките и идентифицирането на инструментите. Според него тези алт-саксофони са рядкост за този тип салонни оркестри от Царска България и показват едни по-добри финансови възможности на музикантите.

289 Специална благодарност за помощта изказвам към етномузиколога и експерт в медийната музикална култура на епохата - проф. д. н. Венцислав Димов (ИИИзк – СУ).

290 *Гендов, Васил*. Трънливият път на българския филм (1910 – 1940). Мемоари. София, Фабер, 2016, с. 208.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

великолепният оркестър на „Златното циганче“ свири в „Славянска беседа“[291]. Но формацията е атрактивна и за варненските курортни локали – ресторант „Грозд“, разположен на входа на Морската градина. Обичан е и в Пловдив, където е създал първия „естраден оркестър“ за джазова и танцова музика. Свири в хотел „Молле“, който има в историята си и летен кинопарк, в бар вариете „Монте Карло“, „Каменица“.

Сотиров е роден в Цариброд, Сърбия, но целият му живот преминава в България. Той е сред най-известните балкански изпълнители на салонна и оперетна музика през 20-те и 30-те години. Много от грамофонните плочи съхраняват неговите изпълнения на всякакви локални и чужди шлагери. В репертоара му влизат и цигански песни от България и Сърбия, и европейски чардаши и романси, ориенталска музика (*à la turca*), градски песни с хибридни джаз, балкански и цигански мотиви. През 30-те в София е открито и циганско кабаре, което е много известно и посещавано както от интелектуалната бохема, така и от високопоставени гости[292].

Втората снимка.

Интересното тук е присъствието на името **„К. Константинов“** в контекста на джаз формациите и шлагерните оркес-

---

291 *Тенев, Драган.* Тристахилядна София и аз между двете войни. София, Български писател, 1997, с. 220. Допълнително по темата: *Димов, Венцислав*. Балканските кръчми и кафенета и раждането на локалната записана музика. – В: *Кафене Европа*. (Заимова, Рая – Ред.). София, „Дамян Яков“, 2007, с. 45 – 59; *Леви, Клер*. Градът и забавлението. – В: *Българският XX век в изкуствата и културата*. (Спасова-Дикова, Йоана; Леви, Клер; Трайкова, Елка – Ред.). София, ИИИзк – БАН, 2019, с. 204 – 209.

292 Виж при: *Костенцева, Райна.* Моят роден град София в края на XIX – началото на XX век и след това. (Величков, Петър – Съст.). София, Рива, 2008, с. 33 – 38; 229 – 240; *Пейчева, Лозанка*. Душата плаче – песен излиза. София, ТерАрт, 1999, с. 28, 38, 48, 207; *Пейчева, Лозанка*. Към историята на циганската музика в България. // *Български фолклор*, 1999, № 1 – 2, с. 47 – 57; *Пейчева, Лозанка, Димов, Венцислав*. Бели пътища, черна музика. // *Проблеми на изкуството*, 2003, № 3, с. 52 – 58; *Димов, Венцислав.* Музикални образи на Запада в ранната записана музика от България. – В: *Изкуствоведски четения*. София, ИИИзк – БАН, 2007, с.30 – 38; *Димов, Венцислав*. Ромска музика: антропологически прочити. Ромски принос в медийната и записаната музика. // *Население* (БАН – Институт за изследване на населението и човека), кн. 3-4/2011, с. 236 – 262; *Александрова, Мария.* Популярната музика през 30-те години в България (I част). // *Исторически преглед*, 2021, № 3, с. 86 – 135.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

три. Поредна загадка, особено с „номадския руски надпис“ върху бас барабана. Както подчертава Димов, сред известните руски мигранти – музиканти и техните танцови/джазови оркестри и композиции, са: Орчински, Новожилов, Браетски. Но кой е Константинов? Не е изключено за снимките на филма също така да е направена сборна формация. В спомените на Гендови няма никаква информация за джаз бенда на Константинов. Само една снимка в БНФ...

Гендови са наясно, че включването на оркестрите са и съзнателна стратегия за привличане на публика. Освен съставите за сцените в нощния локал е ангажиран балетът на оперетата, както и някои от оперетните артисти (Невена Дочева).

Впрочем и Кутинчева е наясно, че като говори не само за екзотика, но и за нови явления джаз, танго, шлагери, фокстрот и пр., при това в един непознат свят, също е атрактивна, актуална и привличаща вниманието. А и тези „танго-манго“ изпълнения и джаз импровизации са вече отдавна част от българското култура и общество, благодарение и на киното. Включително и на българското игрално кино.

Впрочем – пълно е с вечеринки, балове, журове, банкети с танци, в периода между двете световни войни. Т. нар. салонни [кино]оркестри са част от целия пъстър пейзаж на забавленията от епохата.

При едно по-детайлно проучване на втората снимка с шестимата музиканти става ясно, че в „Пътят на безпътните“ са заснети инструменталистите (всички или част от тях?) от кинооркестъра на ямболския „Модерен театър“, вероятно в джаз конфигурация.

Според проучванията на Стефан Хърков историята на това кино е тясно свързана с дейността на предприемачите братя Качулеви – Благовест, Георги и бъдещият известен фолклорист и етномузиколог Иван[293].

Най-големият брат – Благовест Качулев (р. 1886) получава специализирано образование в Мюнхен и Виена, където изучава фотография, маркопечатане и кинематография (!)[294]. През 1910

293 *Хърков, Стефан*. Поглед към началото на музикалната дейност на Иван Качулев. // *Българско музикознание*, 2006, № 3, с. 62 – 65.

294 ДА – Ямбол, ф. 1114, оп. 1, а.е. 18 – Студийна снимка на Благовест от 1909 г,

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

прожектира у дома филми на семейството си, а през 1911 вече участва активно в кинобизнеса. Заедно с Георги откриват ямболското кино „Екзелсиор“, което след Първата световна война бива реорганизирано и включено във веригата на „Модерен театър“[295]. Към него е сформиран и малък оркестър, в чиято дейност участва най-малкият брат Иван Качулев (1905 – 1989). Той първо е пианист, после уредник и сетне ръководител на ансамбъла. Дори, както пояснява Хърков, е композирал пиеси за илюстриране на филмовия репертоар, но от това време е запазена само една такава творба: тангото *Магнолия*[296]! Дали и той не е на снимката от „*Пътят…*“ – например на пианото?

По записа на Гендов централната фигура на джаз ансамбъла е ***Константин Атанасов Константинов*** (1903 – 1955) – български музиколог, теоретик, публицист, диригент и педагог, утвърдил се като значима фигура в междувоенния музикален живот, и след него[297]. В периода 1927 – 1932 г. той е свирил и в подобни джазови оркестри с цел финансово обезпечаване. Точно този е вероятно под негово ръководство, дали само за целите на киноснимките, не е ясно.

В същото време има данни, че Константинов участва в кинооркестъра на „Модерен театър“ (Ямбол) през 1929 – 1930 г., но това е година по-късно след излизането на филма. Нищо чудно след премиерата да го взимат в кинотеатъра, ако тази информация е вярна. Интересно – дали са свирили същите парчета по време на прожекцията на „Пътят…“, както и по време на снимките?

докато е студент по фотография и киноизкуство във Виена, Австрия. Впрочем сестрата в семейството – Недялка Качулева, е сред първите жени фотографи. От Качулевия род е и ултрамодернистът Мирчо Качулев (братовчед на братята, но и на Кирил Кръстев), художник на сп. „Нашето кино“, близък и на Гео Милев. По-късно се занимава също с аерофотография.

295 ДА – Ямбол, ф. 348к, оп. 1 – Събирателно дружество „Модерен театър“ – Ямбол (1921 – 1948). Този фонд заслужава също подробно проучване.

296 ДА – Ямбол, ф. 1114, оп. 1, а.е. 26 – Партитура.

297 Константинов е роден в Елхово, той получава ранно музикално образование в Бургас, където през 1923 завършва Народното музикално училище. Свири на цугтромбон при Маестро Атанасов към Военното училище, София. През 1927 г. завършва цигулка при проф. Ханс Кох. През 1932 г. специализира в Дрезден музикална теория и педагогика. След 1944 заема ръководни постове в Националната музикална академия в теоретичния факултет.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Отбелязването на ***номадите*** върху барабана ни насочва първоначално към идеята за сборна формация. Предполагам, че Гендови покрай театралните турнета са били добре запознати с оркестрите във и извън киносалоните. Нормално е едни и същи музиканти да „циркулират“ и „мигрират“ в разнородни състави. *„Към края на 20-те години на миналия век след 10-годишна дейност оркестърът към ямболското кино „Модерен театър“ е вече опитен и укрепнал състав. Това му дава самочувствие да се изявява не само по време на кинопрожекциите, но и на концертния подиум“*[298].

В състава през различните години влизат различни инструменталисти. Стефан Хърков обобщава, обработвайки различни мемоарни свидетелства, че сред имената на музикантите – освен Константинов, са и тези на: Крум Бояджиев, Борис Кочев, Васил Лолов, Атанас Паленков, Люба Бояджиева[299], Атанас Игнев[300], Крум Юруков и др. За някои от тях е посочена информацията за инструментите, на които свирят: Васил Кондов (виолончело), Паско Хаджи Стефанов (кларинет), Иван Енчев (цигулка), Иван Груев (цигулка), Васил Свещаров (флейта), Стойко Стойков (виола), Иван Русев (виолончело), Димитър Калчев (цигулка), Кръстю Кебеджиев (флейта), Димитър Кожухаров (виолончело), Янко Манолов (контрабас), Александър Грижималовски (тромпет). Споменавам ги неслучайно с маркиране на инструмента, защото може би някой от тях е на снимката от филма. Но кой точно кой е?

298 *Хърков, Стефан*. Поглед към началото на музикалната дейност на Иван Качулев. // *Българско музикознание*, 2006, № 3, с. 63.

299 Нейните мемоари се пазят в Институт за изследване на изкуствата, ф. 17, оп. 1, а.е. 242. (Цит. по Хърков). В тях се отбелязва даже, че преди избухването на Балканската война, Благовест и Георги Качулеви са ползвали камерен военен духов оркестър за привличане на публиката на входа на киното. Музикантите обаче заминават на фронта и братята купуват грамофон *His Master's Voice.* За кратко, около 1914, пак има малък киноансамбъл в състав: Петър Василев (първа цигулка), Трифон Петров (втора цигулка), Коста Михалев и Колю Иванов (китари), както и Кръстю Кебеджиев (флейта). Темата за киноорекстрите е изключително слабо проучена, вероятно дълго време е смятана за академично непрестижна и съответно е игнорирана, затова си позволявам тези подробности, проучени от Хърков.

300 (Цит. по Стефан Хърков) *Игнев, Атанас; Карастоянов, Христо Тодоров*. За Ямбол с любов. София, Иван Вазов, 1999.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Статията на Стефан Хърков предлага възможното логично обяснение за надписа *THE ORIGINAL JAZZ AND HIS RUSSIAN NOMADE*, с който е обозначен джаз бендът на Константин Константинов в съхранените в БНФ кадри от „Пътят на безпътните". Практиките на кинооркестрите от периода показват, че филмовите прожекции са изисквали изключително разнообразен музикален репертоар, подходящ да съпровожда различни емоционални и драматургични екранни ситуации. Именно в този контекст към оркестрите често са привличани солисти. Така към ямболската група е привлечен ***руският лиричен тенор Самуил Кокин***, а впоследствие са формирани и камерни мъжки хорове, изпълняващи предимно руски песни[301]. Така че вероятно споменатият Кокин е именно техният ***руски номад***. Но дали само като певец, или е бил и инструменталист? Или пък има и други ямболски „руснаци" (предполагаемо белогвардейци) в състава? Присъствието на „руски номади" в обозначението на Константиновата джаз формацията може да се мисли и като част от един по-широк репертоарен и културен модел, в който популярната музика, изпълнителските изкуства и екзотизиращите означения съжителстват в рамките на кинематографичното зрелище.

Двете фотографии на оркестрите на Циганчето и на Константин Константинов от фонда на Гендов може и да са единствените запазени визуални свидетелства за съществуването на тези джаз формации. Ако не беше тяхното включване във филмовия контекст, едва ли би се съхранила каквато и да е визуална документация за тях, доколкото в досегашните публикувани изследвания, които посочвам, липсват подобни илюстративни материали.

„Отначало тонфилмът нямаше успех, тъй като хората бяха свикнали с немия филм, когато оркестърът създаваше романти-

301 Опирайки се на мемоарите на Люба Бояджиева, Хърков предоставя, макар и ограничени, сведения за репертоара на кинооркестъра. Пред прожекциите е изпълнявана увертюра – например из операта „Черното домино" от Даниел-Франсоа-Еспри Обер или „Арлезианката" от Жорж Бизе. По време на самите прожекции са звучали различни творби, съобразени с екранното действие. Сред тях са посочени „Тъжна песен" от Пьотър Илич Чайковски или откъси от „Пер Гинт" на Едвард Григ.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ка“[302] – пише музикантът Атанас Игнев от ямболския „Модерен театър“.

Кирил Кръстев през 30-те години на XX век отбелязва обаче друго – с идването на звука в киното (по-специално има предвид игралното) в световните вкусове се наблюдава някаква умора от джазовата музика, символ на следвоенното време:

„С изчезването на джазовата музика отмина увлечението и по синкопични танци: чарлстон, шими и пр. триумфално се върна благородният и красив валс. От джазовите танци остана само сантименталното и плавно танго. Не е ли това бляскаво указание за нова насока на вкусовете? Прости, щастливи и трогателни любовни истории пълнят филмите. Филмът е друго голямо указание за световното настроение. Шумни филми с дълбоко романтични сюжети и музика изтръгват масово сълзи и унес от големи тълпи, които се извървяват да ги гледат многократно и ненаситно. Същинска обществена психоза!“[303].

Неговите наблюдения очертават един вече осмислен хоризонт на културната модерност, в който първоначалният шок от новите ритми започва да се неутрализира и преосмисля. Именно тук обаче можем да видим контраста с гледната точка на Люба Кутинчева.

Тя няма как да „улови умората“, защото е в кулминационната точка, във все още интензивното преживяване на модерното. В пространствата на Ориента джазът, танцът и новите социални практики все още функционират като силно въздействащи и зрелищни явления. Онова, което в европейския културен център вече се мисли като отминало, в балканско-ориенталския контекст тепърва се проявява и изживява като интензивен феномен.

Същевременно трябва да подчертаем, че Турция е особено чувствителна зона за репрезентация, когато става дума за пресичането между националната памет, ориенталския образ и модерните форми на популярна култура. (Да припомним не само скандалите около „Бунтът на робите“, 1933, но и описания конфликт в края на текста на Кутинчева). Пътеписът, сказките

302 (Цит. по Стефан Хърков) *Игнев, Атанас; Карастоянов, Христо Тодоров*. За Ямбол с любов. София, Иван Вазов, 1999, с. 64.

303 *Кръстев, Кирил*. Светът върви към романтизъм. – В: *Манифести. Статии. Есета 1922 – 1939*. (Милев, Иво – Съст.). София, ИЦ „Боян Пенев“, 2014, с. 276.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

за Ориента, придружени с филмов показ, отварят дискурсивно поле, в което се проблематизира границата между допустимото и недопустимото представяне на Ориента, в частност Турция (османска, републиканска).

Във фондовете БНФ е съхранена информация[304] за заснемането на „Посещението на турската правителствена делегация с Исмет Иньоню[305] в България“ (1933, 20 – 24 септември същата година е визитата). Документалната хроника е дело на Борис Грежов и според описа (по ирония, направен от Гендов) документира официалното политическо сближаване между двете държави.

Така турският пътепис/сказка/визуален материал на Кутинчева, документалният филм на Грежов и игралният проект на Гендови се оказват вплетени в общо поле на културна и политическа видимост, където образът на съседния „друг“, едновременно близък и проблематичен, се променя съобразно режимите на неговото представяне.

Люба в огледалото на новата жена

„Турският пътепис“ напипва самия пулс на наблюдението – показва какво именно привлича вниманието на Кутинчева, как тя селектира и подрежда видяното, кои детайли превръща в разказ. Това позволява да се съди и за качествата ѝ като сказчик: дали действително притежава умението за увлекателно, образно и

304 БНФ – Архивни описи на материалите от Музея на киното, Папка „Инвентарна книга на музея при управлението“, Инв. № 47/726 – план, ръководство снимки, изработка: Борис Грежов, № 54/733 – кадри, с. 32.

305 Министър-председател на Турция (1925 – 1937), най-близкият политически съратник на Ататюрк. В България се среща с цар Борис III и премиера Никола Мушанов. Това е важен епизод в развитието на българо-турските отношения, насочен към стабилизиране на двустранните връзки, укрепване на регионалната сигурност и регулиране на малцинствените въпроси. Осъществено в контекста на нарастваща несигурност на Балканите и усилията на Турция да изгради система от съюзи чрез Балканския пакт срещу италианските и ревизионистичните амбиции, посещението е повлияно и от Разградския инцидент, който изостря дипломатическото напрежение и налага активна намеса, включително лично посещение на Иньоню. В дипломатически план целта е ангажиране на България с Балканското разбирателство и гарантиране на турските граници при евентуален конфликт, докато на практика визитата допринася за овладяване на кризата и задържане на България в орбитата на регионалната сигурност, въпреки нейната резервираност, свързана с ревизията на Ньойския договор.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

живо повествование, както и доколко се проявява нейната общокултурна и образователна подготовка.

Много са важни акцентите за ***мястото на жените*** (приели цивилизацията ханъмки, снели източната си загадъчност заедно с фереджето) в пътеписа – те са напълно в тематичния кръг на сказките, придружени с прожекции. От танцуващото модерно момиче с къса коса, деколтирана рокля, освободено в танца тяло – до еманципираната, дръзка, еротична и еротизирана жена, заиграваща се в казиното с цигарата, алкохола, мъжете… Активна в публичните пространства, ханъмката е също знак за модерност. Нещо повече – този знак я прави видима, превръщайки я в символ на „разрешеното" в новия светски ред.

Характерно е, че много документални филми от периода, свързани с целия азиатски регион – териториално стигащи чак до Китай и Япония, обръщат внимание на модерния външен вид на жените и на навлизането на западните и латиноамериканските социални танци.

През образите на жените пътешественичката-кинематографист очертава пространствата на градско и провинциално, напреднало и изостанало.

Същевременно Кутинчева не е неутрален наблюдател, а междинна фигура посвоему. Тя е жена – „*една българка*", едновременно европейка и ориенталка, едновременно „западна" и „източна", която се колебае между възхищение и разочарование. Самата тя възприема и мисли жените като мерна единица за цивилизационен напредък. Това е видно и когато се зачетем „между редовете" във всички архивни следи, които оставя. Нейният поглед частично възпроизвежда ориентализма, но същевременно го коригира чрез непосредствения опит, който разкрива противоречивия характер на модернизацията. Сказките за Изтока – от Турция до Япония, придружени със снимков и филмов материал, осъществяват своеобразен културен превод. Екранният медиум превръща пространствата на „чуждото" в образи, който са предназначени и за (съ)преживяване.

Интересът на Люба към световния женски въпрос е напълно в синхрон с глобалните тенденции. Ако обърнем за малко перспективата и погледнем през оптиката на китайските женски списания (Кутинчева е все пак в Китай между 1930 – 1931 и темата се дискутира и там), ще видим интересни акценти.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Темата за „новата жена“ от Централна Европа и Балканите е интересна за Китай. Реципрочно – източноазиатските жени са любопитни за европейците. Така например Турция[306] привлича осезаем интерес в сериозната женска китайска преса, където се разглежда като показателен пример за модернизационни и еманципаторски процеси.

Още през 1916 пък българските жени са представени в китайската дамска периодика в контекста на Балканските войни и като двоен модел: едновременно героини, способни да участват в бойни действия, и ключова опора на нацията. Българките са пример за съчетание на традиционна добродетел и модерна национална отговорност според китайските визии. По-късно, през 30-те години, перспективата е променена. България и българката са представени през социалната проблематика на нарастващия брой разводи. Данните относно вината очертават следното: около 35% от случаите се приписват на съпруга, приблизително 45% на съпругата, а в останалите около 20% тя е взаимна. Основните причини се свързват с прекомерната употреба на алкохол и проявите на насилие, като прави впечатление, че засегнатите са предимно млади хора между 20 и 30 години, а немалко бракове се разпадат още в рамките на първата година[307]. Чрез подобни публикации се рамкира чуждият опит като релевантен модел за социална трансформация и активно се вписва в собствените дебати за ролята на жената. Със своите сказки за източните жени Кутинчева прави същото.

---

306 示韋 / *Shì Wéi* [*Шъ Уей*]. 新土耳其的新婦女 / Xīn Tǔ'ěrqí de xīn fùnǚ [Новите жени на нова Турция]. // 婦女雜誌 / *Fùnǚ zázhì* [*Списание за женска култура*], 1929, № 12, p. 81.

Данните са достъпни благодарение на дигиталния проект *Chinese Women's Magazines in the Late Qing and Early Republican Period*, Institute of Chinese Studies, Library, Heidelberg University. Heidelberg University Cluster Asia and Europe: https://ecpo.cats.uni-heidelberg.de/frauenzeitschriften/index.php (19 февруари 2026).

307 За българските жени: 趙仁鏡 / *Zhào Rénjìng* [*Джао Жъндзин*]; 殷同薇 / *Yīn Tóngwēi* [*Ин Тунуей*]. 記保加利亞之婦人 / Jì Bǎojiālìyà zhī fùrén [Записки за жените в България]. // 婦女雜誌 / *Fùnǚ zázhì* [*Списание за женска култура*], 1916, № 1, p. 165; 保加利亞離婚多 / Bǎojiālìyà líhūn duō [Много разводи в България]. // 玲瓏 / *Línglóng* [*Елегантност*], 15 August 1934, № 150, p. 17.

Виж и за Китай отделно: *Chow, Rey.* Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Японските медии също се оказват дълбоко ангажирани с темата за „новата жена“[308], превръщайки я в едно от централните полета на културно въображение през междувоенния период. В контекста на ускорена урбанизация, формиране на нова средна класа и разрастваща се потребителска култура медиите не просто отразяват, а активно конструират образите на съвременната за епохата проблематика за жените, феминизма, женствеността и пр. Тези образи циркулират интензивно и в японските женски списания, популярната преса, киното и рекламата, където придобиват едновременно нормативна и провокативна функция. А и съпоставителна – защото непрекъснато жените биват разглеждани по оста Изток-Запад.

В началото на 40-те, когато Кутинчева е вече трайно установена в България, тя със сигурност следи изданието „Женски глас“, орган на Българския женски съюз под редакцията на Димитрана Иванова. Това ѝ дава допълнителен ориентир и импулс за нейните сказки, свързани с правата на „нежния пол“. Във вестника активно се публикуват материали, посветени на положението на жените по света, включително и в Изтока. Така например в януарски брой от 1942 г., са засегнати темите за юридическото образование и навлизането на жените в адвокатската професия в Япония, Китай и Индия. Разбира се, има и други аспекти в текстовете, свързани със семейните нрави, брака, културните особености, жените и бизнеса, избирателните права. Индокитай и арабския вят, също са в периметъра на публикациите. Интересното е, че се отбелязва постепенното приобщаване на арабските жени към по-активен културен живот по европейски образец, въпреки че като цяло те са представяни като по-затворени и по-бавно променящи се в сравнение с други източни общества[309]. Всичко това очертава широкия международен хоризонт на българското женско движение и контекста, в който се формират тематиката и обществената ангажираност на сказките на Кутинчева.

---

308 *Sato, Barbara.* The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan. Durham, NC, Duke University Press, 2003.

309 [Външна хроника] Правното положение на японките; Жената в Индия; Жената в Китай; Арабските жени. // *Женски глас*. За защита правата и интересите на жената. (София), г. XXXIX, 1 януари 1942, № 4 – 5, с. 8.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Корпусът от материали около Кутинчеви дава възможност да се проследи и една съществена тяхна способност: умението за интегриране в различни социални и културни пространства по света. Техните разкази са мислени в динамични, движещи се, комуникативни образи. Наративът е интермедиален. Можем да си представим, че докато са пътували, единият от двамата е снимал – било с фотоапарата или с камерата, а другият е водил записки. До известно време Кутинчеви са творчески екип, който се разцепва под силата на неизяснени за момента вътрешни и външни обстоятелства.

Противоречивата Япония и Великият извор

При работа с архивния фонд и всички до този момент открити документи по сагата Кутинчеви ясно личи, че в Царска България те не търсят подкрепа, контакт и видимост от Японската легация. Факт, който противоречи на логиката и отличните взаимоотношения между двете страни именно в целия междувоенен период.

Интересно е, че още през май 1921 г. по инициатива на ръководителя на японската делегация към Commission Militaire Interalliée de Contrôle[310] полковник Мабучи, е отправено искане до министъра на народното просвещение Стоян Омарчевски за осигуряване на автентични български народни костюми (уточнено е да са на селянин и селянка, без значение от региона). Те са предназначени като дар за японския престолонаследник[311] по повод посещението му във Франция и *„ще позволи на Негово Височество прецизно да се запознае със занаята на българската бродерия“*[312]. Тъй като наличните експонати в Народния етнографски музей не могат да бъдат предоставени, се взема решение да бъдат прецизно изработени чисто нови носии по

310 Международен орган, създаден след Първата световна война, за наблюдение на военното разоръжаване на победените държави.

311 Посещението на японския престолонаследник – бъдещия Император Хирохито в Париж през 1921, е част от първата му официална европейска обиколка.

312 ЦДА, ф. 177к, оп. 1, а.е. 666, л. 5. Да си припомним интервюто на Кутинчев с намерението му да прави в странство изложби на български бродерии, шевици и национални носии. Със сигурност е добре информиран какво е било интересно от богатата палитра на родната традиционна култура.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

поръчка. В кореспонденцията между Министерството на просвещението и Министерството на външните работи става ясно, че българската страна се стреми отговори по най-добрия начин на молбата на Мабучи. За целта са отпуснати средства за ушиването и извезването на максимално автентични носии с оглед достойното представяне на българската традиционна култура пред японския престолонаследник.

През следващите десетилетия, до края на Втората световна война, има немалко примери за насищането на културния пейзаж в цялата страна с японски изложби, филмови прожекции, гостувания на изпълнители (музиканти, певци, танцьори) и пр. След 1940 избуяват и Българо-японските дружества[313] из цялата страна, особено пък след подписването на културната спогодба между България и Япония. Но съвместните инициативи за представяне на изкуство, т.нар. мека сила на дипломацията, понякога изпреварват официалните междуправителствени документи. В Софийския университет се открива лекторат за изучаване на японски език[314].

---

313 Създадени по инициатива на Дошо Хисаши (1903 – 1988) – от активните и млади японски дипломати в България, владеещ руски език, което му помага да научи бързо и български. Българо-японските дружества обединяват студенти, писатели, военни и търговци с цел укрепване на двустранните връзки. Дошо играе ключова роля в културната и дипломатическата дейност на Япония в София. Изнася редовно сказки в киносалони, придружени с прожекции, запазени са и беседите му, излъчени в ефира на Радио София, Радио Варна. Виж: *Вутова-Стефанова, Вера; Кандиларов, Евгений.* България и Япония: Политика, дипломация, личности и събития. София, Изток-Запад, 2019, с. 177 – 179.
Имената са изписани по японски образец – първо фамилията, после личното име.

314 Лекторатът се води от музиковеда д-р Уатанабе Мамору (1915 – 2007), който също изнася беседи за изкуство в НХА, но и пише за кино в специализираната ни преса. По темата виж : *Màrtonova, Andronika*. 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*. (Kandilarov, Evgeniy – Ed.) Japan Foundation & Sofia University Press, 2021, pp.185 – 197.
Материалите по темата са много, но ето един първичен съвсем кратък списък с данни, наскоро открити покрай проучването на Никола Кутинчев:
[Вести – Хачия]. // *Казанлъшка искра*, 30 юни 1940, г. XVII, № 380, с. 2. В тази дописка се акцентира върху посещението в Казанлък на пълномощния министър Хачия Теруо (1895 – 1979, първият дипломатически представител на Япония в България). Освен сказка е имало и прожекция на културния японски филм „Пролет, лято, есен, зима".

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Архивният фонд на Люба Кутинчева крие много закодирана информация по отношение на Япония. Най-интересен в това отношение е албумът лексикон – а.е. 18 (ДА – София, ф.1328к, оп.1). На л. 39 е залепен железопътен билет за пътуване между гарите Чанчун и Далян в Манджурия, който е един от малкото веществени документи за пътуванията на Кутинчева, доказващ, че е посетила територията. Любопитен е л. 43, с посвещение от Егучи Ясуши с думите *„Дълбоко съм впечатлен от силата на международния език есперанто“*, с дата 29 октомври 1930. В дясно до него е поместена снимка на Овада Хинако, облечена в традиционно японско облекло (кимоно): *„Много съм щастлива, че се запознах с Вас*“, 31 октомври 1930. Коя е тази дама? В описа, без да се споменава името ѝ, четем следното: *„Снимка на японска лекарка, момиче от висшето общество, много добра пианистка*“. Съвместна снимка на Хинако и Люба откриваме и между страниците на книгата „Япония – лични впечатления, наблюдения и проучвани“[315] Под фотографията е отбелязано: *„Пътешественичката в японска национална носия, заедно със своята приятелка в Осака*“. В абзац на предна страница, получаваме следната информация от авторката: *„Параходът пореше вълните и стремоглаво напредваше към японския бряг. Влязохме в приятен разговор с млада японка, която отлично владееше*

Ставрева, д-р З. Възпитанието на младежта в Япония. // *Общински вестник „Велико-Търново“*, 25 февруари 1942, г. XIX, №2, с.10 – 11.

Сказки за Япония [изписан като Хисаси Досио]. // *Общински вестник „Велико-Търново“*, 25 февруари 1942, г. XIX, № 2, с.14.; [Хроника – Хисаши Дошо н киноуниверситета]. // *Сердика – месечно списание на столичната община*, май – юни 1942, г. VI, № 5 – 6, с. 78.

Ставрева, д-р З. Учебното дело в Япония. // *Общински вестник „Велико-Търново“*, 25 март 1942, г. XIX, № 4, с. 27 – 28.

ДА – Търново, ф.112к , оп.2, а.е. 2 – Годишни отчети на Читалище „Надежда“, Велико Търново (1936 – 1942); Отчет за 1942 – л. 123 и л. 136 е записано, че „японския посланик“ Дошо Хисаши е изнесъл две беседи „Поглед върху Япония“, „Японският народ и днешната война“. След всяка сказка е представен и по един японски филм (няма обозначени заглавия) със съдействието на дружество „Радост“.

Любопитно е, че в протоколната книга на читалището (ДА – Търново, ф.112к , оп. 1, а.е. 17, л. 2) е записано, че на външни лектори, какъвто е японецът, е заплатено за двете сказки 1500 лв., а на местните сказчици – по 200 лв. за лектория. Разликата е впечатляваща.

315 *Кутинчева, Люба.* Япония: Лични впечатления, наблюдения и проучвания. Стара Загора, Родина, 1942. с. 25.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

френски език. Това мило момиче ме плени с добротата си. Станахме приятелки и по-късно, когато стигнахме в Япония, аз ѝ гостувах известно време в Осака. С моята приятелка направихме множество снимки, една от които прилагам“[316]. За жалост съдбата на останалите снимки е неясна по простата причина, че те не фигурират в корпуса на личния фонд.

Между описанието на материалите и реалното им съдържание се наблюдават разминавания. Категорично нарочно са предоставени неверни данни. Какво фигурира в описите на Люба? Хитро измислени лъжи, угодни на комунистическата власт, добре преценени и от гледна точка на липсващи експерти японисти през 60-те години на XX век.

Не ключов, а рубиконен за целия наратив около мистериозните пътешественици кинематографисти е следният пример: едни и същи хора на снимките са представени различно, а те са изключително важни „актьори“ в „архивния цирков театър“ на Люба и Никола.

При внимателното вглеждане в един от албумите лексикони, на л. 37[317] е поместена фотография на мъж и жена, видимо корпулентни, облечени в кимона. Отстрани има посвещение, ръкопис на японски, калиграфска стилистика.

Следват измислиците: В *описа* към архивната единица е указано, че това са проф. Амахита, ректор на Токийския университет, и съпругата му[318]. Докато при разчитане на ръкописно изписания японски текст се разбира, че лицата са други: *Дегучи Онисабуро* (1871 – 1948) с жена си *Суми* – и двамата духовни лидери на новото японско религиозно движение Оомото (букв. *Великият извор*)[319].

При проведена допълнителна идентификация след кореспонденция с отдел „Международни отношения“ при централата на „Оомото“ бе потвърдена автентичността на фотоса и надписа,

316 Пак там, с. 24.

317 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 18.

318 Същият надпис фигурираше и в изложбата за Люба – *Мисия пътешественик*. За мен лично е недопустимо да се правят такива експозиции, макар и популярни, с непроучени данни и очебийни при това несъответствия.

319 http://www.oomoto.or.jp/ (17.07.2018).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

който точно гласи: *„Върховен ръководител на Великия японски извор „Оомото“ – Дегучи Онисабуро и съпругата му Сумико*“[320].

За да е пълно обърквaнето в българския фонд на Люба Кутинчева, той целенасочено е наситен с подвеждащи надписи. В снимковия корпус на архива са запазени няколко близки по съдържание фотографии. Едната е на строен млад мъж в кимоно, с характерно изсечено лице, редом до него стои Люба. Надлежно надписът гласи: *„Заедно с Дегу-чи, виден професор и профсъюзен японски деятел, 1933*“[321]. Истинският Дегучи Онисабуро е толкова характерен като външен вид, при това е и забележителна историческа личност, така че образът му може лесно да бъде разпознаваем от специалистите. В книгата на Кутинчева същият кадър фигурира (на с. 82) с различно, съвсем безлично пояснение: *„С един японец в Йокохама*“.

На втора снимка[322], датирана от 1931, обаче присъстват всички лица: Кутинчева в средата, отляво на нея е семейство Дегучи, а отдясно – същият млад мъж, вероятно със съпруга, на втори ред – възрастен, висок мъж, неособено видно дали е японец (предполагаемият проф. Амахита?) или е от бялата раса…

Подобно разминаване откриваме и в други архивни единици. Г-жа Дегучи Сумико (Суми) със сигурност е обозначена коректно на един от фотосите в корпуса, представящ на преден план три японки на средна възраст, облечени в кимоно, а зад тях позира дискретно Люба[323]. В книгата (на с. 72) е поместен същият визуален материал, но с общоватото пояснение *„Група японки в Нагасаки*“.

Маските на Оомото: *„Един Бог, един свят, един език*“

Движението „Оомото“ е основано през 1890 г. от неграмотната селянка Дегучи Нао (1837 – 1918) въз основа на медиумни откровения, дошли свише, боговдъхновен вътрешен глас. След

320 Лична кореспонденция на изследователя с Окуваки Тошиоми, ръководител на международния отдел – 21.04.2026.

321 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 10, л. 2е.
В същата единица има и снимка със студенти есперантисти.

322 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е.1 01.

323 Надписът е достоверен: „С жената на проф. Дегучи и др., Токио“. ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 12, л. 1а.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

смъртта ѝ през 1918 ръководството на движението преминава към най-малката ѝ дъщеря – Суми и най-вече нейния зет Онисабуро, с когото отношенията им приживе са били напрегнати. Той е харизматичен, умен, предприемчив, артистичен до ексцентричност (трансгресивните практики не са му чужди) и изключително прагматичен. Новият лидер въвежда поредица от нововъведения, като постепенно измества в други посоки религиозното движение: включващи духовно изцеление и екзорсизъм, медитации, пророчества и екстатични видения, получени на планината Такакума, образователни и аграрни реформи[324], активна издателска дейност и разнообразни хуманитарно-икуменически инициативи. Доктрината на движението стъпва върху традициите на шинтоизма, но ги преработва чрез включване на редица модерни за епохата идеи. Сред тях се открояват представата за общ източник – затова е *Великият извор* – на всички религии, стремежът към постигане на световна хармония и мир чрез изкуствата, насърчаването на междурелигиозния диалог и търсенето на равновесие между индустриалната модерност на Запада и духовните ценности на Изтока. Зад този видим пласт седи обаче и силен национализъм.

Под ръководството на Дегучи движението бързо се разпространява в Япония, като привлича представители на интелектуалния и военния елит. Сред най-известните му последователи е Уешиба Морихей – основателят на айкидо.

През 1922 – 1923 Онисабуро започва да учи и промотира усилено есперанто[325], убеден че това ще помогне за навлизането на движението на Запад. Източниците на „Оомото“ посочват, че „един бахайски последовател“ въвежда лидера в новия език по време на пътуване по палестинската железопътна линия от Ал-Кантара (Египет) до Йерусалим[326]. Дали е Никола Кутинчев, или друг?

---

324 Провежда много екополитики – например отказ от изкуствени торове. Този аспект също е някак попътен с декларираните други занимания на Никола Кутинчев – градинар и агроном.

325 Тук има също доза интересна митологизация.

326 Подробно виж: *Bei, Dawei.* A “Grand Sumo Tournament”: Shōwqī Effendi Rabbānī vs. Deguchi Onisaburō. // *QUEST: Studies on Religion & Culture in Asia*, 2017, vol. 2, p. 96.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Есперанто идеално се вписва в слогана на идеологията: *Един Бог, един свят, един общ език за общуване* / есп. *Uno Dio, Uno Mondo, Uno Interlingvo*. Официални издания на „Оомото“ (книги и списания) всъщност се публикуват и до днес на есперанто[327].

Въпреки тежките държавни репресии през 1921 и 1935[328], *Великият извор* разраства влиянието си заради своята гъвкава, синкретична доктрина и способността си да отговаря на съвременните духовни и социални търсения. До 30-те години сектата се разраства драматично и придобива присъствие в няколко чужди страни, както и в тогавашните японски колонии Тайван, Корея и Манджурия.

Основната стратегия е интернационализмът, реализиран чрез активното използване на езика есперанто (създаден от полския евреин Лудвиг Лазар Заменхоф). „Оомото“ изгражда широка мрежа от есперантски асоциации, едно от първите списания, които издава, е *Verda Monda* (от 1925), организира курсове и конференции, чрез които популяризира идеите за универсално братство и глобално общуване. Есперанто в японския контекст функционира едновременно като интелектуален проект и като практичен инструмент за комуникация. Разнообразието от социални групи и позиции в рамките на есперантската общност показва, че интернационализмът и космополитизмът

327 Повече за есперанто в Източна Азия (Китай и Япония): *Müller-Saini, Gotelind; Benton, Gregor*. Esperanto and Chinese anarchism in the 1920s and 1930s. // *Language Problems and Language Planning*, 2006, vol. 30, № 2, pp. 173 – 192; *Lins, Ulrich*. Esperanto as Language and Idea in China and Japan. // *Language Problems & Language Planning*, 2008, vol. 32, № 1, pp. 47 – 60; *Rapley, Ian.* When global and local culture meet: Esperanto in 1920s rural Japan. // *Language Problems and Language Planning*, 2013, vol. 37, № 2, pp. 179 – 196; *Rapley, Ian.* Sekaigo: Esperanto, international language, and the transnational dimension to Japan's linguistic modernity. // *Japan Forum*, 2020, vol. 32, № 4, pp. 511 – 530.

328 През 1935 ръководството на формацията е хвърлено в затвора за седем години, приемат се от правителството за тежка, опасна секта. И заради есперанто в Япония движението понякога се асоциира с радикални групи, включително анархистки среди и идеологически кръгове, свързвани с политическия тероризъм. Относно връзката на „Оомото“ с конспиративността, еврейството, масоните и въобще затворените общества виж: *Morrow, Avery*. Conceptualising Secret Societies and Conspiracy Theories in Imperial Japan: From Countering Socialism to Rescuing Jewish Refugees. – In: *Religious Dimensions of Conspiracy Theories*. (Piraino, Francesco; Pasi, Marco; Asprem, Egil. – Eds.) London, Routledge, 2022, с. 84 – 104.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

не са фиксирани понятия, а по-скоро отворени пространства за дебат относно света и човешката общност. Общото между участниците в движението е стремежът към установяване на контакт отвъд националните граници и към активно участие в преобразяването на този свят, както и ясното съзнание за ролята на езика като посредник. Независимо от различията – от радикални социалисти до консервативни учени, от дипломати в Лигата на нациите до представители на отдалечени селски общности – японските есперантисти се обединяват около идеята за преосмисляне на съвременността, която обитават. Така те се вписват в една по-широка транснационална общност, която е свързана с особеностите на японската модерност, но и с общата природа на интернационализма. Същевременно японският контекст на есперантизма е обвързан и с по-радикалните интелектуални среди, които го приемат като активен инструмент за културна еманципация от западното влияние.

В интелектуалните хоризонти на „Оомото“ изкуството е мислено като средство за спасение. Самият Дегучи рисува, занимава се с калиграфия, грънчарство и текстил[329]. Но изкуството е и възможен път за постигане на устойчивост на културната идентичност и духовни ценности в условията на динамичната и материалистична уестърнизация.

През 20-те и 30-те години на японския XX век много литературни критици, философи, социолози, културолози, етнографи, изкуствоведи, арт критици и занаятчии насочват вниманието си към масовата култура, която в съчетание с модерността предлага алтернативни пътища за разтваряне на социалните напрежения на индустриалното общество. Сред тези инте-

329 В съвременен контекст арт наследството на цялото движение „Оомото“ се преосмисля през музейни и художествени практики като изключителен пример за пресичането на духовност, визуална култура и модерност. Александра Мънро (Solomon R. Guggenheim Museum) позиционира Дегучи като значим участник в глобалните дебати за изкуство и в рамките на SeMA Biennale Mediacity Seoul 13th edition (*Séance: Technology of the Spirit*).

Виж: *Vidokle, Anton; Osaka, Koichiro*. On Oomoto: A Conversation with Alexandra Munroe. // e-flux Journal, № 156, September 2025. https://www.e-flux.com/journal/156/6776743/on-oomoto-a-conversation-with-alexandra-munroe (05.10.2025).

Онлайн галерия: https://oomoto-tokyo.com/gallery-oomoto.html (05.10.2025); You tube канал на „Оомото“, в който има и множество лектории с богат визуален материал: www.youtube.com/@大本東京本部.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

лектуалци е и Гонда Ясуносуке: социолог, отличен преводач от немски език и филмов теоретик, фундаментален пионер на ранната киномисъл в Япония. Още през 1914 той пише „Принципите и приложенията на движещите се картини“ / 活動写真の原理及応用 / *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō* – първата монография в Страната на изгряващото слънце, в която той задълбочено изучава медиума на киното, при това в съпоставителната перспектива на пресечни точки между Изток и Запад, автохтонно и привнесено, традиция и модерност, елитарни публики и масова популярна култура. Тези теми продължават и в последващите му текстове[330]. Ето и визиите на Гонда, които са в унисон с визиите за изкуството на „Оомото“:

„Движещата се картина ще премахне хоризонталните и вертикалните разделения в културата. Хоризонталните деления са границите между културите на висшите и нисшите класи; вертикалните разделения са културни групи поради географско разстояние. Трябва да се каже, че движещата се картина притежава върховната способност да универсализира културата“[331].

След бялото кимоно в Европа

През втората половина на 20-те години Дегучи развива целенасочена и добре организирана мисионерска активност извън Япония, като специално внимание се отделя на Европа. Ход, който ясно показва стратегическа преориентация към по-видима и влиятелна културна среда.

На 11 юни 1925 г. с пощенски кораб от Кобе към Европа тръгва Нишимура Когецу – първият представител на „Оомото“, изпратен

330 По темата виж: *Gerow, Aaron*. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895 – 1925.* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2010; *Gonda, Yasunosuke*. The Principles and Applications of the Moving Pictures (excerpts, transl. by Aaron Gerow). // *Review of Japanese Culture and Society*, Special edition: *Decentering Theory: Reconsidering the History of Japanese Film Theory*, 2010, vol. 22, № 1, pp. 24 – 36; *Màртонова, Андроника.* В лабиринтите на модернизма: кинопаралели между България и Япония. – В: *Изкуствоведски четения 2023: Метаморфози, Ново изкуство* (Димов, Венцислав – Отг. ред.). София, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2024, с. 538 – 545.

331 Цитатът е по английския превод на Аарон Джероу – *Gonda, Yasunosuke*. The Principles and Applications of the Moving Pictures (excerpts, transl. by Aaron Gerow). // *Review of Japanese Culture and Society*, Special edition: Decentering Theory: Reconsidering the History of Japanese Film Theory, 2010, vol. 22, № 1, p. 35.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

със съзнателната задача да изгради международно присъствие на движението. Пътуването му е насочено към Седемнадесетия световен конгрес по есперанто в Женева, където той изнася лекции за учението на „Оомото“ пред интернационална аудитория. Самото му появяване е внимателно режисирано, вид пърформанс: облечен е в традиционно бяло кимоно и впечатляващо хаори (вид връхна дреха), за да се усили възприемането на Япония като едновременно духовно и екзотично пространство. След повече от месец престой в Женева Нишимура постепенно пренасочва дейността си към Париж, след участие в Световната мирна конференция (1 – 15 септември 1925). Френската столица става негова основна база и ключов център на европейската мисия.

Нанси Сталкър отбелязва, че през 1926 Нишимура Когецу успява да формира международен редакционен екип, съставен от журналисти от цяла Европа (сред тях и българи), и започва издаването на две списания, насочени към различни публики. *Oomoto Internacia*, на есперанто, функционира като средство за глобална комуникация, съчетавайки религиозни послания с културни представяния на Япония чрез стереотипни теми – цъфналите вишни, гейшите и от сорта шаблонизирани емблеми. Паралелно с него излиза и *Nippon Zin*, издавано на романизиран японски, предназначено както за европейците, изучаващи двата езика (есперантно, но и японски), така и за японските общности в Европа[332].

Но явно преди тези издания съществува друг медиен японски продукт, списван на есперанто и издаван в Камеока (едно от свещените седалища на религиозното движение заедно с Аябе). Списанието е *Oomoto Gazeto Esperanta – Oomoto propaganda oficijo*.

На последните страници от декемврийски брой от 1925 са поместени реклами.

Една от тях агитира:

„Ако искате да прочетете нещо за Зелената седмица, ако искате да се запознаете с българската поезия, ако се интересувате от Балканите, абонирайте се за вестника сега! БЪЛГАРСКИ ЕСПЕРАНТИСТ. Издава се месечно с обем 16 страници. /…/ Адрес на редакцията: ул. „Цар Борис“ № 69, София, България“[333].

---

332 *Stalker, Nancy K*. Prophet Motive: Deguchi Onisaburō, Ōmoto, and the Rise of New Religions in Imperial Japan. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008, p. 160.

333 *Oomoto Gazeto Esperanta* – Oomoto propaganda oficijo, г. I, № 12, Decembro 1925,

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

На предходната 29-та страница са изброени представителите партньори на японското издание – за Германия и Австрия, веднага след това е България: г-н Георги Хършев, ул. Гургулят, без обозначен номер; г-н Дочо Т. Станев – абаджия, Севлиево, Търново; г-н Иван Киров, от ул. Попска № 484 (?), Сливен. Следват отново Германия – Лайпциг, тези от Ява, Чехословакия, Литва, Югославия, Полша.

Парижкото представителство, оглавявано от Нишимура, функционира не просто като административен офис, а като активен комуникационен център [хъб], чрез който учението на Дегучи се разпространява посредством есперанто. Същевременно Нишимура дава изявление в Локарно, в което казва, че *„Балканските конфликти са само едно звено в голямата борба за азиатския континент, за пътя, който води към Ориента“*[334].

Както отбелязва Ли Нарангоа, универсалистката ориентация не е само идеологическа, а и политическа, подплатена с конкретни практики на транснационално посредничество и институционално присъствие. Наличието на мисия на „Оомото“ в Париж през 20-те години на XX век свидетелства за целенасочена стратегия за проникване в европейското културно пространство, при която френската столица се утвърждава като специфичен медиатор между Япония и Европа. В този смисъл дейността на движението може да бъде разглеждана и като

Kateoka, Japanujo p. 30.

Цена на задната корица е посочено 0,30 японски йени / 0,60 швейцарски франка, или ориентировъчно – днешна стойност с цялата условност, около 2 – 2,5 евро. Интересното е, че на с. 31 е другото рекламно каре за Харбинското „Oriento“: *„Кой е привлечен от идеите за МИР, ПОЗНАНИЕ за Изтока (Азия), мисълта за БРАТСТВО между Изтока и Запада. Месечно, илюстровано списание, 100 страници*.“. Редактор е Ал. Серишев.

Посоченото издание е от личния архив на автора на този текст, купено на антиквариат, не фигурира като запис в НБКМ. Съответно – списанието може би е било част от нечия лична библиотека в България. Кутинчеви също минават през Харбин след Япония.

334 *Valto, R.* Locarno et le Japon. // *La Dépêche du Saint-Maur – Journal hebdomadaire d'informations locales et régionales.)*, 30 septembre 1926, XXVIII, № 1020, p. 1.

По данни на френската преса офисът на „Оомото“ в Париж е в 16-ти район, ул. „Рю дьо ла Помпе“ № 124.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

част от едни доста по-сложни, експанзивни процеси на паназиатизъм, своеобразна културна глобализация, в които религиозни, езикови и идеологически проекти се преплитат в опит за изграждане на универсални форми на общност[335].

Дегучи Онисабуро създава през 1925 г. и *Асоциация за всеобща любов и братство* (*Jinrui Aizenkai |人類愛善会| Universal Love and Brotherhood Association* – ULBA) – изключително иновативна стратегия, ключова за движението. Тази структура функционира като „външен" социално-хуманитарен модул, който въплъщава идеалите на движението, без да изисква пряка религиозна принадлежност. „*ULBA също отбелязва бърз растеж в Япония. В рамките на едно десетилетие организацията създава близо хиляда клона в страната, като към 1935 г. достига общо 1241 структури – 962 вътрешни и 279 в чужбина. Задграничните ѝ подразделения не се ограничават до зоните на японска имперска експанзия, а обхващат широк географски обхват, включително Австралия, Австрия, Бразилия, **България*** (получерът е мой – А.М.), *Чехословакия, Англия, Франция, Германия, Холандия, Унгария, Индия, Италия, Латвия, Литва, Нова Зеландия, Иран, Полша, Испания, Швейцария, Съединените щати и Югославия*"[336].

Плановете на Дегучи Онисабуро са грандиозни – през 1930 френската преса информира, че по негова инициатива се учредява *Универсална хуманитарна асоциация и Лига на религиите* (*Association Universelle Humanitaire et Ligue des religions*). А върхът на амбициите е идеята да се изгради „Дворец на човечеството". Локацията не се споменава, тя е анонсирана някъде в Европа. Стойността обаче е афиширана: 200 000 английски лири, които ще бъдат поети основно от японския лидер. Дворецът на човечеството ще се стреми да бъде

335 *Narangoa, Li.* Universal Values and Pan-Asianism: The Vision of Ōmotokyō. – In: *Pan-Asianism in Modern Japanese History: Colonialism, Regionalism and Borders (Asia's Transformations* (Saaler, Sven; Koschmann, J. Victor. – *Eds.*). London, Routledge, 2007, pp. 52 – 66.

336 *Stalker, Nancy K*. Prophet Motive: Deguchi Onisaburō, Ōmoto, and the Rise of New Religions in Imperial Japan. Honolulu, University of Hawaii Press, 2008, p. 165.
Също така виж и студията: *Stalker, Nancy*. Charismatic Entrepreneurship and Conversion: Oomoto Proselytization, 1916 – 1935. – In: *Converting Cultures: Religion, Ideology and Transformations of Modernity*. Ed. (Washburn, Dennis, Reinhart, A. Kevin). Leiden – Boston, Brill, 2007, pp. 209 – 232.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

международен център за сближаване на народите и за пропаганда на неоспиритуализма. Списанието на есперанто *Oomoto Internacia* ще информира за това начинание. За информация и дарения желаещите трябва да се обръщат към Нишимура Когецу. Какво е станало с този проект, засега историята мълчи. Не може да се изключи и възможността част от тези ресурси да са били насочвани към поддържането на транснационалната мрежа от посредници и пътуващи агенти, сред които могат да бъдат ситуирани и Кутинчеви. Защото проектът не е филантропска инициатива (каквато е да речем този на Алберт Кан *Архивът на планетата*), а по-скоро е утопично-хуманитарно-идеологична, своеобразен опит за институционализиране на „Оомото" в европейски контекст.

Изключително интересно е, че японското движение припознава през 1926 българското „Бяло Братство" на Петър Дънов като идейно сродно. *„Аз съм един мъдрец,* пише Дегучи, *Учителят е в България. Движението „Бяло Братство" е нещо ново и оригинално, което българският народ дава на света*" [337]. Дъновистите са една от първите чуждестранни европейски организации, с които японецът се свърза! Другите са немската „Бял флаг" (Weisse Fahne), английската „Велика световна лига на спиритуалистите" (Greater World Spiritualist Association)

и някои бразилски спиритуалистични общности, благодарение на които се прави щаб и в Латинска Америка[338].

Азиатски братски синкретични организации не липсват също така: сред тях са виетнамската „Као Дай" (Cao Dai – *Великата вяра за Третото всеобщо спасение*, каодаизъм), корейските

337 http://www.bratstvoto.net/vehadi/menu/b16/do1945.html (17.07.2018).
Подробно по темата виж и: Оомото. // *Житно зърно*, година II, 1925, бр. 5 – 6. (Превод от Есперанто), цит. по. https://www.beinsa.bg/newsletter.php?id=149 (12.07.2025).
Назърска, Жоржета. Духовни и религиозни общности в България (края на XIX – края на XX в.). София, Академично издателство „За буквите – О писменехъ", 2025.

338 *Young, Richard Fox*. From Gokyō-dōgen to Bankyō-dōkon: A Study in the Self-Universalization of Ōmoto. // *Japanese Journal of Religious Studies*, 1988, vol. 15, № 2 – 3, с. 263 – 286.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

„Тонхак“ (동학 / Tonghak – *Източно учение*) и „Чондогьо“ (천도교, Chondogyo – *Религия на небесния път*, чондоизъм)[339], китайските „Дао Юен“ („道院 / Dao Yuan – *Институт за Пътя*), „Цайли хуей“ (在理會 / Tsaili Hui – *Общество на пребиваващото в принципа на истината*), „Пудзин хуей“ (普靜會 / Pujing Hui – *Общество на всеобщото спокойствие/тишина*), „Анцин хуей“ (安清會 / Anqing Hui – *Общество на покоя и чистотата*) и Сибирската асоциация на мюсюлманите.

Независимо от различията в доктриналните им специфики всички тези западни и източни движения споделят редица сходства: изразен синкретизъм, съчетаващ елементи от утвърдени религиозни традиции; универсалистка визия, артикулирана чрез идеи за морално обновление и всеобщо спасение; както и ясно изразена чувствителност към предизвикателствата на модерността, колониалните взаимодействия и социално-политическите трансформации. В тази перспектива международната ориентация на „Оомото“ и стремежът му към духовно обединен световен ред не изглежда като изолирано явления, а част от една по-широка транснационална платформа на конфесионален модернизъм. В нея се помества и „Бялото братство“. Подобна рамка позволява и по-нюансирано разбиране на междукултурните репрезентации, при което „чуждото“ не се мисли единствено като външно, а се преформулира като „далечен свой“ – идеологически близък, но културно опосреден „близък друг“.

Абсолютно сигурно е, че именно по тази линия са свързани и Кутинчеви, и даже най-важният „играч“ тук е Никола.

Доколко и дали изобщо Люба и Никола са били членове на есперантисткото движение и Бялото братство и каква изобщо е връзката им с Дегучи – този въпрос остана силно хипотетичен, мъглявв и недостатъчно изяснен в първоначалните проучвания до 2018.

До този момент липсваха преки свидетелства, които да позволят категорично заключение, а наличните данни очертаваха по-скоро вероятност, отколкото доказуема принадлежност. В рамките на настоящото изследване обаче връзките се потвърждават в значителна степен: новооткритите мате-

339 Благодарност за консултацията по виетнамските и корейските имена и термини към д-р Райна Бенева (виетнамист и кореист).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

риали свидетелстват за солидни контакти на Люба и Никола с есперантистките среди, „Бялото братство“ и „Оомото“. Същевременно се изяснява и ролята на ***киното*** като съществен медиатор в тази мрежа – не просто като професионално поле на дейност, а като инструмент за културно посредничество, чрез който се осъществяват срещи, представяния и трансфер на идеи. В последващото изложение тази връзка ще бъде проследена чрез конкретни документи и извори, които позволяват да се реконструира някаква част от контактите и практиките на Кутинчеви, но и мястото им в една по-широка транснационална конфигурация от духовни, културни и медийни взаимодействия.

На този етап не може да се установи с категоричност дали се е осъществила мисия по пътя Дънов-Кутинчеви-Дегучи[340]. Съществуват обаче данни за първичния контакт с японската организация, но не и с българската. Всъщност няколко са пресичащите се траектории освен есперантизма и дъновизма.

Една от тях е свързана с влиянието на *толстоизма*, с оглед на пребиваването на Никола в Русия и вероятното му съприкосновение с кръгове, близки до тези или със сходни етически и религиозни идеи. Във всички случаи става дума по-скоро за участие в по-широк идеен и комуникационен хоризонт, отколкото за пряко и еднопосочно посредничество. Този хоризонт се формира все пак и в специфичния контекст след Първата световна война, когато след глобалния конфликт се поражда силна потребност от преосмисляне на съществуващите социални, политически и духовни модели[341]. Усещането за дълбока цивилизационна криза стимулира появата на движения, насочени към универсални форми на солидарност и духовно единство. В този смисъл по-новите учения – на Дънов и Дегучи, могат

340 При направено запитване към „Бялото братство“ и Андрей Грива на този етап от изследването не бяха открити други данни за Никола и Люба Кутинчева при тях освен посочените в настоящия текст. Благодарност към Виктор Францес от Фондация „Калпатару“ и Людмил Дренски от „Дивали“ за споделената мрежа от контакти.

341 Тук са донякъде и вижданията Николай Рьорих. Ако се загледаме в емблемите на Пакта „Знаме на мира“ – три ярко червени точки, събрани в центъра на карминено червена окръжност, ще видим, че има приблизително сходство със знака на „Оомото“. Там 9 червени малки точки са подредени в кръг около една голяма.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

да бъдат мислени като различни, но съпоставими отговори на една и съща историческа ситуация. Общото между тях е ориентацията към пацифизъм, универсално братство и търсене на съгласие между религиите. В различни културни контексти тези движения формулират сходен проект за етично и духовно обновление, основан не върху твърда догматика, а върху определен начин на живот и стремеж към възстановяване на нарушената цялост на човешкия опит.

Друга възможна линия минава през *бахайството*[342] (което също е попътно на Дънов и Дегучи!), за което съществуват косвени данни, че не е чуждо на Никола Кутинчев предвид контактите му с Египет и странника работодател *принц Амр Ибрахим*, престоят в Близкия Изток (вкл. Персия).

Към тези възможности следва да се добави и *Париж*, където е европейската централа на „Оомото". Впрочем съществува и още една българска следа, която е напълно възможно да е свързана по някакъв начин с Кутинчеви. Художникът Минчо Кацаров, оставащ сравнително слабо познат в българския контекст, се установява в Париж през 1928, където постепенно успява да изгради професионална среда и полезни контакти. По препоръка на Димитър Недков започва работа като фоторетушист във фотоателие „Мануел", което му осигурява някакъв доход. В момент на затруднения обаче получава по-значима подкрепа под формата на конкретна художествена поръчка – да изработи портрет на Дегучи Онисабуро[343].

Още една линия, която не трябва да се пренебрегва, защото е мощна – *есперантистите във Велико Търново*. Дали пък

342 Или персийски бахаизъм, възниква през XIX в. в Иран и проповядва единството на човечеството, религиите и стремеж към универсален мир.
В архива на Смолян, ф. 698, оп. 1, а.е. 232 са заведени брошури, статии и др. информационни материали за различни световни религиозни движения – бахаизъм (на български и сръбски език), „Оомото" (на руски език). Предвид дейността на Никола Кутинчев в района като автор на културни филми, но и киноразпространител, напълно възможно е той да е донесъл тези материали.

343 *Иванова, Благовеста.* Един забравен художник в България – Минчо/Мишел Кацаров (1891–1953). – В: *Историята на изкуството като призвание. Сборник в чест на чл.-кор. проф. д. изк. Иванка Гергова по повод на нейната 70-годишнина*. (Куюмджиева, Маргарита; Бойкина, Дарина; Бачева, Тереза. – Съст.). София, ИИИзк – БАН, 2026, с. 452.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

връзките на Никола и Люба с японското религиозно движение не са спомогнали за гостуването на японски есперантисти през 1932? Или пък обратното – великотърновци да са свързали Кутинчеви с „Оомото“?

Данни за такава визита се откриват в текст на Ив. Кръстанов[344], който представя българското есперантско движение като рано утвърдено и високо ценено в международен контекст, особено като пионерско явление на Балканите. „*Така от далечна Япония ни посетиха няколко видни есперантисти и напълно оправдаха епитетите „Балканска Швейцария“ и „Японци на близкия изток“. Оттам бяха поискани на няколко пъти големи количества есперантски книги за България. От Париж пък бяха повикани заради своята енергичност и познаване на езика двама български есперантисти за редактори на там излизащи социални и религиозни списания, а трети български есперантист, г. Шишков от Търновско, е избран за генерален секретар на едно всесветско есперантско идейно движение*!“[345]. Паралелно с това е изведен образът на есперантиста като специфичен тип културен посредник – едновременно патриотичен и интернационалистичен, което е напълно в унисон с вижданията на Никола Кутинчев, но и с тези на Дегучи Онисабуро. Според Кръстанов есперантистите съчетават особен тип привързаност към националното, но същевременно са отворени към чуждото. А самият безнационален, световен език есперанто (яп. *секайго*) е изключително подходящ инструмент за популяризиране на България чрез различни форми на културна репрезентация – сказки, визуални демонстрации и фолклорни практики. Макар тази дейност да изглежда на пръв поглед скромна, както отбелязва Кръстанов, същевременно тя е и обществено значима, насочена към изграждане на позитивния международен образ на страната.

---

344 *Кръстанов, Ив*. Х. България чрез есперанто. // *Литературен глас*, 19 юни 1932, г. IV, № 160, с. 9.

345 Пак там. За жалост не споменават всички имена.

За Васил Шишков от търновското есперантско дружество „Лумо“ виж: ДА – Велико Търново, ф. 1785, оп. 1, а.е. 19 – картичка от Нишимура Когецу; ДА – Велико Търново, ф. 1785, оп. 1, а.е. 60 – Индивидуални и групови снимки на Васил Шишков с Нишимура и Дегучи (1926 – 1931).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

В действителност есперанто предоставя на българите една неочаквана посока на културния трансфер още в самото начало на 20-те години на XX век. Преинтересно е, че през изкуствено създадения език у нас се разпространяват съвсем различни художествени текстове, които не намират място в официални преводачески и издателски проекти. Така в ДА – Велико Търново във фонда на писателя Неделчо Тинчев[346] се съхраняват неговите преводи на откъси от творби на японския писател авангардист *Акита Уджаку* / *Akita Ujaku* / 秋田雨雀, транслитериран от Тинчев почти правилно като *Ужаку*[347]. Всъщност става въпрос за политически авангардни театрални пиеси, представителни за японския модернизъм: *Нощ на границата* / *Nokto ĉe landolimo,* прев. 1921, *Танцът на скелетите* / *Danco de skeletoj*, прев. 1924; *Изворът на бедните* / *Fonto de sudroj*, прев. 1924, които напълно своевременно достигат до България. *Танцът на скелетите* излиза през април 1924 и веднага е поставена на сцена. Днес е призната като един от най-добрите примери за политически ангажирана драма в този период[348].

Това наблюдение позволява да се нюансира утвърдената представа за българската култура като периферна и непременно закъсняваща спрямо „големите“ модерности, като я ситуира в по-сложни и динамични мрежи на културен обмен. В този кон-

346 ДА – Велико Търново, ф. 1360, оп. 1, а.е. 48-50. Неделчо Тинчев (1903 – 1985), родом от Сухиндол. Поет, публицист, общественик, журналист. Сътрудничи и на цялата периодика, свързана с детска литература и творчество. https://literaturensviat.com/?p=139373 (16.04.2026).

347 Акита Уджаку (1883 – 1962, псевдоним на Акия Токудзо) е драматург и активен есперантист. Образованието си по литература получава в университета Васеда, където се насочва към левите идеи, а през 1913 г. усвоява есперанто под влияние на Василий Ерошенко – впрочем също пътешественик из Азия! Акита е водеща фигура в пролетарското есперантско движение. Участва в създаването на *Japana Prolet-Esperantista Unio* (JPEU), оглавява *Международния институт за културни изследвания*, както и театралното списание *Teatoro*. Свързан е с японския *Нов кооперативен театър* (Shinkyo Gekidan, 1934), но дейността му постепенно е ограничена от засилващия се политически контрол, довел и до разпускането на JPEU. Театралните произведения на Акита са повлияни от радикалното и емблематично авангардно движение *MaVo* / *MaBo* от 20-те години на XX век.

348 Повече виж при: *Poulton, M. Cody.* A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900 – 1930. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, p. 134 – 152.
Виж и: *Màртонова, Андроника.* Кръстопътища на модернизма. // *Проблеми на изкуството* (*Arts Quarterly*), г. LVI, № 2, 2023, с. 4 – 15.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

текст есперанто може да бъде разглеждано не просто като помощен световен език, а като своеобразен медиатор, който улеснява свързването на разнородни среди. Именно чрез тази паралелна инфраструктура става възможно сравнително бързото движение на текстове, образи, идеи и естетически модели между на пръв поглед отдалечени културни пространства като Япония и България. Очертава се една алтернативна география на модерността, при която културните влияния не се разгръщат единствено йерархично (от център към периферия), а циркулират и по всевъзможните линии на споделените културни проекти.

В своята книга за Япония Люба Кутинчева никъде не споменава за срещата си с ръководството на „Оомото". В първоначално разгледания изворов материал, включително анонси и отзиви за нейните сказки, липсват каквито и да е индикации, че подобни контакти са били артикулирани публично.

При документалните следи от Никола това мълчание е още по-категорично. Тъкмо тази диспропорция между интензивността на контактите и отсъствието им в публичния разказ подчертава необходимостта биографиите (съответно филмите им) да бъдат мислени именно през оптиката на извънканоничното. Кутинчеви като кинодокументалисти не са част от досегашната официална история на българското кино, а са част от нещо по-мащабно и напълно непознато. Техните съдби са заплетени в здравите нишки на други, алтернативни, паралелни културни, религиозни и политически мрежи. И задължително трябва да се подчертае, че фамилия Дегучи не се просто някакви случайни японци, популярни за времето си и забравени от историята.

Киното – другата *lingua franca*

Религиозното движение „Оомото" активно използва визуалните изкуства като ключова форма в комуникацията с общностите [349]. Постепенно през годините то интегрира **кинема-**

349 В рамките на Голямото религиозно изложение пространството на „Оомото" включва експозиция с въртящи се кукли в международни костюми с надслов *Светът е малък* и централен стенопис *Цветето на човешката любов | Aizen no Hana*,

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

мографа като централен инструмент. От началото на 30-те години на XX век филмът се превръща в значим медиатор на идеите на Дегучи Онисабуро. Има данни, че през 1932 циркулират вече 36 формирани отряда в цяла Япония, които показват документални и игрални филми с цел привличане на последователи. Изследователката Нанси Сталкър пояснява, че има засилен интерес към начални училища, както и към младежки и женски организации в отдалечени райони с ограничен достъп до кинотехника.

Всъщност този модел много добре се припознава и в дейността на Кутинчеви: те действат абсолютно по същия начин в България!

Лидерът на „Оомото" ангажира местни авторитетни личности за откриващи изказвания, с което легитимира присъствието си пред аудиторията. Програмата включва кратко въведение, последвано от визуално наситена част – фотографии, карикатури и документални хроники за движението (в Япония, но и по света), допълнени от образователни, културни или патриотични игрални филми, чрез които се съчетава културно развлечение с идеологическо въздействие.

Постепенно Дегучи Онисабуро преминава към собствено филмово производство. След създаването на фотолаборатория през 1931 и първите киностудийни инициативи през 1935 движението започва да произвежда както собствени документални хроники, така и игрални филми. В този процес лидерът на „Оомото" се утвърждава като основна комплексна фигура: продуцент, сценарист, режисьор и даже актьор. Така киното се превръща не само в средство за пропаганда, но и в инструмент за изграждане на харизматичен авторитет и колективна идентичност.

изобразяващ представители на различни раси и националности, обединени около картата на света; отделни фигури в композицията демонстрират типологична близост с образи от европейския контекст – едната нарисувана жена даже напомня на младата Люба Кутинчева. Стенописът е реализиран с подкрепата на *Jinrui Aizenkai* / ULBA и функционира като визуална артикулация на универсалистката идеология на движението. Събитието дава импулс и на пътуващи художествени изложби на „Оомото", като през септември 1930 са организирани поредица от експозиции в Тайван, Окинава и Корея, съпътствани от лекционни обиколки. Много е вероятно Кутинчеви да си били в антуража на тези мобилни събития.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Остава загадка дали и доколко Никола Кутинчев е имал зона на влияние в цялото това разширяване по посока на киното при контактите си с Дегучи. А със сигурност може да се твърди, че тези контакти са по-наситени, отколкото изглеждат на пръв прочит. Изворовият архивен материал – най-вече снимките от Япония и албумите лексикони, недвусмислено затвърждават това убеждение.

Един от най-интересните и показателни извори, съвсем наскоро открит в базите на дъновистите, е сказката на пътешественика, изнесена пред обществото на Дегучи. Тя е преведена от списание. „Оомото" и препечатана в списание „Братство".

Публична лекция *„която българина Никола К. Илиев е държал на есперанто в Айабе[350], центъра на движението Оомото в Япония, по случай големия есенен празник на движението – през 1930 год. Оомото е ново религиозно-обществено движение, чиито основни принципи и дейност са много сходни с тия на Бялото Братство в България"*[351] .

Въпреки че текстът е подписан Н. К. Илиев, неговото съдържание категорично показва, че е на Кутинчев. Позицията на автора е остро критична. Той отправя силно публицистично послание, в което противопоставя „упадащия" Запад на духовно призвания Изток. Говорейки на есперанто и в контекста на религиозното събрание („Оомото"), авторът развива тезата, че Европа е морално изчерпана и отдалечена от Бога, докато бъдещето принадлежи на Изтока, който все още носи духовна мисия. *„Аз тръгнах да пътувам из целия свят, търсейки добър и силен човек, но, за съжаление, до сега аз още не съм можал да го намеря. Аз съм европеец, обаче трябва да ви призная, че Европа вече загива. Днес Европа представлява сборище от болни, които едва поддържат живота си с помощта на лекаря, наречен „Общество на изродите". Обаче, не е далеч времето на нейното*

350 Правилното е Аябе. Първоначалният център на движението, по-езотеричният, свързан с основателката Дегучи Нао и шинтоистките представи. Другата локация е Камеока, по-модерната, повече свързана с есперанто, изкуствата, международните мрежи.

351 *Илиев, Никола К.* Старите религии и Новия свят. // *Братство*, 10 януари – 15 ноември 1931, № 29; Петър Дънов – Библиотека. https://petardanov.com/topic/32883-година-3-10-януари-1931-–-15-ноември-1931-брой-29/.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

загиване и затова бъдещето принадлежи на вас, т. е. на Изтока, защото Европа до днес е извършила твърде много грехове, а вий, народите на Изтока имате да изпълнявате важна мисия, както днес, така и за в бъдеще“[352].

Основен акцент е поставен върху личните му наблюдения от Палестина, където той разобличава практиките на християнското духовенство като лицемерни и комерсиализирани: свещениците търгуват с вярата, манипулират поклонници и поставят материалния интерес над духовните ценности. Чрез конкретни случки, поднесени като „документални притчи“, какъвто е случаят с „ядящия долари“ свещеник в Назарет и измамата с „части от Христовия кръст“, Кутинчев изгражда образа на религията (основно християнството, но принципно посланието е в цялостното разбиране за религиозното, свещеното, божественото), като нещо деформирано, отдалечило се от самото себе си и метаморфозирало в ужасяваща спекулативна, търгашеска система.

Текстът все пак извежда и по-обща философска позиция: традиционните религиозни институции са компрометирани, вярата е разклатена, а човечеството е в търсене на нов морален и духовен ориентир. Онзи, „добър и силен човек“, който все още не е намерен. Намирането на нов духовен път е възможно само в съвременните религиозно-реформаторски движения според Никола. Такова е „Бялото братство“ в България, водено от Петър Дънов, като морално и устойчиво движение, което въпреки преследванията от държавата и традиционното духовенство (православната българска църква) продължава да се разраства. Характерна закономерност според Кутинчев за всяко „обновително учение“.

Кинематографистът пътешественик в сказката си много целенасочено се фокусира върху близостта между ученията на дъновистите и японския *Велик извор* на Дегучи. Особен акцент е поставен върху тяхната спиритуална близост, общ етичен хоризонт, но и голям потенциал за сътрудничество. Идеален е универсалният посредник помежду им: езикът есперанто, който преодолява националните и културните бариери и прави възможен обмена на идеи. *„Аз съм много доволен сега, научавайки се,*

352 Пак там.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

че неколцина българи вече вземат участие в движението Оомото, че един от тях е даже сътрудник на издавания в Париж вестник от Европейската централа на Оомото[353] *и че това се е започнало още тогава, когато аз още не съм познавал Оомото. И аз знам, че всички те са се присъединили към Оомото благодарение на езика Есперанто. /…/ Колкото и ценни книги да притежавате на японски език, те няма да бъдат разбрани в България, защото вашия език е твърде мъчен. Аз говоря дванадесет езика, обаче на никой друг не бихте могли де ме разберете тъй добре, както сега, когато говоря на езика Есперанто*!"[354].

Никола представя Япония като изключително позитивен духовен модел, а движението „Оомото" – като носител на универсална мисия. Нарича я „*светлината на Източната Звезда*". Кутинчев/Илиев изразява силно възхищение от японците и особено от последователите на „Оомото", които са призвани да разпространяват „истината" извън пределите на страната. „*Бъдете пионери на Истината!*".

„*Бялото Братство няма толкова много членове както Оомото,* пояснява Никола в сказката си, *обаче числото им постоянно расте. Аз сам симпатизирам на това движение, защото то е високо морално и оказва благотворно влияние навсякъде. Българите принадлежат към славянската раса, а понеже в Балканския полуостров живеят доста славяни, то движението на Бялото Братство се разпространява лесно и в другите околни страни. В България доста есперантисти са се заинтересували от движението Оомото и са образували вече три групи. Не много отдавна мене ме зачуди факта, че моят стар приятел в Персия, който започна да учи есперанто едновременно с мене – преди 27 години, и който тогава усърдно ми проповядваше едно ново духовно движение*[355],

353 Художникът Минчо Кацаров дали все пак също не е сред тях или остава само с рисуването на портрета на японския пророк? Другият е Васил Шишков от Велико Търново, както бе изложено по-горе в текста.

354 *Илиев, Никола К.* Старите религии и Новия свят. // *Братство*, 10 януари – 15 ноември 1931, № 29; Петър Дънов – Библиотека. https://petardanov.com/topic/32883-година-3-10-януари-1931-–-15-ноември-1931-брой-29/.

355 Вероятно става въпрос за бахаизма. Не е възможно засега да бъде идентифициран кой е този приятел и дали не е свързан по някакъв начин и с египетския престой. Сред другите локации, на които е бил Никола, и твърди, че се е срещал с есперантисти са Хонконг, Северна Африка и Абисиния – отново важни ориен-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

на което той бе член, напоследък се е присъединил към по-мощното и притежаващо по-голяма пълнота Оомото. Също и в Индия аз срещнах доста хора, които ме молиха, ако аз отида в Япония и посетя Оомото – да им съобщя след това за неговите добри страни“ [356].

В текста се подчертава нарастващият международен интерес към „Оомото“ и се отправя призив към неговите последователи да действат активно като „апостоли“ на новото учение, допринасяйки за обединението на човечеството. Завършекът носи ясно идеологическо послание: реализирането на идеала за единно човешко семейство зависи от личната ангажираност и мисията на самите вярващи.

Съществено е да се отбележи, че проповеднически или фанатично-религиозни интенции никъде не се срещат в текстовете или другите документи в архивния калейдоскоп около Кутинчеви. Абсолютно не е открит в нито един отзив или анонс някакъв месиански намек или пък насочващ към конфесионална патетика. Патетиката е само в угодните за комунистическата власт измислени описания.

Не само в Аябе Кутинчев изнася сказки. В редица документи (включително в собствената си книга и в описите) Кутинчева също декларира подобна дейност. Особен акцент тя поставя върху Киото, където специално е била поканена, неясно от кого, да говори за България на френски език с преводач. Лекцията се е състояла в гимназия, пред 1500 ученици, траела е час и половина. Люба отбелязва колко дисциплинирана е била публиката. След събитието е била поканена на вечеря с гейши. От кого и с кого – пак незнайно. В други епизоди от книгата си тя пък приготвя традиционна българска вечеря на японска неназована компания.

Какво обаче показват разшифрованите посвещения в албумите лексикони, чиито страници също не са подредени съвсем хронологично и надписите на места са поставени там където е имало свободно поле? Между септември и ноември 1930 г. става ясно,

---

тировъчни маркери в текста, които дават повече яснота за хронологията на пътуванията на Кутинчеви.

356 *Илиев, Никола К.* Старите религии и Новия свят. // *Братство*, 10 януари – 15 ноември 1931, № 29; Петър Дънов – Библиотека. https://petardanov.com/topic/32883-година-3-10-януари-1931-–-15-ноември-1931-брой-29/.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

че Кутинчеви пътуват интензивно между Япония и Манджурия. Отделно от това, снимковият материал свидетелства за тяхното пребиваване в близост до семейството Дегучи. Нищо чудно те да са организирали сказките и посещенията на българската двойка, въоръжени с фото- и преносим кинематографичен апарат.

В този контекст показателни са оставените посвещения, които позволяват да се проследи социалният обхват на техните контакти: на л. 40, 43 и 44[357] се разпознават надписи от губернатори и служители на префектурите Оита, Нагасаки и Фукуока, както и посвещения от представители на образователни институции. Сред тях са Държавното средно училище Тойонака (префектура Осака), Началното училище Микаге (гр. Кобе), Второто висше девическо училище (гр. Кобе) и Медицинското специализирано училище (Нагасаки). Ето някои отзиви: „*Осъзнавайки великата сила на международния език есперанто, на 19 септември 1930 г., посрещнахме в Япония приятел-радетел за неговото разпространение, и дълбоко се радваме на това*."; „*Имах честта да присъствам на една полезна лекция и изразявам дълбоката си благодарност*."; „*Прекрасна България! Благодарен съм, че имах възможност да науча за състоянието на страната и се надявам да я посетя*"; „*Посрещам с радост* ***г-н Илиев*** (получерът е мой – А.М.)*, който от далечен път дойде в моя град. За мен е истинска радост, че успях да се срещна и запозная с г-ца Люба благодарение на есперанто*".

В корпуса от посвещения ясно се открояват формулировки, които недвусмислено повтарят „Вашата група/делегация", съчетана с благопожелания за здраве, успех, благоденствие, молитва за благополучие. Което ясно доказва и организираното колективно представяне. Успоредно с това редица надписи акцентират върху изминатия далечен път и положените усилия за сказките, като изразяват признателност за срещата с г-н Илиев и г-ца Люба и вярата в бъдещо приятелство.

Сред красивите надписи има и истински калиграфски произведения. Така например заместник-кметът на град Фукуока, г-н Фукуи Шигеру, изписва „*един и същ вятър над четирите морета*", който означава хармония и единство между народите, обединение на света.

357 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 18.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Най-важните и ценни свидетелства са онези, които разкриват, **че сказките са били за България, съпроводени с богат (най-вероятно) фото- и киноматериал**: „*Красива България – след като се запознах със състоянието на страната, трудно намирам думи, за да изразя своята благодарност*“; „*Прекрасна България! Надявам се да я посетя*“.

С особена документална стойност, изключително свидетелство, доказващо кинематографичната дейност са редовете на есперанто, от Нагасаки – подписани от някой/някоя Уеда К.: „*С голяма радост посрещнах* ***г-н Илиев и неговия прекрасен филм*** *и пожелавам им* **(на Кутинчеви, на Кутинчеви и Дегучи? Получерът е мой – А.М.)** *добър път. Октомври 1930*“[358]**. Без съмнение става въпрос за културен, документален филм.**

В заключение, анализираните архивни единици категорично разкриват една добре организирана културно-просветна мисия, в която есперанто служи като универсален мост, а киното – като модерен инструмент за представяне на България. Посвещенията от японски държавни и образователни институции издигат личния архив на Люба до статута на неоспорим доказателствен документ за мащаба на тяхната дейност. В този процес ключова роля играе сътрудничеството на българските документалисти с движението „Оомото“. Със сигурност чрез посредничеството на лидерите – семейство Дегучи, се осигурява не само логистиката и контактите с префектурите, но и идеологическата рамка на есперантисткия обмен.

Сближените сърца

Кутинчеви имат щастието да се завърнат от Япония преди драматичния обрат в съдбата на „Оомото“ и не стават преки свидетели на втория т.нар. „Ōmoto incident“ от 1935 Тогава японските власти предприемат мащабна репресивна акция срещу движението: неговите институции са разпуснати, центровете в Аябе и Камеока са разрушени, а ръководството и последователи са арестувани. В този смисъл престоят на Кутинчеви попада в краткия период на относителна легитимност и международна активност на „Оомото“, непосредствено преди насилственото

358 ДА – София, ф. 1328к, оп. 1, а.е. 18, л. 40б.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

прекъсване на неговата дейност. След Капитулацията на Япония и приемането на новата конституция (1947), гарантираща свобода на вероизповеданията, движението е реабилитирано и възстановява легалното си съществуване като регистрирана религиозна организация.

От централата на „Оомото“ категорично се потвърди наличието на сведения за дейността – лекторна и филмова, на Никола Илиев Кутинчев и Люба. Историческите данни се съхраняват в архива на *Института за изследване на учението на Омото* (大本教学研鑽所 / Ōmoto Kyōgaku Kensansho)[359]. Най-ценна в този контекст се оказа онази единствена фотография, на която още на първия етап от изследването (2014 – 2018) Никола бе разпознат до Люба. Двамата заедно. От архива потвърдиха, че изображението е заснето в градините на Аябе и на снимката са Кутинчеви. Според тях Люба е дъщеря на Никола…

В българския архив се съхраняват и две групови фотографии, на които Кутинчева позира в компанията на различни хора – членове на японското движение, малки деца, сем. Дегучи. Но и на двете снимки до нея е друг възрастен бял мъж с очила[360]. Според описа ѝ това е немски професор, геолог от Берлин, по име Брод/Брот (срещаме го изписано и по двата начина). От „Оомото“ потвърдиха, че в техния архив съществува сходен кадър, но с включено присъствие и на г-н Илиев/Кутинчев. Мъжът с очила е наистина германец – г-н (не професор) Емил Гутброд, от Географското дружество в Щутгарт или Хамбург (и в двете версии). Есперантист, едновременно обикновен турист и провеждащ теренни географски проучвания. Предполага се, че кадрите са заснети непосредствено един след друг и най-вероятно самият Никола е снимал тези, които са останали в архива на Люба. Мястото на действието – отново Аябе. Общата снимка, на която са всички, е поместена и в едно от списанията на движението.

Архивът съхранява не само печатни издания, но и предвоенни дневници, хроники и всякакъв тип документи. Най-много инфор-

359 За краткост при цитиране ще се използва OKKA – Kameoka (съкратено от: 大本教学研鑽所アーカイブ / Ōmoto Kyōgaku Kensansho Ākaibu – Kameoka, Kyoto Prefecture, Japan).

360 ДА – София, ф. 1328К, оп. 1, а.е. 13 и 101.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

мация за Кутинчеви бе открита в печатните медии *Светлината на Истината* (真如の光 / Shinnyo no Hikari) и *Божие царство* (神の国/ Kami no Kuni). Съществуват и други следи за неедно-кратни контакти с „Бялото братство“ в началото на XX век в репозиториума. Уви, материалите не са в дигитална база данни и оригиналите са достъпни единствено на място в централата в Камеока, Япония. От международния отдел на централата бяха така любезни да предоставят все пак някои копия с наличната информация за Кутинчеви за целите на това изследване.

В рамките на *Големия празник на Оомото* през 21 – 25 ноември 1930 в Аябе се провежда строго организирана и същевременно церемониална програма, отличаваща се с ясно определена последователност на ритуалите и с включени официални изказвания на участници от различни страни. Събитието има не само религиозен, но и отчетливо международен характер, като в него участват представители от Европа и Азия.

Особено място в програмата заема Никола К. Илиев, представен като български учен, доктор по аграрни науки, професор от Земеделския факултет на Софийския университет[361], специално препоръчан и доведен от лидера Дегучи. Появата му е възприета като внезапна, deus ex machina сякаш, исторически предопределена, доказваща духовната мисия свише[362]. Посрещнат е в Киото от представител на движението. Тази информация на няколко пъти е повторена по различни начини.

„Наскоро в централата пристигна един българин на име Никола К. Илиев. Той изнесе силно и вдъхновяващо слово, посветено на нас, вярващите“[363]. На 21 ноември той наистина държи силно

361 Това тотално противоречи с данните, че е завършил четвърто отделение. Факултетът е Агрономо-лесовъдски по земеделие. В списъка на завършилите от 1888 до 1928 никакъв Никола Илиев/Кутинчев/Лишковски не се среща. При проверка в архива на СУ – Алманах на щатните преподаватели – също не фигурира. В разписите за лекции, единствено се среща инж. Борис Илиев (1896-1981, от Пловдив): асистент/частен доцент по земеделско машинознание и техническа организация на земеделието. Не изключвам както присвояване на идентичност, но и възможна връзка по между им, предвид еднаквата фамилия.

362 OKKA – Kameoka: Shōwa go-nen Ōmoto taisai gaikyō [Обзор на Големия празник на Оомото през петата година от периода Шова (1930).] // *Shinnyo no Hikari* [Светлината на Истината], 5 December 1930, p. 155.

363 Ibid., p. 88.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

запомняща се, пламенна реч, която е поместена в изданието, но на няколко пъти се отбелязва и в други текстове. Коментира се, че българинът се откроява като фигура с дълбока връзка с „Оомото“, отличен есперантист, ерудит, с внушителна осанка. В представянето му се подчертава неговия духовен и интелектуален авторитет, както и международната му дейност. Илиев е описан като човек, който не само познава доктрината, но и работи за популяризирането ѝ в Европа. Акцентира се, че е свързан с „Бялото братство“, и че е близък до своя учител Петър Дънов. Негова задача е на кореспондент с вярващите в България и Румъния.

Текстът на Кутинчевото изказване[364] е донякъде сходен с онзи, препечатан в превод от есперанто в списанието на дъновистите. Но има и разлики между двете версии. В Аябе той е много по-остър, критичен спрямо Европа и Запада. Никола е омерзен от търговията с божественото, която причинява дълбока конфесионална криза. Пътешественикът споделя личния си опит като европеец, започнал като християнин, но разочарован от институционализираната вяра. Посещенията му в Палестина и на други свети места разкриват тоталното разминаване между религиозна практика и духовна истина. Вярата отслабва и се подменя с външни форми. От текста на лекцията се разбира, че Илиев е дошъл преди месец в Япония и е топло посрещнат. Три месеца по рано е бил в Европа (не се уточнява къде, може би в Париж) и много хора са му показвали списанията на „Оомото“. След това пък пътувал из Африка и оттам е получил солидни препоръки за Япония. Илиев поставя акцент върху необходимостта от глобално разгръщане на японското религиозно движението и настоява да се пращат повече мисионери по света. Отправя настоятелен призив към самия духовен лидер за посещение в Европа, и в частност България, за да разпространи лично сотериологичното[365] учение. След края на речта, продължила повече от час,

364 ОККА – Kameoka:ニコラ・カ・イリエフ, *Nikola K. Iliev.* 舊宗教と大本運動 / Kyū shūkyō to Ōmoto undō [Старите религии и движението Оомото], 昭和五年十一月二十二日 綾部於みろく殿 / Shōwa go-nen jūichi-gatsu nijūni-nichi, Ayabe ni oite Miroku-den [22 ноември 1930, храма на Буда Майтрея – Мироку-ден, Аябе]. // *Kami no Kuni* [*Божие царство*], December 1930, pp. 34 – 44.

365 От *сотериология* (от гр. sōtēria – „спасение“): дял от богословието и религиознанието, който изучава ученията за спасението на човека. Сотериологията

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

българинът е изпратен с бурни и продължителни аплодисменти.

В други текстове от изданието, поместени в *Светлината на Истината,* се отбелязва, че е изнасял и още беседи, вероятно в следващите дни, които са траели 30 минути. България е представена чрез силното есперантистко движение и гъновистите.

Кулминацията на празника настъпва на 24 ноември, когато се провеждат най-важните ритуали. „*По време на тези церемонии проф. Илиев присъства активно и дори документира събитието с кинокамера, запечатвайки ключови моменти от празника*“[366].

Какво е било заснето?

Празникът е описан изключително живописно[367]. Явно е бил много впечатляващ за всички присъстващи. Журналистите го пресъздават като многолюден, пищен празник. Най-вълнуващо е било шествието със свещения паланкин. От архива на „Оомото“ подчертаха, че точно това е заснел Никола Илиев/Кутинчев, но, уви, лентата не се е съхранила. Няма данни в архива дали по принцип е останала при тях, или копието е прибрано от българина.

В текстовете цялата сакрална церемония се разгръща като истинско зрелище, изпълнено с ритуална тържественост и символика. В началото вървят водачите, които задават ритъма и реда на шествието, следвани от декоративно представяне на планината Аябе – изключително важен знак за означаване на свещеното пространство. Зад тях динамично танцуват китайски лъвове. Фигури на изящни феникси елегантно преминават в последващата част от религиозния спектакъл. От звука на камбаните и барабаните въздухът затрептява в дълбок, пулсиращ ритъм, който обединява духовенството, верните, гостите в едно общо незабравимо и красиво преживяване. Най-впечатляващи обаче са мощните, огромни *тайко* барабани, чиито удари отекват в далечината – сърцебиенето на самия празник. Над всичко това се

на „Оомото“ е свързана с идеята за духовно обновление на света и спасение чрез изкуството.

366 ОККА – Kameoka: Shōwa go-nen Ōmoto taisai gaikyō [Обзор на Големия празник на Оомото през петата година от периода Шова (1930).] // *Shinnyo no Hikari* [Светлината на Истината], 5 December 1930 (the entire bound archive volume), p.17.

367 ОККА – Kameoka: Kijiran [Хроника]. // *Kami no Kuni* [Божие царство], December 1930, p. 80.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

веят високо издигнатите знамена на „Оомото“, подчертаващи величието на момента. Множество хора присъстват: представители на местни секции, делегати и участници от различни региони, над 2500 поклонници (!). Звучат религиозни песнопения, редувани с рецитиране на свещени слова, докато се поднасят дарове в тържествен ред. Както пише в един от материалите: „*Създава се усещането, че сърцата постепенно се сближават*“. Шествието постепенно се насочва към Голямата зала, където церемонията продължава.

През всички дни на празника се провеждат редовни събрания и лекции, на които присъстват между петстотин и седемстотин души. Дори хора от отдалечени региони пристигат, за да слушат изказванията, което ясно показва нарастващия интерес към движението. На няколко пъти се споменава, че заедно с Никола по негова препоръка е пристигнал Емил Гутброд, който е и на снимките.

Изключително интересен паралел: десет години по-рано, през 1920, отново през ноември, японският театрален реформатор и режисьор Осанай Каору (小山内 薫, 1881–1928) заснема документалния филм *Tanba no Ayabe* (丹波の綾部, „Аябе, провинция Танба“, известен и като *Nazo no Ayabe* /謎の綾部, „*Мистичният Аябе*“). Единствените данни за документални киноотворби правени през периода 1920-1935 за „Оомото“, извън собствените хроникални продукции на движението, са всъщност тези: филмът на Осанай, процесията на празника, заснета от българина Никола Кутинчев пред 1930 година, и един кратък откъс за Уешиба Морихей на *Asahi News* от 1935. За други не се намери информация. Филмът на Осанай не е запазен, но е реконструиран въз основа сведения в печата. И има някои прилики с информацията за обектите, снети от Кутинчев, което е нормално предвид празничното ноемврийско време и характеристиките на свещената обител. Сред тези сходни описани кадри са живописните природни гледки, ритуалността, тайко барабаните, тълпите поклонници и разбира се Дегучи. По това време Осанай, подобно на други интелектуалци е увлечен по „Оомото“, като този интерес следва да се разглежда в по-широкия контекст на духовните и културни

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

търсения на периода.[368]

Илиев/Кутинчев: автентичност или присвояване на идентичност

„На 21-во число миналия месец програмата на първия ден от големия есенен фестивал в Оомото завърши успешно и тиха нощ се спусна над свещената градина в Аябе. Светлините грееха ярко и павилионът Гекkокаку (Павилионът на лунната светлина) на върха на планината Хонгу се открояваше красиво в облачното небе. В една стая на втория етаж /…/ се бе събрала група от различни националности: България, Германия, Китайската република и Япония. Насядали край мангала хибачи те радостно и оживено разговаряха. Нека първо ви представя накратко тези хора“[369]. Така започва един доста дълъг материал, който представлява нещо като запис на дискусия, неформална кръгла маса, както уточниха от архива на „Оомото“. Разговорът основно се води от Ито Ейдзо – главен есперантист в движението, и Китамура Такакуми, редактор в списанието, който знае китайски. Другите събеседници са китаецът Хоу Яншуан[370], с когото бъл-

368 Виж: 竹内 瑞穂 [Takeuchi, Mizuho]. 共同体への憧憬—小山内薫の芸術観と大本教信仰 / Kyōdōtai e no shōkei – Osanai Kaoru no geijutsukan to Ōmoto-kyō shinkō. [Копнеж към общността – художествените възгледи на Каору Осанай и неговата вяра в религията Оомото]. // *JunCture*: 超域的日本文化研究 [JunCture: Трансдисциплинарни японски културни изследвания], 2011, № 2, с. 180 – 192. doi: 10.18999/juncture.2.180

Осанай Каору е особено значим за реформирането на традиционния театър и навлизането на т.нар. *шингеки* (букв. *нов театър*) или западния европейски реализъм, коренно различен от кабуки. Под влияние на европейските театрални практики, конкретно работата на Константин Станиславски, Макс Райнхард, Ото Брам и Едуард Гордън Крейг, Осанай работи за трансформацията на актьорската игра и насърчава преминаването на кабуки актьорите към по-реалистични изразни средства, включително и в киното. През 1920, когато снима в Аябе своя единствен документален филм, японският театрал работи за Киноинститута на филмовото студио „Шочику“ където се стреми да интегрира европейския опит в развиващата се киноиндустрия. Съществен е приносът му не само в обучението на режисьори и актьори, но и за въвеждането на актрисите – реални жени изпълнителки, а не мъже-актьори в амплоа на жени или т.нар *оннагата*.

369 ОККА – Kameoka: *Internacia Kunveno* [Международна среща]: Hatsufuyu no yoru o kataru Ayabe Oomoto Gekko-kaku ni ite [*Разговори в нощта на ранната зима. В павилиона Гекkокаку, Оомото, Аябе*]. // *Katі po Kiпі* [Божие царство], December 1930, pp. 61 – 72.

370 Представител на побратименото движение „Дао Юен“, и конкретно *Обществото на червената свастика* (основано 1922) – мощна хуманитарна организа-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

гаринът обсъжда действията на Чън Кайшъ и гражданската война. Присъства и немецът Гутброт, но взима минимално участие. До голяма степен разговорът е доминиран от Никола Кутинчев. За сравнение с представеното по-горе в текста българско интервю (от Варна, 1936) този японски материал е абсолютно различен, не само по отношение на емоционалното състояние на пътешественика, но и по своя цялостен тон.

Илиев/Кутинчев е представен като доктор по агрономия и професор от Софийския университет, с богат административен опит, тъй като е бивш секретар на министъра на земеделието и горите. Посветил е усилията си на подобряване на живота в селските райони, където бедността и бездействието на част от земевладелците са поставяли селяните в тежко положение. Работи активно за аграрни реформи. Всячески помага на селяните и затова се радва на обича им. Нещо много интересно: твърди се, че е едър земеделец/земевладелец (?), част от тютюнопроизводствена кооперация[371]. Неговият тютюн е с подобрен сорт, с по-високо качество на продукцията и затова отлично се котира в износа, подразбира се в Америка. Печели отлично затова може да си позволи по-малко работа и повече пътешествия. Владее дванадесет езика и е отдаден на есперанто от десетилетия. Води разговорите си с лекота. От целия материал става ясно, че бащата на Никола е бил командир в българската армия, а самият той участва в Първата световна война, където получава отличия. Той е заклет антикомунист, който с респект коментира актуалните геополитически теми както в източноазиатския, така и в европейския контекст, а проблематиката на религиозното многообразие заема важно място в неговите разсъждения. Същевременно българинът е отлично подготвен и по въпроси,

ция, създадена по подобие на Червения кръст, но с по-широк обхват на дейност. Помага значително на Япония след унищожителното земетресение в Канто, 1923. Най-ярка следа в историята оставя по време на Нанкинското клане (1937 – 1938): подпомага жертвите, но и свидетелства на по-късен етап за масовите гробове и зверствата. Поддържа офиси в Париж, Лондон и Токио и включва есперантисти сред своите членове. Свастиката в името ѝ е традиционен азиатски (вкл. будистки) символ и няма връзка с по-късната ѝ употреба от нацизма. Днес централата се намира в Тайван.

371 Тук е интересно, предвид и данните, които по-късно се появяват за снимки и кинопоказ в родопския край.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

свързани с религиозното многообразие. На въпроса каква е целта на неговото посещение, дипломатично отговаря, че копнее да се среща с велики, вдъхновяващи хора на великолепни места, като това в Аябе. „*Освен това искам да видя обичаите и традициите на различните страни, да се запозная с известни личности и след като се прибера, да систематизирам впечатленията си в книга, която да представя на обществото*“[372].

Единствено по страниците на сп. *Божие царство* се коментира присъствието на г-ца Люба К. Илиева, дъщеря на „проф. д-р Илиев“. Млада, дейна, студентка по география, прекъснала следването си, за да придружи баща си в неговото околосветско пътешествие. Точно като него, водена от желание да се среща с изключителни личности и да опознава различни култури, тя пътува из Индия, Китай и Япония. „*Тя е толкова красива, че се отличава дори сред красивите жени в Европа, без да им отстъпва. Освен това има и много добра осанка*“[373] – коментират присъстващите.

В действителност „Оомото“ е била добре позната организация на Кутинчев от есперантските среди в Европа и Америка. Пътуването в Япония не преминава безпроблемно: значителният им багаж е временно задържан от военноморските власти, което ги оставя почти без средства и сериозно усложнява положението им. (Може би е добре обигран лайтмотив – да припомним, че шест години по-късно, през 1936, Кутинчев говори за приготвени 200 плочи, сандъци с носии, шевици и бродерии, с които да представя България по света). Според версията, представена пред журналистите, решението да се свържат с централата в Аябе е било провокирано от дъщерята Люба, която във влака[374] вижда баща си да чете с интерес списания на „Оомото“, получени в Шанхай[375] (от някакъв руснак) и закупени в Хонконг. В текста

372 OKKA – Kameoka: *Internacia Kunveno* [Международна среща]: Hatsufuyu no yoru o kataru Ayabe Oomoto Gekko-kaku ni ite [*Разговори в нощта на ранната зима. В павилиона Геккокаку, Оомото, Аябе*]. // *Kati po Kipi* [Божие царство], December 1930, p. 62.

373 Ibid., p. 69.

374 Впрочем Люба е възхитена от японските влакове и отделя на тях страници в книгата си, даже има и поместена снимка.

375 Шанхай се споменава и заедно с Москва, и с Манджурия като места на тежки

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

неколкократно се подчертава, че именно чрез помощта на Дегучи са били уредени срещите с журналистите и въобще цялата лекционна дейност на Кутинчеви из Япония. Всички сказки са водени на есперанто в училища и различни обществени пространства. За съжаление нищо не се споменава за съдържанието им. Но пък то е видно от лексиконите албуми.

За околосветските си турове Никола поставя начална дата 2 август 1928: Северна Африка, Палестина, Мала Азия, Турция, Персия, Индия, Западна Азия. За западните страни посочва пътувания в Германия, Италия и Франция, Америка. Интересен е коментарът на Ито-сан: „*Вие сте били в Париж и донякъде приличате на г-н Нишимура*[376], *може да се каже, че сте даже доста сходни*. [явно се обръща към Люба] *Вашият баща ще стане като втори Нишимура в България*“[377]. На въпрос за Мусолини Кутинчев отговаря предпазливо, като признава неговата находчивост и политическа хитрост. Той го определя като тип революционер, постигнал успех с ограничена подкрепа, но изразява съмнение, че подобни личности могат да се задържат трайно на власт. Пътешественикът отбелязва, че владее добре турски и има отлични, задълбочени контакти в Турция, включително с [Мустафа] Кемал паша, с когото се е срещал многократно[378]. Оценява високо качествата на Ататюрк, но не е съвсем убеден в реформите по отношение на религията. Никола препоръчва „Оомото“ да се насочи към Турция, Персия и Балканите. С уважение говори и за Рабиндранат Тагор[379], когото познава лично и определя като

премеждия за Кутинчеви. Това е известна информация за журналиста от „Оомото“, но Никола не желае да разказва подробности. Единствено споменава кражба след нападение от бандити и тежко здравословно състояние на дъщеря си.

376 Нишимура Когецу, представителят на „Оомото“ в Европа.

377 ОККА – Kameoka: *Internacia Kunveno* [Международна среща]: Hatsufuyu no yoru o kataru Ayabe Oomoto Gekko-kaku ni ite [*Разговори в нощта на ранната зима. В павилиона Геккокаку, Оомото, Аябе*]. // *Kati po Kipi* [Божие царство], December 1930, p. 66.

378 Това няма как да не препрати към Гендови и безконечния рефрен за сблъсъка с Ататюрк. Има нещо вероятно много престижно и тенденциозно същевременно, в това споменаване на турския президент.

379 Рабиндранат Тагор посещава Япония неедноkратно – през 1916, 1917, 1924 и 1929 г., като първите му визити предизвикват значителен интерес сред японските интелектуални и религиозни среди. В този контекст неговите идеи за

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

изключителен поет и религиозен мислител, изнасял лекции и в България. Не харесва британците. Смята, че по принцип белият човек в Изтока се държи по най-отвратителния начин. *„Сърцата им са „черни“, докато сърцата на чернокожите са по-скоро „чисти“. Ако бях китаец, бих се чувствал дълбоко смутен и засрамен да търся помощ от бял човек и да работя за него. Смятам, че би било добре поне веднъж да изпитат чувство на срам, макар и не в крайна степен. Това, което видях* [в Китай – А.М.]*, ме изненада силно. Дъщеря ми също беше толкова потресена, че от съчувствие се разплака. След това тя се сприятели с японци. /…/ Като се върна в България, възнамерявам да разкажа за Япония не само във вестниците, но и на различни места* [подразбират се сказките в различни институции – А.М.]. *Ще издам и брошура за „Оомото“ на български език, за да разпространя това универсално учение из Европа. И ако някога духовният учител посети България, бих искал непременно да го поканя да отседне в моя дом.“ – казва д-р Илиев и все по-разпалено разказва за бъдещите си планове. Неговите наблюдения, основани на реален практически опит, изглеждат точни и уместни. Нощта напредва, но дискутираните теми по тези международни въпроси сякаш нямат край*“[380]. На 26 ноември Кутинчеви си заминават от Аябе.

Без съмнение образът е великолепно конструиран. И много различен от онзи Никола, представен във варненския всекидневник. За японците Кутинчев е ерудиран, широкоскроен, с изострена обществена чувствителност. Тонът му е уверен, със самочувствие, говори с авторитета на космополит, едновременно политически подготвен и социално адекватен, но и с ду-

---

универсална духовност са проследени и обсъждани и от кръга на Дегучи. В лекциите си, публикувани по-късно под заглавието *Духът на Япония*, индийският нобелов лауреат едновременно изразява възхищение си от способността на Япония да съчетава традиция и модерност, и отправя предупреждение срещу възприемането на западния национализъм и милитаризъм. За Тагор истинският дух на Япония се корени в нейната духовност, естетика и хармония. (Виж: *Тагор, Рабиндранат.* Духът на Япония. Изгубени птици. София, Пергамент Прес, 2020).

380 OKKA – Kameoka: *Internacia Kunveno* [Международна среща]: Hatsufuyu no yoru o kataru Ayabe Oomoto Gekko-kaku ni ite [*Разговори в нощта на ранната зима. В павилиона Геккокаку, Оомото, Аябе*]. // *Kami no Kuni* [Божие царство], December 1930, p.71 – 72.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ховни търсения. В същото време този образ буди съмнения със своята прекомерна завършеност и идеалност. Самият разговор, доминиран почти изцяло от неговия глас, функционира по-скоро като арена на моноспектакъл. Тук там се прокрадва някоя реплика на китаеца, но не и не немеца в записа на срещата. Сякаш японците, съзнателно повече се интересуват ВИП-българина. Все пак „бивш служител в политическия кабинет на министъра, тютюнев магнат и проф. д-р…“[381]. Публичният образ е много внимателно конструиран, съобразен с очакванията на аудиторията и контекста на „Оомото“.

Прави впечатление и почти пълното отсъствие на Люба в разговора – тя присъства по-скоро като фон, придружаваща фигура, описана чрез външността ѝ и в подкрепящата ѝ роля на дъщеря, която споделя същия културен хоризонт. Също така никъде не се споменава киното като дейност на Кутинчеви, въпреки че от други източници е ясно, че то съпътства обиколките им из Япония. Заснемането на празника е забележително верифициране на информацията. Накрая трябва да се отбележи, че към момента на разговора (ноември 1930) не съществуват индикации за предстоящата забрана на движението през 1935, което обяснява и открития, дори ентусиазиран тон на изказванията.

Материалите от архива на *Института за изследване на учението на Омото* се оказват от ключово значение за реконструирането на дейността на Кутинчеви, тъй като предоставят независим и външен поглед към тяхното присъствие в Япония. Те не само потвърждават факти, известни или пък подозирани от българските източници, но и разкриват нови детайли както за лекционната, така и за филмовата им активност. Никола е въздигнат на пиедестала на високопоставен, значим гост. Текстовете, публикувани в периодичните издания, позволяват да се проследи начинът, по който българите са представени пред японската публика. Именно чрез този нов корпус от извори става възможно по-пълното и критично осмисляне на българския архив на Люба.

381 Съмнително е дали са реални тези връзки с кооперациите и властта и това подлежи на последващо изследване.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Невъзможният modus vivendi

Киното се явява ключов медиатор – не като самостоятелна проява, а като част от един по-широк лекторен репертоар, чрез който образът на България се представя пред локалните публики. Филмовият показ въздейства едновременно като визуално допълнение (илюстриране) към разказа, но и като въздействащ инструмент на международния обмен. Факт, който намира своето потвърждение и в думите на Васил Гендов, когато свидетелства за завръщането на Кутинчеви от Азия и Китай през Париж директно в България. Макар и до днес да остават непризнати в официалната история на кинодокументалистиката ни, Люба и Никола осъществяват една мащабна и двустранна културна дипломация. Просто тя не се осъществява през официалния държавен канал. Чрез силата на образа те не само правят България видима за Далечния изток, но и пренасят опита и естетиката на непознати култури обратно в българското пространство, превръщайки се в уникален медиатор между два далечни свята.

Но! Именно този тип духовни и интернационалистки обвързаности в Япония се оказват в основата на дълбокото напрежение между Никола и Люба. Тук Япония престава да бъде просто географска дестинация и се превръща в специфично идеологическо поле, чиито провокации пораждат неминуеми разминавания в интерпретациите на двамата пътешественици. Вероятно точно тази „скрита“ перспектива – отвъд рамките на конвенционалния пътепис – обяснява както острия им конфликт, така и последвалото дистанциране.

Фактологията около старозагорския съд и откраднатия филмов материал придобива различен нюанс и нова тежест след запознаване с японския изворов материал и нееднозначните контексти около „Оомото“. Всички документи, факти, следи, насочват към предположението, че „обсебеният“, присвоен неправомерно филм е бил за Япония и то с метраж от *Големия празник* в Аябе. Несъмнено лентата е съдържала чувствителна визуална документация, свързана с тези затворени среди, и доказваща връзката между Кутинчеви. Не е изключена версията и да е филм за България, но тя някак не седи убедително предвид целия реконструиран исторически наратив. А има и още данни, които насочват към филм, заснет в Страната на

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

изгряващото слънце, с Люба и Никола, и не на последно място – семейство Дегучи.

През 1940 в пловдивската преса излизат няколко анонса, че списанието „Аз знам всичко“ ще започне печатането на атрактивна поредица за Япония. На читателите се обещава, че *„във всеки брой г-жа Люба Кутинчева ще публикува репортажи от своето далечно пътешествие, заедно с оригинални снимки. Следете всяка седмица в „Аз знам всичко“ крайно интересните приключения на г-жа Люба Кутинчева – първа и единствена българка пътешественичка в Далечния изток“*[382].

Точно тази публикация предизвиква **светкавична реакция от Никола Кутинчев**: *„В бр. 5778 на в. „Борба“ се появи едно съобщение на столичното списание „Аз знам всичко“, че ще започне да публикува репортажи на „пътешественичката“ Люба Кутинчева заедно с оригинални снимки. Люба Кутинчева няма никакви материали и никога не е имала такива. Зад името Кутинчева се крие един старозагорски кореспондент на вестници, който търси материални облаги. Името му ще бъде изнесено, ако започнат да се печатат тези дописки от „Далечния Изток“. С настоящото предупреждавам и редакцията на сп. „Аз знам всичко“. Н. Кутинчев – пътешественик и лектор“*[383].

В септемврийските броеве на списанието „Аз знам всичко“[384] излизат няколко поредни текста на „Първата българска пътешественица в Япония“, както я обявяват. Като цяло тези текстове изграждат образ на Япония като едновременно дисциплинирана и странна страна, но поднесен по-скоро публицистично и ефектно. В сравнение с книгата, която е значително

---

382 В Далечния Изток. Впечатленията и приключенията на пътешественичката Люба Кутинчева. // *Борба* (Пловдив), 7 август 1940, г. XXIV, № 5778, с. 2.

383 Предупреждение. // *Юг* (Пловдив), 11 август 1940, № 6440, с. 1.

384 Изданието единствено се съхранява в НБКМ, при това на микрофилм. Не се среща по други библиотеки. Течението от 1940 не е цялото. Предполагам, че в някои от липсващите броеве има още текстове на Кутинчева, съдейки по анонсите в предходните книжки. За съжаление старите апарати за четене от микрофилма не позволяват качествен прочит и силно затрудняват използването на изворите. Изказвам особена благодарност към библиотекарите от читалня № 3 – Периодика и най-вече на г-жа Жана Ангелова, които изнесоха печатния оригинал от хранилищата, впрочем силно нуждаещ се от реставрация и последваща дигитализация.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

по-приятно написана, умерена и дори поетична, публикациите в списанието звучат осезаемо по-сензационно, търсещи евтина слава и насочени към привличане на вниманието на читателя. Темите са много сходни както с книгата, така и с нейните, но и на Никола сказки: битът и храната, брачните практики и ролята на посредниците, строгото възпитание и образованието, светът на гейшите, както и драматични явления като харакири. Люба подчертава културните различия и екзотиката, като често ги представя в крайни и впечатляващи форми. Тук-там има и поместени снимки. С надписи: „*В Токио г-жа Кутинчева, снета между група японски журналисти и студенти, които са проявявали жив интерес към нашата страна*"; „*Япония е прочута със своите красиви градини от хризантеми. На снимката Люба Кутинчева сред разкошните хризантеми на своя временен дом*". Дотук нищо тревожно.

На 24 септември, на разтвор, излиза злонамерен материал за „Оомото", който е в тотален дисонанс с разказаното в японските извори. Бомбастичното подзаглавие за Дегучи още на корицата крещи: „*Мъжът, който тежи 150 кг, има един милион последователи. Новият японски „бог", който ще спаси народа. Портретът му се намира из цяла Япония. Разкошът, в който живее японският Дънов. Колекция от златни и сребърни монети, която струва цели милиарди лева. Тайнствените обреди на сектата. Как се лекуват болните. Срещата на Л. Кутинчева с японския Дънов*"[385].

Десет години след престоя в Аябе Люба представя движението и неговия водач в силно негативна и подигравателна светлина. Тя многократно използва ироничното обозначение „светец" в кавички, с което ясно дистанцира себе си от религиозния авторитет на Дегучи и подлага на съмнение неговата легитимност. Описанията ѝ са наситени с сарказъм и целенасочено подронват образа му – тя го представя не само като самодоволен лидер, но и като физически непривлекателен, като дори осмива корпулентността на цялото му семейството. Представя го като епилептик. Описва епизод с нейно главоболие, което бива лекувано от „сектанта" Дегучи чрез своеобразни

385 *Кутинчева, Люба.* „Царството" на японския Дънов – Онесагуро Дегучи. // *Аз знам всичко*, №. 101, 24 септември 1940, с. 1, 6 – 7. Да, пише го дори с грешка – Онесатуро.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

екзорсистки ритуали. Кутинчева описва тези действия като нелепи „фокуси“, които предизвикват у нея едва сдържан смях. Подобно отношение проличава и в разказа ѝ за религиозните церемонии, включително заснетото от Никола тържество. Дали нещо не е разбрала или нарочно го прави, но тя пише, че е свързано с покойната майка на Дегучи. Всичко за нея е сектантско, странно, карнавално и неразбираемо. Силно впечатление ѝ прави богатството му, нумизматичната и оръжейната колекция на водача. Нищо не споменава за уредени лекции и ВИП-прием. Естествено, тя е „съвсем сама“ в тази разкошна обител, сред показност тотално несъвместима с духовните претенции. Като цяло статията може да се определи като повече от арогантна и невъзпитана. Тя не цели обективно представяне на религиозното движение, а по-скоро неговото дискредитиране чрез ирония, хиперболизация и лични оценки. Именно този подигравателен и на моменти дори язвителен тон придава на текста жълт, неочаквано противен характер.

Резкият обрат в стилистиката при съпоставянето с книгата и отзивите от сказките може да се тълкува като нарочно действие. Нещо направено напук, своеобразен бунт, предизвикан от неясни причини. Дали това не е свързано с новото семейство и дете на Никола Кутинчев? Или поредният режисиран цирк на пътешествениците, за отклоняване на вниманието? Всъщност текстът поне обяснява реакцията на Никола – неговият тревожен контраанонс изглежда е напълно оправдан.

Разривът между двамата не е само физически или дори юридически, той е морален и мемориален. И поставя началото на процес на взаимно заличаване: Никола категорично се отрича от Люба (не че някога е давал маркери за нейното присъствие), потъвайки в дългогодишно мълчание за нейното съществуване. Докато тя, от своя страна, методично го зачерква от своята версия за миналото. Едва след като неговата фигура е окончателно заличена от нейния разказ, Люба започва, след много години, в края на живота си, да гради нови и противоречиви версии за случилото се. С баща си, но без Никола.

***

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

В един от албумите лексикони някой с красив, едър замах е калиграфирал в огледален вариант следния идиом на китайски език: „*Следи от гъска в калта и снега*“[386] .

Алюзия към творба на китайския поет Су Шъ (XI в., династия Сун), в която се казва, че където и да броди човек, все ще седи въпросът какво е животът.

Та какво е животът? За Су Шъ прилича на *следите от стъпки на дивите гъски по заснежената кал. Ала щом отлетят — кой може да каже накъде са поели?*[387]

Всичко е преходно.
Като пожълтелите ярове и копнежът по сказките.
Премигващ живот в дивни светливи картини.
Избухнали хризантеми в изгарящ нитрат.
Разпилени съдби по начупени стъклени плаки.
Неуловимата памет на киното…

386 ДА – София, ф.1328к, оп.1, а.е. , а.е.18, л. 38. Посвещението е от 11 септември 1930 г. (19-та година на Република Китай).

387 Благодарност към китаиста д-р Евелина Хайн за консултацията.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Заключение: диханието на целулоидната памет

В образа е закодирана човешката участ.
Октавио Пас[388]

Настоящото изследване се постара да покаже разнородни аспекти на ранната българска филмова култура през водещите сюжетни линии, свързани с Жана Гендова и Люба Кутинчева. Киното, разбира се, е основната стойка в неоднозначното, мултифасетно битие на времето. Неговото присъствие показва богатите нюанси, през които можем да премислим уж познатото, или пък да се потопим в тотално непознатото. Така или иначе реконструкцията и препрочитът на паметта са абсолютно наложителни.

Възможно е историята на българското кино да не започва оттам, откъдето канонът поставя началото. А оттам, откъдето определени образи, имена и практики са били избрани да бъдат запомнени за сметка на други. Въпросът е кой определя канона и какви интереси обслужва неговото втвърдяване?

Разломите на различните исторически времена (особено ярко в социализма) ясно показват, че канонът в родната кинематография не е неутрално отражение на културната действителност. Процесите на умишлена селекция, клиширани повторения, институционалните избори и рамки изключват алтернативните гласове и перспективи. Формират практики на включване и изолиране, които постепенно стабилизират определени фигури като представителни, докато други са извън полето на видимост. В този смисъл канонът не просто съхранява, а структурира паметта, като определя условията, при които нещо може да бъде разпознато като исторически значимо. „Местата на филмовата памет“ (няма как да не се заиграем с Пиер Нора) обаче могат да бъдат обитавани и от други. Ние, българите, впрочем не правим изключение.

388 *Пас, Октавио*. Образът. – В: *Избрани есета*. София, ИК „Колибри“, 2023, с. 6.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

В европейските кинематографии (а и не само) е пълно със същ с маргинализирани фигури, които тепърва намират своето място в историята.

Тъй като в този изследователски текст много се говореше за Азия, споменаваше се Париж, имаше нишки с религиите, много ми се иска да разкажа една история из френското кино. За документален филм, който е намерил място и в репертоара на българския кинопоказ от епохата. Можем да предположим, че е бил гледан и от Гендови, и от Кутинчеви.

Това е историята на кинематографиста Андре Соваж, съпътстващ Андре Ситроен в рекламния поход на автомобилния магнат, наречен **Жълтият круиз** (както е и заглавието на самия документален филм) през 1931 – 1932[389]. Гениален маркетингов ход, облечен в прикритието на научно-художествена експедиция, пресичаща азиатския континент по Пътя на коприната – от Бейрут до Пекин. И както казва Сирак Скитник: „*жаждата към всяка екзотика – това са все симптомите на една и съща болка: умора от сложността и изкуствеността на сегашния живот*“ [390].

---

389 НБКМ – БИА, ф. 219А, а.е. 42, л. 38 – Според подробните сведения на немската служба за пропаганда чрез киното и репертоара в софийските кина, филмът е прожектиран в „Кино Роял“ на 27 септември 1939. В документ, адресиран до Германската легация изрично се посочва, че основен акционер на „Кино Роял“ е известният тютюнев магнат от еврейски произход Жак Асеов. Салонът заедно с новите кина „Балкан“ и „Европа палас“ се считат за предпочитани места на столичното висше общество и софийското еврейство. Акцентира се, че основно се прожектират френски филми. „*Експедицията на Ситроен през Централна Азия“ – френски културен филм, който пропагандира френската автомобилна индустрия и техника, френската наука и етнография, както и за френското приятелство към народите от „Близкия“ и „Далечния изток*“ (Пак там).

В пресата филмът е рекламиран така: „Величествената автомобилна експедиция през Азия“. [Рекламно каре – за „Жълтият круиз“] // *Зора*, 26 септември 1939, *г.* XXI, № 6087, с. 2.

Впрочем, през 1931, 20 коли на Ситроен преминават през Унгария, Румъния, България и Югославия. Унгарските вестници съобщават, че една от колите е оборудвана със снимачна и звукозаписна техника. Автокерванът спира на различни места, снима, но и прави безплатни прожекции. Снимачният екип декларира пред медиите, че филмът, който подготвят ще бъде показван по целия свят.

20 darab Citroën gépkocsi vonul át Kecskeméten. A Szabadság téren kiállítás és filmvetítés lesz [20 коли „Citroën“ ще преминат в колона през Кечкемет. На площад „Свобода“ ще има изложба и кинопрожекция] // *Kecskeméti Közlöny* [Кечкеметски вестник], 12 május 1931, XIII évfolyam, № 106, p. 3.

390 *Сирак Скитник*. Тайната на примитива. // *Златорог*, 1923, № 1, с. 3 – 7.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Ситроен е ясен.

Но кой е Соваж?

Изтънчен етнограф документалист, писател, художник – той има отлично реноме сред интелектуалния френски елит. Андре Жид и Жан Кокто препоръчват текстовете му, режисьорите Жан Виго и Жан Реноар изразяват адмирациите си за поетичността на филма му „Етюди върху Париж" (1928). Соваж е близък с Ман Рей и Робер Десно. Асистирал е и на Абел Ганс. Той е първият кинорежисьор, снимал и Мишел Симон, а негов ученик е Марк Алегре. Ето такава фигура заминава с круиза из цяла Азия.

Соваж заснема и монтира 24 документални филма по време на експедицията. Кутиите с целулоидна лента съхраняват уникални кадри, включително археологически обекти, нематериално културно наследство, етнографски практики, обичаи, ежедневен живот на непознати източни етноси… Прагматичният Ситроен обаче не оценява естетическите достойнства на заснетото, премахва цялата кинопоетиката във филмите в полза на патриотичното звучене и автомобилите. Настоява всички етномузикални мотиви да се отрежат, да бъдат заменени с патетична симфонична музика и да има забележителен мъжки глас зад кадър. Нещо повече – организаторът на „Жълтият круиз" конфискува всички ленти от Соваж и връчва материала за премонтаж на Леон Поарие[391] – послушен и проверен кинематографист от предни пътувания. След поредица от унижения Андре Соваж се оттегля от киното. Завинаги и далеч, много далеч. Занимава се със земеделие. До пълна забрава. Единствено си кореспондира с йезуитския свещеник, философ и теолог Пиер Тейяр дьо Шарден…

Казват, че времето лекува всичко. В началото на 70-те Соваж влиза в салона на френската филмотека, за да види отново „Жълтият круиз", подписаната версия на Поарие. Модераторката на прожекцията, която води предварителната лектория, съобщава, че първоначалният режисьор на име Андре Соваж е починал. Кинематографистът си излиза тихо и незабелязан от салона. Дълги години наследниците му водят съдебни битки с

391 Същият, чийто текст е публикуван у нас. Виж: *Поарие, Леон* (прев. от немски А. Самоковлиев). Природата и киното // *Кинозвезда* (Пловдив), 11 май 1924, г. III, № 21, с.3 .

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

компанията „Ситроен“, но уви във филмовия архив на концерна няма нито един запазен негативи или позитив. През 2013 г. френската филмотека направи вид извинение-индулгенция, като показа своя опит да възстанови творбата на Соваж. Благодарение на дневниците му, фотографиите и единствената оцеляла късометражка (от онези 24 на брой). Опит, който пресъздава нищожна част от поетичния дух и фантастичните етнографски визии на авторската версия „Жълтият круиз“. Акцентът е върху Индокитай – мястото, което очарова и вдъхновява най-силно Соваж. На 6 ноември 1975 погубеният от Андре Ситроен и забравен майстор на документалното кино отива завинаги при любимите си духове на моите – планинските племена, населяващи днешен Виетнам. „*В това недокоснато от Бога място срещнах най-интелигентните и може би единствени същества на тази планета, които са недокоснати от цивилизацията. Те са символ на чистота, несравнима чистота. Досега не са давали да ги снимат. Не знам защо ми разрешиха на мен. Те са може би последните щастливи хора*…“[392].

Да се върнем в България.

Когато съберем разпръснатите, осиротели архивни данни – налични, но нечетени; видими, но неразпознати за значими – можем да изместим границите на историческото знание. Няма нищо престъпно в това да търсим слепите киноведски петна. Те биха били повод за срам именно ако останат неразкрити. Защото именно в тях се спотайва прекрасният контраархивен потенциал. Той показва възможността да разберем филмовата ни култура по друг начин. Не като затворена, абсолютно фиксирана система. А като нещо доста по-комплексно и сложно.

Диханието на целулоидната памет е в синхронен и диахронен ритъм.

По хоризонтала (синхронно): в конкретиката на културния момент, в едновременното съществуване на различните елементи, в локалната плоскост. По вертикала (диахронно): в глобалните, паралелно протичащи процеси, наслагванията и диалозите между културите.

392 Цялата история може да бъде прочетена тук: *Мартонова, Андроника.* Отвъд „Жълтият круиз“. // *L'Europeo – On the Road*, април 2014, год. VII, № 37, с. 64 – 75.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Точно в този смисъл съвременният немски кинотеоретик Малте Хагенер разглежда филмовата култура. Той подчертава, че киното постепенно започва да се възприема не само като форма на забавление, а като сериозен естетически обект, но и значима социална, а и политическа сила. Това е ключово, когато се опитваме да разберем времето между двете световни войни не само в България, но и в света. Напълно съм съгласна с неговата концепция (повлияна от Майкъл Вернер и Бенедикт Цимерман) за *преплетена история*, изповядването на подхода *histoire croisée* в съвременното кинознание. Ареалът на родната кинокултура в дадено историческо време също трябва да се изследва не през единствена, а през множество гледни точки. В релации и рефлексии, които разширяват перспективите, за да се направят връзките между процесите, личностите и практиките. „*Чрез този саморефлексивен подход не просто се възпроизвежда миналото, а се изследва как самият процес на интерпретация създава нови значения*“[393].

Хонконгската културоложка Рей Чоу често говори за видимостта, виждането в историческата интерпретация като процес, свързан с властови отношения. Киното в нейните „мисловни теоретични карти“ е поле, в което се формират и поддържат културни йерархии. Тоест – киното също структурира видимото и определя кои субекти и истории получават централно място и кои остават в периферията.

В рамките на модерността този своеобразен визуален ред е тясно свързан с утвърждаването на западния патриархален поглед като доминиращ. Онези „другите“ – особено жените, представителите на документалното кино, а и незападните култури – често се появяват като обекти на представяне, но рядко като носители на автономен, собствен глас. Тяхната видимост се оказва ограничена: те присъстват в образите, но в рамките на вече предварително зададени значения и роли. И тук е основният проблем – даже не само дали изобщо представяме, а по какъв начин представяме жените и различните

393 *Hagener, Malte*. Introduction. – In: *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*. New York; Oxford, Berghahn Books, 2014, p. 3.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

култури, ерго Изтока. Кои техни истории ще бъдат запомнени и как ще бъдат разказани? Чии позиции доминират в контекстите на филмовите култури?

За Рей Чоу всичко, което виждаме през архива на киното, не е просто налично в „кадрите", а е произведено, оформено от културни, идеологически и медийни рамки. Пренесено в българския ни хоризонт: чудесен пример е преекспонираната видимост на Люба Кутинчева, в параметрите на непроверената популярно, и заглушената, засенчена видимост почти до игнорираща забрава при Жана Гендова. Тотално небалансирани репрезентации. Канонът не пропуска тези фигури – на Жана, на Люба, на Никола… Просто не е създаден, за да ги види. Особено и в целия им трагизъм след 1944…

Историята на българското кино започва да се променя в момента, в който приемем, че съществуват разпознаваеми, важни фигури и без непременно да бъдат запазени от канона.

Съвременните прочити през *histoire croisée* са в динамиката на непрестанното пренареждане.

***

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*[394].

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

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Библиография

Архивни фондове

Архив на Институт за изследване на изкуствата, БАН
Костов, Костадин, Костова, Магда, Костова, Росица. Библиография на киното в българския периодичен печат до 09.IX.1944, Пловдив, 1979.
Спасов, Росен. Периодични печатни издания за кино в България (1913 – 1944): хронология и типология. Дисертационен труд за придобиване на ОНС „доктор“. София, 2017.

Българско национално радио
БНР – Златен архивен фонд: Жана Гендова – първата българска киноз-везда [ориг. звукозапис на Васил Гендов от 1950; ориг. звукозапис на Жана Гендова от 1970], излъчено на 24 декември 2024), Достъпно онлайн: https://archives.bnr.bg/zhana-gendova/ (30.05.2025).

Българска национална филмотека
БНФ – Архивен фонд „Жана Гендова“.
БНФ – Архивни описи на материалите от Музея на киното, Папка „Инвен-тарна книга на музея при управлението“.
БНФ – Колекция „Васил Гендов“, папка 5.
БНФ – Колекция „Жана и Васил Гендови“ – допълнително постъпление.

Държавна агенция „Архиви“
ДА – Велико Търново, ф. 112к: Народно читалище „Надежда“, Велико Търно-во, (1869 - 1944).
ДА – Велико Търново, ф. 929к: Народно читалище „Братство“ – с. Долна Оряховица, Великотърновско (1881 - 1944).
ДА – Велико Търново, ф. 1360: Личен фонд на Неделчо Тинчев Капукаранов.
ДА – Велико Търново, ф. 1785: Личен фонд на Олга Сталянова Цанкова.
ДА – Смолян, ф. 698: Личен фонд на Петър Георгиев Пампоров.
ДА – София, ф. 1328к: Личен фонд на Люба Кутинчева.
ДА – Шумен, ф. 607к: Народно читалище „Просвета“ – с. Памукчи, Шумен-ско (1919–1944).
ДА – Ямбол, ф. 348к: Събирателно дружество „Модерен театър“ – Ямбол (1921-1948).
ДА – Ямбол, ф. 1114: Личен фонд на Иван Великов Качулев.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ЦДА, ф. 177к: Министерство на народната просвета (1879–1944).
ЦДА, ф. 370к: Министерство на вътрешните работи и народното здраве (МВРНЗ) – Дирекция на полицията (1882–1954).
ЦДА, ф. 974к: Личен фонд на Николай Тодоров Фол.
ЦДА, ф.1024к: Личен фонд на Дино Божков.

Комисия по разкриване на документите и за обявяване принадлежността на български граждани към Държавна сигурност и разузнавателните служби на Българската народна армия.
КРДОПБГДСРСБНА, ф. СД [Следствено Дело], а.е. 4019 – Васил Димитров Гендов.

Национална библиотека „Св. Св. Кирил и Методий" – Български исторически архив
НБКМ – БИА, ф. 219 – Германски културно-просветни и пропагандни организации в България.
НБКМ – БИА, ф. 582 – Личен архив на Август Розентал.

Художествен архив на Народен театър „Иван Вазов"
Личен фонд на Васил Гендов - Портфолио № 1039, Портфолио фотоси № 3635.

大本教学研鑽所アーカイブ / *Ōmoto Kyōgaku Kensansho Ākaibu – Kameoka, Kyoto Prefecture, Japan / Архив на Институт за изследване на учението на Омото, Камеока, Префектура Киото, Япония*

- In: 真如の光 / *Shinnyo no Hikari* / Светлината на Истината - 5 December 1930:
Shōwa go-nen Ōmoto taisai gaikyō [Обзор на Големия празник на Оомото през петата година от периода Шова (1930)], p.17, 155.

- In: 神の国 / *Kami no Kuni* / Божие царство - December 1930:
ニコラ・カ・イリエフ, *Nikola K. Iliev.* 舊宗教と大本運動 / Kyū shūkyō to Ōmoto undō [Старите религии и движението Оомото], 昭和五年十一月二十二日 綾部於みろく殿 / Shōwa go-nen jūichi-gatsu nijūni-nichi, Ayabe ni oite Miroku-den [22 ноември 1930, храма на Буда Майтрея – Мироку-ден, Аябе], pp. 34 – 44.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Internacia Kunveno [от есп. Международна среща]: 初冬の夜を語る綾部大本月光閣に於て / Hatsufuyu no yoru o kataru Ayabe Oomoto Gekko-kaku ni ite [Разговори в нощта на ранната зима. В павилиона Геккокаку – „Павилионът на лунната светлина“, Оомото, Аябе], pp. 61–72.
記事欄 / Kijiran [Хроника], p.80.

Извори

кирилица

[Вести – Хачия]. // *Казанлъшка искра*, 30 юни 1940, *г.* XVII, № 380, с. 2.
[Външна хроника] Правното положение на японките; Жената в Индия; Жената в Китай; Арабските жени. // *Женски глас*. За защита правата и интересите на жената. (София), *г.* XXXIX, 1 януари 1942, № 4 – 5, с. 8.
[Информационно каре] В южна България, Чирпан. // *Борба* (Пловдив), 07 октомври 1926, № 1637, с. 2.
[Информационно каре]. // *Казанлъшка искра*, 29 февруари 1928, № 87, с. 3.
[Корица]. // *Кинопреглед* (София), 1921, № 24.
[Редакционно] Чуждата преса за „Уличните божества“. // *Нашето кино*, 25 март 1930, VI, № 142, , с. 7.
[Реклама Стамбул]. // *Летопис* – седмичник за литература, изкуство, филм, наука и обществен живот (Русе), 9 декември 1933, *г.* II, № 10, с. 4.
[Рекламно каре – за „Жълтият кръгиз“] // *Зора*, 26 септември 1939, *г.* XXI, № 6087, с. 2.
[Рекламно каре] // *Обнова* (Варна), 26 август 1919, № 179, с. 1.
[Рекламно каре] Летен театър в Морската градина. // *Добруджанско слово* [Варна], 27 август 1919, № 96, с. 1.
[Рекламно каре] Хумористична вечер. // *Слово* (Варна), 26 март 1919, № 37, с. 2.
Аджемов, Димитър. Един час при Н. Кутинчев. // *Варненски новини*, 24 март 1936, *г.* XXIV, № 5598, с. 2
Боби. Турската киноиндустрия. // *Кинозвезда* (Пловдив-София), 18 май 1924, *г.* III, № 22, с. 3.
Бозуков, Антон Славов. Пътьом през Япония: лични бележки. София, 1906.
Български кино-университет. // *Морско ехо* (Варна), Юни 1929, *г.* V, № 283, с. 2.
Българският филм в чужбина. // *Литературен глас*, 8 март 1930, *г.* II, № 65, с. 5.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

В Далечния Изток. Впечатленията и приключенията на пътешественичката Люба Кутинчева. // *Борба* (Пловдив), 7 август 1940, г. XXIV, № 5778, с. 2.

Гендов, Васил. Аз, слугата и Кемал паша. // *Кино-вестник* (София), 1924, № 9, с. 3.

Гендова, Жана Дорит. Малки спомени. // *Кинематографически преглед*, 1921, № 9, с. 7.

Гендова, Жана. Жана Гендова за първия говорящ и музикален филм. // *Българско кино*, октомври 1933, с.3.

Гендова, Жана. Когато старите ленти бяха нови… – I част. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 140 – 182.

Гендова, Жана. Когато старите ленти бяха нови… – II част. // *Кино и време*, 1976, № 13, с. 38 – 67.

Даниел, Исак. Театър // *Вечерни часове* (Варна), 24 юни 1922, № 5, с. 74.

Илиев, Никола К. Старите религии и Новия свят. // *Братство*, 10 януари – 15 ноември 1931, № 29. (Петър Дънов – Библиотека. https://petardanov.com/topic/32883-година-3-10-януари-1931-–-15-ноември-1931-брой-29/).

Интересът към Кутинчев в Габрово. // *Варненски новини*, 16 февруари 1936, г. XXIV, № 5561, с.1.

Кръстанов, Ив. Х. България чрез есперанто. // *Литературен глас*, 19 юни 1932, г. IV, № 160, с. 9.

Кръстев, Кирил. Джазбандът като мироглед. – В: *Манифести. Статии. Есета* 1922–1939. (Милев, Иво – Съст.). София, ИЦ „Боян Пенев“, 2014, с. 265-268. (Оригиналът на публикацията е от 19 февруари 1927, в брой 57, г. II, с. 2 на Изток.)

Кръстев, Кирил. Светът върви към романтизъм. – В: *Манифести. Статии. Есета* 1922–1939. (Милев, Иво – Съст.). София, ИЦ „Боян Пенев“, 2014, с. 269-279.

Кутинчев, Никола И. Впечатленията на един българин от Палестина. (Епизод из странствуванията му 20 години по широкия свят). Пловдив, Посредническо бюро Куриер, 1929.

Кутинчев, Никола И. Тайнствената и подземна Индия. София, 1935.

Кутинчев, Никола. Антихристиянски комунизъм. Брошура №1. Варна, Печатница Просвещение на П. Зенгинов, 1924.

Кутинчев, Никола. В мистичната Индия – 1 част. // *Варненски новини*, 20 февруари 1936, г. XXIV, № 5565, с. 3.

Кутинчев, Никола. В мистичната Индия – 2 част. // *Варненски новини*, 23 февруари 1936, г. XXIV, № 5568, с. 3.

Кутинчев, Никола. В мистичната Индия – 3 част. // *Варненски новини*, 24

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

февруари 1936, г. XXIV, № 5569, с. 2.
Кутинчев, Никола. В страната на мистицизма. // *Варненски новини,* 26 март 1936, г. XXIV, № 5600, с. 3.
Кутинчев, Никола. Писмо до редакцията. // *Димитровградска правда*, 5 юли 1962, г. XIII, № 27 (774), с. 25.
Кутинчева, Люба. „Царството“ на японския Дънов – Онесагуро Дегучи. // *Аз знам всичко*, №. 101, 24 септември 1940, с. 1, 6–7.
Кутинчева, Люба. В град Гейве. // *Илюстрована седмица* (София), 17 март 1935, г. XIII, № 638, с. 2.
Кутинчева, Люба. На път към Адана. // *Илюстрована седмица* (София), 07 април 1935, г. XIII, № 641, с. 3.
Кутинчева, Люба. На път към Ориента. // *Илюстрована седмица* (София), 3 март 1935, г. XIII, № 636, с. 3.
Кутинчева, Люба. През безводната равнина на Кония. // *Илюстрована седмица* (София), 31 март 1935, г. XIII, № 640, с. 2.
Кутинчева, Люба. Събеседниците ми във влака. Пътешествията на една българка. // *Илюстрована седмица* (София), 10 март 1935, г. XIII, № 637, с. 4.
Кутинчева, Люба. Япония: Лични впечатления, наблюдения и проучвания. Стара Загора, Родина, 1942.
Марзоханов, Борис. Страната на изгряващото слънце. (По повод книгата „Япония“ от Люба Кутинчева). // *Родопски възход* (Кърджали), 7 септември 1942, г. I, №17, с . 1 (рекламно каре на корицата) и с. 3.
Нейчев, Харалампи. Филми (научни и културни, списък II). Брошура на Българski кино-университет. София, 1932.
Оомото. // *Житно зърно*, 1925, г. II, бр. 5–6. (Превод от Есперанто, налично на https://www.beinsa.bg/newsletter.php?id=149)
Отчет на културно-просветително дружество „Театър“ – Стара Загора за 1941 г.
Още за пътешественика Никола Кутинчев. // *Дума*, 18 март 1995, г. VI, № 65, с .10
Павурджиев, Васил. Културни кинематографи. // *Кинозвезда* (Пловдив), Юли 1922, №8, , с. 2.
Палестински тонфилм в България. // *Литературен час* – седмичник за култура и обществени въпроси (София), 19 февруари 1936, г. II, № 23, с. 8
Панкар. Жената от екрана. // *Ек*, 14 март 1924, № 4, с. 10.
Поарие, Леон (прев. от немски А. Самоковлиев). Природата и киното // *Кинозвезда* (Пловдив), 11 май 1924, , г. III, № 21, с.3.
Предупреждение. // *Юг* (Пловдив), 11 август 1940, № 6440, с.1.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Приключенията на Люба Кутинчева в Япония. // *Последни новини* (Пловдив), г. I, № 27 – 08.09.1940, с.1; № 29 – 22.09.1940, с.3; № 31 – 01.10.1940, с. 3.
Първата българска пътешественичка в Далечния Изток. // *Бяло море* (Кърджали), 28 септември 1940, г. VI, № 35, с. 2.
Руевски, Данаил С. Хавайските (Сандвическите острови). София, 1900.
Сивриев, Станислав. Културния поход продължава. // *Литературен фронт* – Орган на съюза на българските писатели, 10 август 1961, г. XII, № 32, с. 127.
Сирак Скитник. Киноуниверситет. // *Слово*, 1 юли 1929, г. VIII, № 2114, с. 1.
Сирак Скитник. Тайната на примитива. // *Златорог*, 1923, № 1, с. 3 – 7.
Сказки за Испания – Пътешественикът Н. Кутинчев в Пловдив. // *Борба* (Пловдив), 18 ноември 1936, г. XX, № 4671, с. 2.
Сказки за Япония [изписан като Хисаси Досио]. // *Общински вестник* „Велико-Търново“, 25 февруари 1942, г. XIX, №2, с. 14.
Ставрева, д-р З. Възпитанието на младежта в Япония. // *Общински вестник* „Велико-Търново“, 25 февруари 1942, г. XIX, №2, с.10-11.
Ставрева, д-р З. Учебното дело в Япония. // *Общински вестник* „Велико-Търново“, 25 март 1942, г. XIX, №4, с. 27-28.
Старозагорски околийски съд. // *Държавен вестник*, 24 декември 1946, г. LXVIII, №296, с. 5.
Турция. // *Нашето кино*, 8 октомври 1925, № 44, с. 2.
Фауст. [Каре „Театър и музика“]. Гендовият сензационен театър. // *Борба* (Пловдив), 15 октомври 1921, № 186, с. 1.
Христозова, Стаменка. Жана Гендова: „Българският филм – това е целият ми живот“. // *Кино и време*, 1976, № 12, с. 132 – 139.
Хроника – Хисаши Дошо н киноуниверситета. // *Сердика* – месечно списание на столичната община, Май – Юни 1942, г. VI, № 5-6, с. 78
Хроника // *Борба* (Пловдив), 29 ноември 1940, г. XXIV, № 5872, с. 1.
Хроника от Пазарджик. // *Борба* (Пловдив), 20 декември 1940, г. XXIV, № 5890, с. 2.
Хроника. // *Борба* (Пловдив), 1 декември 1936, г. XVI, бр. 4682, с. 1.
Хроника. // *Борба* (Пловдив), 19 ноември 1936, г. XVI, № 4672, с. 1.
Хроника. // *Борба* (Пловдив), 21 ноември 1936, г. XVI, № 4674, с. 1.
Хроника. // *Борба* (Пловдив), 23 август 1938, г. VIII, № 5193, с. 1.
Хроника. // *Борба* (Пловдив), 28 ноември 1936, г. XVI, № 4680, с. 1.
Хроника. // *Борба* (Пловдив), 4 октомври 1940, г. XXIV, № 5826, с. 1.
Хроника. // *Варненски новини*, 13 април 1936, г. XXIV, № 5617, с. 3.
Хроника. // *Варненски новини*, 21 ноември 1936, г. XXV, № 5839, с. 3.
Хроника. // *Варненски новини*, 26 март 1936, г. XXIV, № 5600, с. 4.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Хроника. // *Варненски новини*, 28 март 1936, г. XXIV, № 5602, с. 3.
Хроника. // *Добруджански глас* (Добрич), 15 май 1941, г. VI, № 450, с. 4.
Хроника. // *Казанлъшка искра*, 31 декември 1940, XVII, № 392, с. 2.
Хроника. // *Казанлъшка искра*, 31 март 1936, г. XIII, № 279, с. 4.
Хроника. // *Комедия* (София), 13 ноември 1920, № 13, с. 6 – 7.
Хроника. // *Комедия* (София), 18 декември 1920, № 18, с. 7.
Хроника. // *Юг* (Пловдив), 27 януари 1919, № 87, с. 2.
Хроника. // *Юг* (Пловдив), 6 септември 1920, № 574, с. 3.
Япония пред погледа на една българка. // *Родопски възход* (Кърджали), 12 август 1942, г. I, №14, с .4
Япония. // *Тракия* (Гюмюрджина), 1 януари 1943, г. I, № 30, с.1.

латиница и азиатски езици:

20 darab Citroën gépkocsi vonul át Kecskeméten. A Szabadság téren kiállítás és filmvetítés lesz [20 коли „Citroën“ ще преминат в колона през Кечкемет. На площад „Свобода“ ще има изложба и кинопрожекция] // *Kecskeméti Közlöny* [Кечкеметски вестник], 12 május 1931, XIII évfolyam, № 106, p. 3.
Das Porträt. // *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11 Januar 1930, XVII, № 17, p. 8.
Film in Bulgarien. // *Kinematograph*, 29 Januar 1930, XXIV, № 24, p. 2.
Korceva, Elena. // *Al cinema*. Settimanale di cinematografia e varietà, 6 gennaio 1924, vol. 3, № 1, p. 16.
Le „Courier“ en Allemagne. // *Le Courier Cinématographique*, 1 juillet,1922, vol. 12, № 26, p. 9.
Lévy, Is. Le cinéma en Bulgarie. // *Cinémonde*, 6 fevrier 1930, II, № 68, p. 84.
Lévy, Is. Ce qui se fait chez les autres – Bulgaria. // *Cinémonde*, 10 octobre 1929, № 51, p. 883.
Lévy, Is. Ce qui se fait chez les autres – Bulgarie. // *Cinémonde*, 5 decembre 1929, № 59, p. 1015.
Lévy, Is. Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 11 avril 1929, № 23, p. 451.
Lévy, Is. Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 14 novembre 1929, № 56, p. 975.
Lévy, Is. Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 20 juin 1929, № 35, p. 608.
Lévy, Is. Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 23 may 1929, № 31, p. 547.
Lévy, Is. Sofia (de notre correspondant). // *Cinémonde*, 24 octobre 1929, № 53, p. 919.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Oomoto Gazeto Esperanta – Oomoto propaganda oficijo, г. I, № 12, Decembro 1925, Kameoka, Japanujo p.30.
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).
Starý, Václav; Wićaz, Jurij. Průvodce Bulharskem. Praha, Orbis, 1938.
Valto, R. Locarno et le Japon. // *La Dépêche du Saint-Maur* - Journal hebdomadaire d'informations locales et régionales.), 30 septembre 1926, XXVIII, № 1020, p.1.
保加利亞離婚多 / Bǎojiālìyà líhūn duō [Много разводи в България]. // 玲瓏 / *Línglóng* [*Елегантност*], 15 August 1934, № 150, p. 17.
示韋 / *Shì Wéi* [*Шъ Уей*]. 新土耳其的新婦女 / Xīn Tǔ'ěrqí de xīn fùnǚ [Новите жени на нова Турция]. // 婦女雜誌 / *Fùnǚ zázhì* [*Списание за женска култура*], 1929, № 12, p. 81.
趙仁鏡 / *Zhào Rénjìng* [*Джао Жъндзин*]; 殷同薇 / *Yīn Tóngwēi* [*Ин Тунуей*]. 記保加利亞之婦人 / Jì Bǎojiālìyà zhī fùrén [Записки за жените в България]. // 婦女雜誌 / *Fùnǚ zázhì* [*Списание за женска култура*], 1916, № 1, p. 165.

Използвана литература

кирилица

Александрова, Мария. Популярната музика през 30-те години в България (I част). // *Исторически преглед*, 2021, № 3, с. 86 – 135.
Арангелова, Мариета. Първата българска пътешественичка: Попътният вятър на живота ме грабна и отнесе надалеч. // *Ехо*, 12-16 септември 1994, г. XXXVI, № 21, с. 4 – 5.
Атанасова, Виолина. Три емблематични индийски личности в българското възприемане на Индия. XX век. – В: *Културно-историческо наследство: опазване, представяне, дигитализация*, 2018, т. 4, № 2, с. 193 – 213.
Бикс, Розалия; Янева, Анелия; Каракостова, Румяна; Ценова-Нушева, Мигле-на. Български музикален театър. Опера. Балет. Оперета. Мюзикъл. 1890 – 2010. Театри, трупи, постановки. София, АИ „Проф. Марин Дринов" – БАН, 2005, т. I.
Бикс, Розалия; Янева, Анелия; Каракостова, Румяна; Ценова-Нушева, Мигле-на; Жунич, Емилия. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. 1890 – 2010. Рецензии, отзиви, коментари. София, Гея-Либрис, ИИИзк – БАН, 2015, т. IV.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Бошнакова, Стела А. Мъжкото опитно педагогическо училище край Шумен (1924–1935 г.). Опит за исторически анализ. // *Българско списание за образование*, 2017, № 1, с. 53 – 62.

Букур, Мария. Пол и модернизъм. Историческо преосмисляне на канона. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2017.

Вутова-Стефанова, Вера. Кандиларов, Евгений. България и Япония: Политика, дипломация, личности и събития. София, Изток-Запад, 2019.

Гендов, Васил. Когато артистите се гримираха на свещи. Страници от развитието на провинциалния театър: лични спомени. София, ФънТези, 2021.

Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм (1910 – 1940). Мемоари. София, Фабер, 2016.

Гендова, Жана. Това, което се премълчава в историята на българския филм: спомени. 1948 година. София, Фабер, 2016.

Грозев, Александър. Киното в България. Част I (1897–1956). София, Фабер, 2011.

Даскалова, Красимира. Българските жени в социалните движения, закони и дискурси (1840 – 1940). – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 11 – 42.

Даскалова, Красимира. Жени, пол и модернизация в България 1878 – 1944. София, УИ „Св. Климент Охридски“ 2022.

Димов, Венцислав. Балканските кръчми и кафенета и раждането на локалната записана музика. – В: *Кафене Европа*. (Заимова, Рая – Ред.). София, „Дамян Яков“, 2007, с. 45-59.

Димов, Венцислав. Музикални образи на Запада в ранната записана музика от България”. – В: *Изкуствоведски четения*. София, ИИИзк- БАН, 2007, с.30-38.

Димов, Венцислав. Ромска музика: антропологически прочити. Ромски принос в медийната и записаната музика. // *Население* (БАН-Институт за изследване на населението и човека), 2011, № 3-4, с. 236 – 262.

Дончева, Гергана. „Иска ми се да дойде един смел мъж и да каже на окупаторите да си ходят“: Мустафа Кемал Ататюрк във фокуса на киното. – В: *Турската модерност* – политически, социални и културни измерения (XIX–XX в.). Пеева, Калина (– Съст. и ред.). София, ИБЦТ – БАН, 2025, с. 264 – 284.

Иванова, Благовеста. Един забравен художник в България – Минчо/Мишел Кацаров (1891–1953). – В: *Историята на изкуството като призвание*. Сборник в чест на чл.-кор. проф. д. изк. Иванка Гергова по повод на ней-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ната 70-годишнина. (Куюмджиева, Маргарита; Бойкина, Дарина; Бачева, Тереза. – Съст.). София, ИИИзк – БАН, 2026, с. 447 – 465.
Иванова, Галина. Българките: портрети на 100 забележителни жени. София, Millenium, 2021.
Игнев, Атанас, Карастоянов, Христо Тодоров. За Ямбол с любов. София, Иван Вазов, 1999.
Йорданов, Николай. Процеси на модернизация в българското общество и ролята на театъра. // *Проблеми на изкуството*, 2025, г. XVI, № 3, с. 38 – 43.
Йорданов, Николай. Театрите в България между двете световни войни. София, ИК „Петко Венедиков“, 2004.
Каназирски-Верин, Георги. София преди 50 години. София, Българска книга, 1947.
Каракостова, Румяна. Български оперетен театър в годините между двете световни войни. София, ИИИзк – БАН, 2004.
Кирова, Даниела. Медийни диалози: Нямо кино – немскоезична литература от началото на XX век. Шумен, Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2020. *Китова, Ирина.* За разкъсването на живите връзки в полето на културата. // *Балканистичен форум*, 2020, г. XXIX, № 3, с. 108 – 129.
Китова, Ирина. За разкъсването на живите връзки в полето на културата. // *Балканистичен форум*, 2020, г. XXIX, № 3, с. 108 – 129.
Костенцева, Райна. Моят роден град София в края на XIX – началото на XX век и след това. (Величков, Петър – Съст.). София, Рива, 2008.
Костов, Костадин. На кино в Пловдив. Пловдив, Веда Словена, 1999.
Костов, Костадин. Филм за потъването на „Титаник“ правен със снимки на българин. // *Дума*, 7 януари 1995, г. VI, № 6, с.14.
Кьостебеков, Емил. Театърът в Шумен 1813 – 1956. Шумен, „Добри Войников“, 2010.
Кърджилов, Петър. 1910 – година първа за филмовото производство на софийския „киноцентър“ – „Модерен театър“. – В: *1910. Представителната година. Българският модернизъм. Канон и антологии*. (Дойнов, Пламен; Ефтимов, Йордан – Съст.) София, Издателство „Сиела“, Департамент „Нова българистика“ – НБУ, 2011, с. 117 – 142.
Кърджилов, Петър. Загадките и времената на „Българан е галант“: кога, от кого, къде, как и защо е заснет първият български игрален филм? Какво знаем за него?. София, АИ „Проф. Марин Дринов“ – БАН, 2017.
Кърджилов, Петър. Загадките на филма „Балканската война“. София, Титра, 2006.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Кърджилов, Петър. Озарения в полите на Витоша: летопис на ранното кино в София (1896 – 1915). София, АИ „Проф. Марин Дринов“ – БАН, 2016.
Кърджилов, Петър. От „Луна“ АД до кинопросветата по селата: индустриалното и институционалното в българското кино между двете световни войни. София, ИИИзк-БАН, 2025.
Леви, Клер. Градът и забавлението. – В: *Българският XX век в изкуствата и културата*. (Спасова-Дикова, Йоана; Леви, Клер Леви; Трайкова, Елка – Ред.). София, ИИИзк – БАН, 2019, с. 204 - 209.
Маринова, Милена. Мара Нонинска-Миятева – първата българска киноактриса // *Българска етнология*, 2015, № 4, с. 550 – 554
Мàртонова, Андроника. Записки по целулоидната памет: интервю с проф. Янакиев и д-р Кърджилов. // *L'Europeo* – Изгубената България, 2012, г. V, № 27, с. 109 – 115.
Мàртонова, Андроника. В лабиринтите на модернизма: кинопаралели между България и Япония. – В: *Изкуствоведски четения* 2023: Метаморфози, Ново изкуство (Димов, Венцислав – Отг. ред.). София, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2024, с. 538–545.
Мàртонова, Андроника. Кръстопътища на модернизма. // *Проблеми на изкуството*, 2023, г. LVI, № 2, с. 4–15.
Мàртонова, Андроника. Отвъд „Жълтият круиз“. // *L'Europeo* – On the Road, април 2014, г. VII, № 37, с. 64 – 75.
Мàртонова, Андроника. Пътешественици с кинокамера: загадъчните Люба и Никола Кутинчеви. // *Проблеми на изкуството*, 2018, г. LI, № 4, с. 43-51.
Минчев, Александър. Вечното неравенство между половете. [ориг. из Философски преглед,1943]. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 430.
Молнова, Виолета. Делото Ана Симон. София, Издателско ателие Аб, 2021.
Момчилов, Делян. Българите! Забравените постижения. София, Сиела, 2017.
Назърска, Жоржета. Духовни и религиозни общности в България (края на XIX – края на XX в.). София, Академично издателство „За буквите – О писменехь“, 2025.
Назърска, Жоржета. Различната жена: непълноценната женственост в българския културен контекст (XIX – средата на XX в.). // *Жените в модерността / Women in Modernity*, Известия на Регионален исторически музей – Русе, 2013, № 7, с. 89 – 107.
Назърска, Жоржета. Университетското образование и българските жени (1879 – 1944). София, Международен център по проблемите на малцинствата и културните взаимодействия, 2003.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Назърска, Жоржета. Черноморски туризъм и Ориент: български визуални образи (20-те – 80-те години на XX век). – В: *История и култура на Балканите: Чужди влияния, контекстуална адаптация, хибридни явления*. Сборник в памет на д-р Саня Велкова-Кожухарова. (Дончева. Г., Миндова, Л. – Съст.). София, ИБЦТ, 2024, с. 249 – 266.

Пас, Октавио. Избрани есета. София, ИК „Колибри“, 2023.

Пейчева, Лозанка, Димов, Венцислав. Бели пътища, черна музика. // *Проблеми на изкуството*, 2003, г. XXXVI, № 3, с. 52–58.

Пейчева, Лозанка. Душата плаче - песен излиза. София, ТерАрт, 1999, с. 28, 38, 48, 207.

Пейчева, Лозанка. Към историята на циганската музика в България. // *Български фолклор*, 1999, г. XXV, № 1–2, с. 47 – 57.

Попова-Мутафова, Фани [ориг. из Народен водач, 1941]. Новата българка. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 383 – 386.

Попова-Мутафова, Фани [ориг. из Пролом, 1938]. По нови пътища. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 377 – 382.

Попова-Мутафова, Фани. [ориг. из Философски преглед, 1934]. Какво жената е спечелила и какво тя е загубила чрез своята еманципация. – В: *В сянката на историята. Жените в българското общество и култура* (Даскалова, Красимира – Ред.). София, Дом на науките за човека и обществото, 1998, т. 1, с. 372.

Русанова, Анна. Една старозагорка в София. Стара Загора, Лаген, 2011.

Русева, Мария. Поетика на пътя в българската литература от 20-те и 30 те години на XX век. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2022.

Спасов, Росен; Донев, Александър (Съст.). *Властта на киното: антология на българската филмова мисъл между двете световни войни*. София, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2024.

Спасова-Дикова, Йоана. Metamorphoses of the theatre actor in the early Bulgarian feature films. – В: *Metamorphoses – Art Readings, New Arts Module*, (Статулов, Деян, Николова, Камелия, Гаджева, Катерина, Димов, Венцислав – Ред.), София, ИИИзк – БАН, 2024, II, с. 350 – 360.

Спасова-Дикова, Йоана. За две актьорски съзвездия. София, Продуцентска къща Две и половина, 2004.

Спасова-Дикова, Йоана. Роза Попова – Андромеда на българския театрален небосклон. // *Проблеми на изкуството*, 2023, LVI, № 3, с. 50 – 57

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Станчева, Силвия. Репрезентации на жените в българските исторически музеи. – В: Женските лица на историята. Сборник в чест на Красимира Даскалова. (Миткова, Валентина; Пенелов, Илко – Съст.). София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2024, с. 282 – 297.

Тагор, Рабиндранат. Духът на Япония. Изгубени птици. София, Пергамент Прес, 2020.

Тенев, Драган. Тристахилядна София и аз между двете войни. София, Български писател, 1997.

Тодоров, Димо. Снимки за филм за потъването на „Титаник“ дал наш пътешественик: Обиколилият света Никола Лишковски след женитбата си приел фамилията на богатата си съпруга. (Наши чудаци по света). // *Над 55*, 10 февруари 2017, г. XIV, № 6, с. 4.

Тонева, Юлияна. Първата българска пътешественичка. // *Ние жените*, 13 април 1994, г. V, № 15 (199), с. 8.

Фуко, Мишел. Археология знания. Санкт Петербург, ИЦ Гуманитарная Академия, 2004.

Хаджикосев, Роман. Пътуващият българин. Благоевград, Унив. изд. „Неофит Рилски“, 2014

Хърков, Стефан. Поглед към началото на музикалната дейност на Иван Качулев. // *Българско музикознание*, 2006, № 3, с. 62 – 65.

Цивьян, Юрий Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896 – 1930. Рига, Зинатне, 1991.

Янакиев, Александър. Cinema.bg. 100 години филмов процес, личности/филми/кина. София, Титра, 2003.

Янева, Анелия. Първите. В зората на българския балет. Създаване на национален балетен репертоар. София, ЕМ-КО 91, 1997.

латиница и азиатски езици

Bei, Dawei. A “Grand Sumo Tournament”: Shōwqī Effendi Rabbānī vs. Deguchi Onisaburō. // *QUEST: Studies on Religion & Culture in Asia*, 2017, vol. 2, p. 92 – 102. https://www.theology.cuhk.edu.hk/quest/index.php/quest/article/view/48

Buturović, Amila; Schick, İrvin Cemil (– Ed.). *Women in the Ottoman Balkans: Gender, Culture and History*. London, I.B. Tauris, 2007.

Callahan, Vicki (– Ed.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit, Wayne State University Press, 2010.

Chow, Rey. Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

De Haan, Franciska, Daskalova, Krassimira, and Loutfi, Anna (- Eds.). *A Bio-*

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

graphical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries. Budapest and New York, Central European University Press 2006.
Derlatka, Tomasz. Balkán v reportáži Jurije Wićaze. // *Slovanský jih*, 2015, vol. 15, № 1, pp. 3 – 13.
Derlatka, Tomasz. Makedonci v díle Jurije Wićaze. – In: *Studia Macedonica* II. Ed. I. Dorovský. Brno, Masarykova univerzita, 2015, pp. 27 – 38.
Donev, Alexander (- Ed.). *Chaplin on Vitosha: The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans between the World Wars*. Sofia, Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, 2025.
Donev, Alexander. Once Upon a Time, There Was a Film Club… From Cinephilia to Amateur Filmmaking in Interwar Bulgaria. // *Film History: An International Journal*, 2025, vol. 36, № 1 – 2 (Winter), pp. 18 – 39.
Elsaesser, Thomas. Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
Gaines, Jane. Film History and the Two Presents of Feminist Film Theory. // *Cinema Journal*, 2004, vol. 44, № 1 (Fall), pp. 113 – 119.
Gerow, Aaron. Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2010.
Gonda, Yasunosuke. The Principles and Applications of the Moving Pictures (excerpts, transl. by Aaron Gerow). // *Review of Japanese Culture and Society, Specia edition: Decentering Theory: Reconsidering the History of Japanese Film Theory*, 2010, vol. 22, № 1, pp. 24 – 36.
Grgić, Ana. Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans. London, Routledge, 2022.
Hagener, Malte (– Ed.). *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*. New York; Oxford, Berghahn Books, 2014.
Hall, Stuart. Constituting an Archive. // *Third Text*, 2001, (Spring) vol. 15, no. 54, pp. 89 – 92.
Kardjilov, Peter. The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans. Volume 1& 2. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020.
Kitova, Irina. In Search of the Historical Roots of Interactive Education in Bulgaria. – In: *Charlie Chaplin on Vitosha. The Shaping of Film Culture in Bulgaria and the Balkans between the World Wars* (Donev, Alexander. – Ed.). Sofia, Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, 2025, pp. 299 – 308
Lins, Ulrich. Esperanto as Language and Idea in China and Japan. // *Language*

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Problems & Language Planning, 2008, vol. 32, № 1, pp. 47 – 60.
Màrtonova, Andronika. Labeled Hostile: Vasil Gendov at the Intersection of Survival and Adaptation. // *Balkanistic Forum*, 2025, vol. 34, no. 3, pp. 187 – 208, doi:10.37708/bf.swu.v34i3.11.
Màrtonova, Andronika. Rays behind the Iron Curtain: Japan, Cinema, and Bulgarian Socialist Culture. – In: *Literary and Artistic Japan behind the Iron Curtain*. (Holca, Irina; Sipos T., George – Eds.) London, Routledge, 2025, pp. 144 – 168.
Màrtonova, Andronika. 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*. (Kandilarov, Evgeniy – Ed.) Japan Foundation & Sofia University Press, 2021, pp.185 – 197.
Morrow, Avery. Conceptualising Secret Societies and Conspiracy Theories in Imperial Japan: From Countering Socialism to Rescuing Jewish Refugees. – In: *Religious Dimensions of Conspiracy Theories*. (Piraino, Francesco; Pasi, Marco; Asprem, Egil. – Eds.) London, Routledge, 2022, c. 84 – 104.
Müller-Saini, Gotelind; Benton, Gregor. Esperanto and Chinese anarchism in the 1920s and 1930s. // *Language Problems & Language Planning*, 2006, vol. 30, № 2, pp. 173 – 192.
Mulvey, Laura. Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies. – In: Callahan, Vicki (– Ed.). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 17 – 31.
Narangoa, Li. Universal Values and Pan-Asianism: The Vision of Ōmotokyō. – In: *Pan-Asianism in Modern Japanese History: Colonialism, Regionalism and Borders* (Asia's Transformations (Saaler, Sven; Koschmann, J. Victor. – Eds.). London, Routledge, 2007, pp. 52-66.
Poulton, M. Cody. A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900 – 1930. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.
Rapley, Ian. Sekaigo: Esperanto, international language, and the transnational dimension to Japan's linguistic modernity. // *Japan Forum*, 2020, vol. 32, № 4, pp. 511 – 530.
Rapley, Ian. When global and local culture meet: Esperanto in 1920s rural Japan. // *Language Problems & Language Planning*, 2013, vol. 37, № 2, pp. 179 – 196.
Sato, Barbara. The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan. Durham, NC, Duke University Press, 2003.
Sawhney, Rashmi Devi. "Uncontained" Archives of Cinema. – In: *Exploring Past Images in a Digital Age* (Erdoğan, Nezih; Kayaalp, Ebru - Eds.). Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 215 – 234.
Soister, John. Conrad Veidt on Screen, Jefferson, NC, McFarland & Company, 2002.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Stalker, Nancy K. Prophet Motive: Deguchi Onisaburō, Ōmoto, and the Rise of New Religions in Imperial Japan. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.
Stalker, Nancy. Charismatic Entrepreneurship and Conversion: Oomoto Proselytization, 1916–1935. – In: *Converting Cultures: Religion, Ideology and Transformations of Modernity*. (Washburn, Dennis, Reinhart, A. Kevin - Eds.). Leiden–Boston, Brill, 2007, pp. 209 – 232.
Türkan, Ahmet. Turkey–Vatican Relations from the Ottomans to the Republic. // *International Journal of Humanities and Social Science*, 2015, vol. 5, no. 5, pp. 148–163.
Uyar, Yaprak Melike; Karahasanoğlu, Songül. The Early Performance of Jazz Music in Turkey. // *Porte Akademik: Journal of Music and Dance Studies*, 2016, vol. 13, pp. 129 – 139.
Vlašić, Anđelko. The Modernity of Interwar Turkey through the Eyes of Yugoslav Travelers (1923–1939). // *East Central Europe*, 2020, vol. 47, pp. 335–359.
Wang, Alice. 'Amputating the Sick Man': Metaphorical Representations of Ottoman and Chinese Weakness in Western Political Cartoons, 1876–1909. // *Early Popular Visual Culture*, 2026, pp. 1 – 24.
Wićaz, Jurij. Z Prahi do Palestiny: Reportaže z wichorojtych časow. Bautzen/ Budyšin, Ludowe nakładnistwo Domowina (Domowina-Verlag GmbH), 2025. (Wudał *Friedrich Pollack*; předsłowo a komentary z němčiny přełožił Michał Nuk).
Wićaz, Jurij. Von Kamenz nach Palästina: Reportagen aus stürmischen Zeiten. (Übersetzt und herausgegeben von Friedrich Pollack). Bautzen, Ludowe nakładnistwo Domowina, 2026.
Yolcu, Cengiz. Kölelerin İsyanı'nı Bastırmak: Bulgaristan'da Yasaklanan Bir Film ve Türkiye. // *Journal of Balkan and Black Sea Studies*, 2021, № 7, pp. 63 – 87.
Young, Richard Fox. From Gokyō-dōgen to Bankyō-dōkon: A Study in the Self-Universalization of Ōmoto. // *Japanese Journal of Religious Studies*, 1988, vol. 15, № 2 – 3, с. 263 – 286.
Yuna, Melin Levent. Tango and the Dancing Body in Istanbul. London, Routledge, 2021.
竹内 瑞穂 [Takeuchi, Mizuho]. 共同体への憧憬—小山内薫の芸術観と大本教信仰 / Kyōdōtai e no shōkei – Osanai Kaoru no geijutsukan to Ōmoto-kyō shinkō. [Копнеж към общността – художествените възгледи на Каору Осанай и неговата вяра в религията Оомото] // *JunCture* : 超域的日本文化研究 [JunCture: Трансдисциплинарни японски културни изследвания], 2011, № 2, с. 180 – 192. doi: 10.18999/juncture.2.180

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Интернет

Братството: http://www.bratstvoto.net/vehadi/menu/b16/do1945.html (17.07.2018).
Вандов, Никола. Летопис на Народния театър „Иван Вазов“ 1904 - 2004. София, 2004, https://nationaltheatre.bg/storage/history-yearbooks/2d0b18f5e141915c6c8be7ae5b00197b6.pdf (03.10.2025).
Дигитален проект *Chinese Women's Magazines in the Late Qing and Early Republican Period*, Institute of Chinese Studies, Library, Heidelberg University. Heidelberg University Cluster Asia and Europe: https://ecpo.cats.uni-heidelberg.de/frauenzeitschriften/index.php (19.02.2026).
Илиев, Атанас. Асен Златаров. // *Литературна мисъл*, №3, 1972, 159-167 (Цит. по https://kova4ev2012.blogspot.com/2014/09/blog-post_16.html, 07.03.2024).
Кърджилов, Петър. Ботевата епопея на филм. // *Портал Култура*, 20.05.2024. https://kultura.bg/web/ботевата-епопея-на-филм/ (05.04.2025).
Кърджилов, Петър. Златният век и киното. // *Портал Култура*, 13.02.2023. https://kultura.bg/web/златният-век-и-киното/ (05.04.2025).
М. Л. Първият интерактивен музей, посветен на 14 български будителки, беше открит в София. // *Съюз на българските журналисти*, 01.11.2025. https://sbj-bg.eu/article/details/62791 (31.03.2026).
Неделчо Тинчев (1903-1985) - https://literaturensviat.com/?p=139373 (16.04.2026).
Онлайн галерия „Оомото“: https://oomoto-tokyo.com/gallery-oomoto.html (05.10.2025).
Оомото: http://www.oomoto.or.jp/ (17.07.2018)
Софийски университет „Св. Климент Охридски“, *Каталог - списък на завършилите от 1888 до 1928*, https://digital.libsu.uni-sofia.bg/bg/v/63983 (12.04.2025).
Спасова-Дикова, Йоана. Призвание актриса. Една лична история. // *Платформа за изкуства*, Института за изследване на изкуствата – БАН, 17 август 2023.Достъпно онлайн: https://artstudies.bg/platforma/призвание-актриса-една-лична-история/ (03.09.2025).
Учителя Беинса Дуно - Петър Дънов: https://www.beinsa.bg/index.php (12.07.2025).
Цветанов, Борис. Една патриотка, обиколила света с нашия трикольор на шапката. // *Десант* – национален седмичник на патриотичният печат, онлайн издание, 06 юли 2016, http://www.desant.net/show-news/36280 (последно активен линк 09.07.2018, през април 2026 вече не работи).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

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, https://digital.library.ln.edu.hk/en/projects/film/db/romania-and-bulgaria-different-french-and-scots (12.09.2024). Lingnan University

Gallica – дигиталната библиотека на Националната библиотека на Франция (Bibliothèque nationale de France, BnF).: https://gallica.bnf.fr

Media History Digital Library: http://mediahistoryproject.org/

Mudra, J. Osobní zprávy: Před sto lety se narodil Jurij Wićaz. // *Česko-lužický věstník*, 1999, № 10, http://stare.luzice.cz/clv/1999/10.htm (01.04.2026).

Vidokle, Anton; Osaka, Koichiro. On Oomoto: A Conversation with Alexandra Munroe. // e-flux Journal, № 156, September 2025. https://www.e-flux.com/journal/156/6776743/on-oomoto-a-conversation-with-alexandra-munroe (05.10.2025).

Women Film Pioneers Project. https://wfpp.columbia.edu/ (30.05.2025).

You tube Oomoto`s chanel: www.youtube.com/@大本東京本部 (05.10.2025).

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Summary

WONDROUS LUMINOUS IMAGES
Bulgarian Film Culture beyond the Canon and the Familiar

This monograph offers an alternative interpretation of Bulgarian film culture during the interwar period, bringing to light neglected, unknown, and insufficiently explored episodes from the nation's cinematic past. Drawing extensively on archival research, it reconstructs obscured histories, lost films, and marginalised cultural actors, while challenging established historiographical narratives and expanding the boundaries of Bulgarian film history.

Two major narrative trajectories structure the study. The first is devoted to Zhana Gendova – the unquestionable 'Madame Cinema' of early Bulgarian film culture: actress, producer, organiser, and creative collaborator of the pioneering filmmaker Vasil Gendov. The second follows the traveller-cinematographers Lyuba and Nikola Kutinchevs, whose journeys and filmmaking activities across Asia reveal transnational dimensions of Bulgarian cinema not addressed in existing scholarship. Through their intertwined trajectories, the book reconstructs a more complex, multilayered, and outward-looking history of Bulgarian film culture.

The study engages with key directions in contemporary international film scholarship: the role of women in cultural and cinematic memory; the significance of counter-archives and lost film heritage; the tensions between the national and the transnational; and the cultural intersections between East and West. Combining archival research and reconstruction with cultural and historiographical analysis, the book situates Bulgarian cinema within broader European and global histories of modernity.

INFINITE ARCHIVES: WHAT IS HIDDEN IN CINEMA'S ATTIC?

The introduction approaches Bulgarian film history of the interbellum not as a linear national narrative, but as a complex and open cultural process shaped by continuous interactions between the local and

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

the transnational, modernity and tradition, artistic ambition and the experience of cultural peripherality. Cinema emerges as a dynamic field situated between screen and stage, between native and foreign influences, and between diverse aesthetic and media practices.

The text situates cinema within the broader context of modernity, emphasising its role not merely as entertainment, but as a powerful medium capable of reshaping perceptions of the world, society, and cultural difference. Alongside photography and popular music, film became one of the defining media forms of the twentieth century, distinguished by its reproducibility, transnational circulation, and profound social, political, and cultural impact. In Bulgaria, cinema played a significant role in both modernisation processes and the construction of national cultural identity.

Viewing Bulgarian culture of the 1920s and 1930s through the prism of cinema, the introduction argues that film culture created new contact zones between the arts, intellectual life, commerce, politics, and everyday modern experience. Early Bulgarian cinema is not interpreted as an 'immature' or belated cinematic tradition, but rather as a specific cultural configuration in which multiple media forms, artistic practices, and international influences intersect and coexist. Particular attention is devoted to the rapid development of film journalism, the institutionalisation of film culture, and the emergence of vibrant debates surrounding the social, artistic, and economic functions of cinema in Bulgaria.

The study advances a revisionist perspective on Bulgarian film historiography by recovering overlooked and historically excluded figures, events, and cultural processes that have remained outside the dominant historical canon. Drawing on extensive research conducted in Bulgarian and foreign archives, libraries, institutional and private collections, as well as periodicals, memoirs, unpublished manuscripts, and photographic materials, the book introduces a substantial body of previously unknown evidence, documents, and historical connections into scholarly circulation. In doing so, it makes an original contribution to the field by reconstructing obscured dimensions of Bulgarian film culture and fundamentally rethinking established historiographical narratives.

The archive itself is approached not as a stable repository of the past, but as a dynamic and unfinished space in which absences, discontinuities, fragmentary traces, and silenced voices generate the possibility for new historical interpretations. Through this process of

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

archival recovery and critical re-examination, the study expands the contours of Bulgarian film history, revealing neglected cultural trajectories, forgotten transnational networks, and alternative histories long hidden from scholarly view.

The introduction also outlines the book's principal thematic concerns: the place of women in film culture and cultural memory; the interactions between the national and the foreign; intermedial exchanges between cinema and other arts; cultural mediation and translation across borders; and the construction of the "exotic" within Bulgarian screen culture. Structured through a series of case studies and key concepts, the monograph combines interdisciplinary analysis, microhistory, and meta-historical reflection on the mechanisms through which Bulgarian film history has been constructed.

Ultimately, the introduction argues that Bulgarian film history remains an unfinished and open field, constantly subject to revision, reinterpretation, and rediscovery. The archive is conceived not only as a space of memory, but also as a responsibility toward the future – a site through which new perspectives on Bulgarian cinema and cultural history may continue to emerge.

THE WOMAN ON THE SCREEN – DISTANT AND BELONGING TO NO ONE

The second conceptual opening examines the place of women in early Bulgarian film culture and the mechanisms through which their contributions have been obscured or omitted from national film historiography. The chapter argues that dominant historical narratives traditionally privilege male pioneers – directors, producers, cinematographers, exhibitors, and entrepreneurs – while women remain visible primarily as screen images rather than as active participants in the processes of film production, organisation, and cultural legitimisation.

The central metaphor of the "woman on the screen" designates the paradoxical position of women in early cinema: simultaneously visible and absent, central to spectatorship yet peripheral to historical memory. While photographs and surviving film fragments preserve the female image, archives rarely retain sufficient evidence of women's broader creative, organisational, and intellectual involvement behind the screen. The chapter, therefore, explores the tension between visual presence and historiographical invisibility as one of the defining problems of early film culture.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Situating itself within contemporary international scholarship on women film pioneers, the study emphasises that women across Europe, America, and Asia played substantial roles in the formation of emerging national cinemas – not only as actresses, but also as directors, producers, screenwriters, editors, theorists, translators, critics, and cultural mediators. The text raises the broader historiographical question of why so many pioneering women later disappeared from canonical film history and argues for the necessity of reconstructing a more balanced and critically nuanced narrative of cinema culture.

Particular attention is devoted to the Bulgarian context, where the archival traces of women connected to early cinema remain fragmentary, inconsistent, or almost entirely absent. The chapter examines the cultural and social conditions that shaped women's participation in film culture during the late nineteenth and first half of the twentieth century, including patriarchal norms, debates surrounding the "woman question," and the gradual processes of female emancipation and modernisation in Bulgaria.

The chapter foregrounds two pioneering figures whose contributions fundamentally reshape the understanding of early Bulgarian cinema. The first is Zhana Gendova, presented not merely as the wife and screen partner of Vasil Gendov, but as a pioneering co-creator of Bulgarian film culture in her own right. Through extensive archival reconstruction, the study reveals her multifaceted participation in virtually every aspect of filmmaking: acting, co-producing, assistant directing, casting, script development, editing, laboratory work, production organisation, stunt performance, and, later, even film dubbing.

The second central figure is Lyuba Kutincheva, a largely forgotten traveller, lecturer, photographer, and documentary pioneer who, together with Nikola Kutinchev, filmed extensively across the Middle East and Asia during the interbellum period. Although the films themselves have not survived, the study reconstructs their activities through archival documents, press materials, photographs, and public lecture records. This study brings Kutincheva to light as what appears, based on the available evidence, to be the first Bulgarian woman documentary filmmaker, as well as an important mediator between Bulgarian culture and the visual worlds of the East.

By juxtaposing Zhana Gendova and Lyuba Kutincheva, the chapter articulates two distinct yet interconnected models of female invisibility in Bulgarian film history: one figure, highly visible yet structur-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

ally overshadowed, the other, almost entirely erased from historical consciousness. Through these case studies, the text argues for a broader reconstruction of Bulgarian film historiography that recognises marginalised women not as peripheral additions to the canon, but as active agents in the formation of film culture, cultural modernity, and national cinematic identity.

ZHANA AND THE GHOSTS OF OBLIVION

This chapter examines the overlooked role of Zhana Gendova in the development of early Bulgarian cinema and reassesses her contribution as a filmmaker, producer, organiser, performer, and cultural mediator. Long overshadowed by the dominant figure of her husband, Vasil Gendov, and largely confined by film historiography to the role of actress, Gendova emerges here as one of the central yet neglected pioneers of Bulgarian film culture. Drawing on memoirs, archival documents, press materials, and collections preserved in the Bulgarian National Film Archive, the chapter reconstructs her creative agency and challenges the gendered mechanisms that obscured female authorship in Bulgarian cultural history.

The chapter situates Gendova's career within interwar Bulgaria, when local filmmakers sought to establish a national cinema despite political instability, economic hardship, and strong dependence on foreign film imports. Within this predominantly male-dominated environment, women's contributions remained largely unrecognised. Gendova thus emerges not only as an exceptional figure in Bulgarian cinema but also as part of a broader generation of women innovators who introduced European modernity into Bulgarian culture while remaining marginalised within historical memory.

The opening sections examine Gendova's childhood, education, and artistic formation. Born Ivanka Ivanova in Sliven, she grew up in a patriarchal environment but received a rigorous education at the Catholic Ladies' College in Plovdiv, where she studied literature, philosophy, French, and music. Fascinated by theatre and cinema from an early age, she admired both Bulgarian stage actors and European silent film stars such as Francesca Bertini, Lyda Borelli, and Asta Nielsen.

A substantial part of the chapter analyses Gendova's memoirs and the contradictions within her autobiographical writings. Her earlier memoir, composed in 1948 under Vasil Gendov's influence and "supervision," largely reinforces his image as the sole founder of Bul-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

garian cinema. By contrast, her later memoirs, published in *Cinema and Time* and described as "Confessions," foreground her own perspective and reveal the emotional and creative imbalance within their partnership.

The chapter follows the couple's first cinematic collaborations, beginning with *Love Is Folly* (1917), the only fully preserved Gendov film. Beyond acting, Gendova worked as a producer, assistant director, assistant camerawoman, costume assistant, and casting director. She reportedly sold a family jewel to help finance the production and later re-edited the film by hand after Vasil Gendov assembled the reel incorrectly before its test screening.

The study also explores the formative influence of Germany on Gendova's artistic development. After her marriage, she travelled with Vasil Gendov to Berlin, where she encountered the modern film industry, German Expressionist cinema, and leading European actors and directors. Performing under the name Zhana Dorit Gendova, she appeared in minor German productions while absorbing new cinematic techniques and aesthetic ideas.

Several sections analyse the Gendovs' films of the 1920s and 1930s, foregrounding Gendova's often-overlooked creative and organisational role. In productions such as *Military Actions in Peacetime*, *The Devil in Sofia*, and *Uncle Ganyo*, she participated in script development, production management, casting, promotion, and visual planning.

Particular attention is devoted to the Gendovs' socially engaged films of the late 1920s, including *The Man Who Forsook God*, *In a Blind Alley*, *Street Idols*, and *Stormy Youth*. These films addressed themes such as poverty, prostitution, alcoholism, unemployment, crime, and moral redemption. The chapter suggests that Gendova's Catholic education strongly influenced their ethical and religious dimensions.

The transition from silent to sound cinema forms another central theme. Gendova appears to have recognised, earlier than her husband, the necessity to adapt to sound technology. This culminated in *The Slaves' Revolt* (1933), considered the first Bulgarian sound and musical film. The chapter argues that Gendova played a decisive role in initiating and shaping the project while also contributing to its post-production and dubbing process.

The final sections discuss the decline of the Gendov Film Company after *The Earth Is on Fire* (1937), which led to financial collapse and personal estrangement between the couple. Following Vasil Gendov's

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

death in 1970, Zhana openly protested her erasure from film history and began recording her "Confessions," in which she reassessed her life and artistic role with irony, clarity, and emotional honesty.

The chapter concludes by arguing that Zhana Gendova should be recognised as the first major female pioneer of Bulgarian cinema. Recovering her voice not only revises the history of early Bulgarian cinema but also reveals the broader mechanisms through which women's artistic labour has been systematically obscured within national cultural narratives.

Particular attention is devoted to newly uncovered archival materials, including previously unknown references and correspondence in the French press related to the Gendovs' films and their international circulation. The chapter also makes a preliminary attempt to reconstruct the biographical framework of Bistra Fol, an actress closely connected to the Gendovs' theatrical and cinematic activities, whose presence has remained almost entirely unexplored in Bulgarian film historiography.

LYUBA AND NIKOLA KUTINCHEVS: AN UNFINISHED STORY

The second major section of the book is distinguished by its exceptional originality and by the introduction of an extensive body of previously unknown archival material into scholarly circulation. The study reconstructs the almost entirely forgotten activities of Lyuba and Nikola Kutinchev through newly uncovered documents, press publications, photographs, travel accounts, and fragmentary archival traces dispersed across Bulgarian and foreign collections.

The section begins with an unexpected archival discovery in a marginal part of Vasil Gendov's archive at the Bulgarian National Film Archive, revealing a previously unknown connection between the Gendovs and the Kutinchevs. In the typescript *My Response*, written by Gendov during the socialist period, valuable information emerges concerning the Kutinchevs' travelling lectures and screenings devoted to Asia and the Far East, accompanied by their own documentary films and photographs.

Particularly significant is the fact that this testimony confirms a personal acquaintance between the Gendovs and the Kutinchevs – a connection entirely absent from both memoir literature and existing Bulgarian film historiography. The chapter raises new questions concerning the fate of early documentary films, their circulation through private collections, and the disappearance of the Kutinchevs' archival legacy.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

The Kutinchevs emerge as simultaneously visible and spectral figures within Bulgarian cultural and film history – familiar to audiences and the mainstream press, yet largely absent from the official cinematic community and excluded from the established historiographical canon. Although operating outside professional film circles, their activities outline several pioneering trajectories within Bulgarian visual culture during the interwar period.

Particular attention is devoted to Lyuba Kutincheva, who may be regarded as the first Bulgarian woman documentary filmmaker. Her lectures and accompanying screenings reveal a more intimate, observant, and subtly proto-feminist mode of representing foreign cultures. Together with Nikola Kutinchev, she was among the first Bulgarians to produce and present in Bulgaria film footage shot on location in Asia and the Middle East.

The chapter further emphasises the Kutinchevs' role as cultural mediators between Bulgaria and the East. Cinema functioned not as an autonomous artistic practice, but as part of a broader lecture and visual repertoire through which the image of Bulgaria was presented before local Asian audiences. In this sense, Lyuba and Nikola Kutinchev carried out a remarkable form of bilateral cultural diplomacy beyond official state structures.

The study is based on a substantially expanded body of newly uncovered archival material gathered from diverse collections, libraries, and registries in Bulgaria and abroad. The reconstruction of Nikola Kutinchev's almost entirely unknown biography draws upon dozens of archival sources, including periodicals, manuscripts, photographs, registries, travel writings, personal papers, and international archival collections.

Of particular importance is the Kutinchevs' stay in Japan and the gradual deciphering of their documentary legacy connected with the Far East. The chapter highlights their connections with the Japanese religious and cultural movement Ōmoto, a crucial element for understanding the ideological, spiritual, and cultural dimensions of their travels. Additional sources reveal links with international Esperanto networks. Among the most valuable materials are documents preserved at the Institute for the Study of Ōmoto Doctrine (Ōmoto Kyōgaku Kensansho / 大本教学研鑽所), which allow for a substantial reassessment of previously known facts.

A decisive moment in the research was the identification of a photograph depicting both Lyuba and Nikola Kutinchev together – a dis-

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

covery that enabled a more precise reconstruction of their relationship and collaborative activities.

Despite the progress of the research, many questions remain unresolved: the precise nature of Lyuba's relationship with Nikola, the possible political dimensions of their travels, and the reasons behind Lyuba Kutincheva's later disappearance from public and historical memory. The chapter ultimately argues that cinema constitutes the vital connective tissue within this multilayered story, illuminating important blank spaces in the history of Bulgarian film culture during the interbellum period.

THE BREATH OF CELLULOID MEMORY

The conclusion departs from Octavio Paz's reflection that "human destiny is encoded within the image." The photographic, cinematic, and archival image thus emerges not merely as a bearer of memory, but also of absences, ruptures, and unfinished histories. Interwar cinema is approached not as a closed cultural artefact of the past, but as a living and continuously reconfigured space of memory.

The concluding chapter synthesises the study's central trajectories through the figures of Zhana Gendova and Lyuba, and Nikola Kutinchev, whose lives and activities illuminate different dimensions of early Bulgarian film culture. The text questions the stability of the national cinematic canon and the mechanisms through which certain figures, images, and practices have been remembered while others were relegated to the margins or erased altogether.

The study argues that the recovery of scattered, unread, and frequently neglected archival traces enables an expansion of historical knowledge and reveals the counter-archival potential of Bulgarian film history. Film culture is conceived as a multilayered and dynamic field that must be examined simultaneously within local and transnational contexts. Drawing on the concept of *histoire croisée*, the conclusion reflects on the transnational dimensions of cinema, underscoring the necessity of approaching it through multiple perspectives, cultural entanglements, and intersecting historical processes. Gendova and the Kutinchevs emerge as emblematic figures situated between partial visibility, mythologization, and near-total oblivion. Their trajectories reveal the instability and contingency of historical memory, as well as the unresolved layers that continue to inhabit Bulgarian film culture.

Ultimately, the conclusion advances the idea that the history of Bulgarian cinema begins to change the moment we acknowledge

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

the existence of significant figures and practices beyond the limits of the established canon. The archive remains an open space of future discoveries, while the recovery of "lost celluloid Bulgaria" becomes an essential act of cultural remembrance and historical responsibility.

About the Author

Prof. PhD Andronika Màrtonova is a film scholar, senior researcher in the Screen Arts Department at the Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences, and university lecturer. A specialist in Asian cinema, she is the author of numerous scholarly publications in Bulgaria and abroad. As a film critic, she has served on the juries of various international film festivals. In 2024, she pursued advanced research training in China.

Archival film, written, and photographic materials occupy a central place in her research, with a particular focus on intercultural dialogue and the encounter between Bulgaria and Asia through the screen. Her work spans a broad chronological range, from the emergence of cinema to the present day.

She is the author of the books *The Hieroglyph of Cinema: Aesthetics and Meaning in East Asian Cinema* (2007) and *Between Migration and Sedentariness: The Exotic Otherness and New Bulgarian Cinema* (2021). Her study 'Rays behind the Iron Curtain: Japan, Cinema, and Bulgarian Socialist Culture' appears in the collective volume *Literary and Artistic Japan Behind the Iron Curtain* (Routledge, 2025).

Prof. Màrtonova is a guest lecturer at the National Academy for Theatre and Film Arts 'Krastyo Sarafov' and Sofia University 'St Kliment Ohridski'. She is a member of FIPRESCI and NETPAC. Her scholarly work and contributions to film culture have been recognised with awards from the Film Critics Guild of the Union of Bulgarian Filmmakers and the Union of Scientists in Bulgaria (2008), the 'Prof. Marin Drinov' distinction of the Bulgarian Academy of Sciences (2009), and the Ikuo Hirayama Centre Prize, Japan (2011).

ACKNOWLEDGEMENTS

This book could not have been written without the support of numerous institutions, archives, libraries, and individuals who, in different ways, contributed to the long process of research, discovery, and reconstruction behind these pages.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

I would like to express my deepest gratitude to the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences for the intellectual environment and institutional support that made this research possible. Special thanks are due to my colleagues from the Screen Arts Department and to the teams of the Bulgarian National Film Archive, the Central State Archives, and the Bulgarian Historical Archive at the National Library 'St. Cyril and Methodius,' and all regional and private collections that opened their holdings to this project.

I am profoundly grateful to Prof. DSc Alexander Donev and DSc Petar Kardzhilov for their trust, support, and invaluable scholarly dialogue throughout the development of this monograph. My sincere thanks also go to Prof. DSc Petya Alexandrova and Prof. Krasimir Andonov for their thoughtful and highly valuable peer reviews of the manuscript, as well as for their generous scholarly support and critical insights.

A special place belongs to the memory of the Japanologist, Assoc. Prof. Anton Andreev (1971–2025) – sensei, friend, and extraordinary scholar – whose exceptional expertise, intellectual generosity, and collaborative work on the Japanese archival materials connected to Lyuba Kutincheva led to important discoveries that became an essential part of this research.

I am also deeply grateful for the inspiring conversations with Denise J. Youngblood, PhD, Professor of History Emerita at the University of Vermont, whose insights into cinema, history, and visual culture became an important intellectual stimulus during the development of this book. My thanks also go to Dr Gábor Gergely, Associate Professor of Film Studies at the University of Lincoln, whose inspiring scholarship and precision in the study of Eastern European film cultures have been an important point of reference for this study.

I also extend my deepest gratitude for the memorable and inspiring encounter with the renowned star of Chinese-American cinema, Broadway, and Mandopop, Mr Fei Xiang (Kris Phillips), whose reflections on Asian cinema and screen cultures profoundly enriched both the intellectual and emotional horizons of this work.

Finally, I wish to thank my family and friends, who patiently endured my long disappearances into the dim labyrinths of archives, where I seemed to live more intensely among other people's memories than within my own everyday life. They became witnesses to my endless excitement over forgotten names, lost films, fragile photographs, and

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

newly uncovered fragments of vanished worlds. For years, I carried these spectral lives out of the archives and into our conversations, often unable to return fully to the present moment. Their affection, patience, and quiet understanding remained one of the invisible lights accompanying this journey through the breathing memory of cinema.

This book is dedicated to my beloved teachers, who shaped me not only as a writer and scholar but also as a person committed to intellectual integrity, moral responsibility, and uncompromising academic standards. They remain my enduring spiritual presence – always beside me, although no longer in this world: Mr Hristo Popov (journalist, translator and poet, Bulgarian National Radio, Radio Bulgaria – Foreign Language Services), Prof. DSc Alexander Yanakiev (Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences), and Prof. DSc Alexander Fedotoff (Sofia University, Centre for Eastern Languages and Cultures).

Finally, this book is dedicated to the fragile yet enduring memory of lost Bulgarian cinema – to all those figures, films, and stories that history nearly consigned to oblivion, yet still endure through remembrance, rediscovery, and return.

WONDROUS LUMINOUS IMAGES: Bulgarian Film Culture beyond the Canon and the Familiar forms part of the project of the Screen Arts Department at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, entitled *Cinema Culture, Arts, and National Images in Bulgaria (KINO.BG): The Formation of the Social Significance of Film Culture during the Interwar Period*. The publication has been issued with state support under Contract No. КП-06-Н60/6 of 16 November 2021, funded by the Bulgarian National Science Fund.

The volume is also a result of the implementation of Project BG16RFPR002-1.014-0011, *Sustainable Development of the Centre of Excellence "Heritage BG"*, financed under Procedure No. BG16RFPR002-1.014, *Sustainable Development of Centres of Excellence and Centres of Competence, including specific infrastructures or their associations from the National Roadmap for Research Infrastructure*.

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

AUTHOR: Andronika Màrtonova
SCIENTIFIC EDITOR: Alexander Donev
REVIEWERS:
Prof. Petya Alexandrova, DSc, New Bulgarian University
Prof. Krasimir Andonov, PhD, Krastyo Sarafov National Academy for Theatre and Film Arts (NATFA)
STYLE EDITOR: Anna Andreeva
© Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences
ISBN 978-619-7619-63-8 (paperback edition)
ISBN 978-619-7619-64-5 (PDF edition)
© Andronika Màrtonova, author
© Daniel Netchev, cover artist

© Andronika Martonova
All Rights Reserved

Андроника Мàртонова

ДИВНИ СВЕТЛИВИ КАРТИНИ
Българската филмова култура – отвъд канона и известното

Институт за изследване на изкуствата, БАН
София, 2026

ISBN 978-619-7619-63-8 (мека подвързия)
ISBN 978-619-7619-64-5 (pdf)

www.artstudies.bg
www.bgkino.com/библиотека/

Първо издание
Формат 165/235
Печат: „Бивалвия“ ООД

© Andronika Martonova
All Rights Reserved