

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო ჟიურნალი/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.18>

„გაუშვით ბავშვები კინოში!": კინოგანათლების ადრეული კონცეფციები ბულგარულ კულტურაში, ორ მსოფლიო ომს შორის¹

ანდრონიკა მარტონოვა

საკვანძო სიტყვები: ბავშვი მსახიობები, კინო, საბავშვო თეატრი, მხატვრული განათლება, საარქივო კვლევა, ბულგარული კულტურა ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში, ინტელიგენცია.

სტატია იკვლევს ბავშვობის, კინოსა და თეატრის ურთიერთმიმართებას ბულგარულ კულტურაში ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში და ყურადღებას ამახვილებს ბავშვების, როგორც ეკრანული პერსონაჟების, მაყურებლებისა და მხატვრულ-აღმზრდელობით პროცესებში მონაწილეთა დღემდე ნაკლებად შესწავლილ როლზე. სტატია ეყრდნობა ჟანა და ვასილ გენდოვების, ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლის, კონსტანტინ საგაევის, ქრისტო კონსტანტინოვისა და ნიკოლაი ფოლის საქმიანობის ანალიზს და აჩვენებს, თუ როგორ ფუნქციონირებდნენ კინო და თეატრი, როგორც განათლების, სოციალიზაციისა და ვიზუალური კულტურის ურთიერთშემავსებელი საშუალებები. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა საგაევის „კინოტონის“ კონცეფციასა და ფოლის არარეალიზებულ საბავშვო ფილმს „ზამთრის დახმარება ღარიბთათვის“. მიუხედავად იმისა, რომ ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ბულგარეთის კინოწარმოებაში საბავშვო ფილმების უწყვეტი ტრადიცია ვერ ჩამოყალიბდა, ამ ეპოქამ წარმოშვა ბავშვობის, მაყურებლისა და მხატვრული განათლების მრავალი ინოვაციური კონცეფცია. ეს დღემდე უგულვებელყოფილი ინიციატივები აღმოსავლეთევროპული ეკრანული მოდერნულობის მნიშვნელოვან განზომილებას წარმოაჩენს.

ბულგარულ კულტურაში ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდი ინტელექტუალური ცხოვრების განსაკუთრებული ინტენსივობით გამოირჩეოდა. იმდროინდელი წამყვანი მოღვაწეები – მწერლები, მხატვრები, თეატრის წარმომადგენლები, მუსიკოსები, კინემატოგრაფისტები და სხვები – აქტიურად მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ კულტურული ცხოვრების აღდგენის პროცესში, არამედ თანა-

მედროვე კულტურაში კინოს ადგილის ხელახალ გააზრებაშიც. ერთი მხრივ, ახალ ჩამოყალიბებული მეშვიდე ხელოვნება მჭიდროდ უკავშირდებოდა ბულგარული კინოინდუსტრიის განვითარებას, ეროვნულ იდენტობასა და მხატვრული თვითგამოხატვის საკითხებს. მეორე მხრივ, უცხოური კინოპროდუქცია განიხილებოდა გასაოცარი ერუდითა და მრავალმხრივობით: მისი პრაქტიკული დანიშნულების, ესთეტიკის, ისტორიის, რეკლამის,

¹ წინამდებარე კვლევა განხორციელდა პროექტის BG16RFPR002-1.014-0011 „Heritage BG“ უმაღლესი მიღწევების ცენტრის მდგრადი განვითარება“ ფარგლებში, საგრანტო დახმარების პროცედურის BG16RFPR002-1.014 — „უმაღლესი მიღწევების ცენტრებისა და კომპეტენციის ცენტრების მდგრადი განვითარება, მათ შორის სამეცნიერო ინფრასტრუქტურის ეროვნული საგზაო რუკით განსაზღვრული სპეციალური ინფრასტრუქტურებისა და მათი გაერთიანების“ – დაფინანსებით.

ფუნქციის, დისტრიბუციის, კინოსა და თეატრის ურთიერთმიმართების, პროფესიული საზოგადოების ჩამოყალიბებისა და, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მაყურებლისა და განათლების საკითხების ტრიადი. სწორედ ამ უკანასკნელ კონტექსტში ჩნდება ბავშვების თემა – როგორც მაყურებლების, ასევე მხატვრულ პროცესებში აქტიური მონაწილეების. სპეციალიზებულ კინოპრესაში, რომელიც ამ პერიოდში მნიშვნელოვნად გაფართოვდა, გამართული საზოგადოებრივი დისკუსიები ნათლად ასახავს როგორც ინტელექტუალური ელიტის ინტერესებსა და შეშფოთებას, ისე მის მისწრაფებას, ხელოვნების საშუალებით ჩამოეყალიბებინა განათლებული და კულტურული ერი, ევროპულ სტანდარტებზე ორიენტირებული.

ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ბავშვისა და კინოს, აგრეთვე ბავშვისა და თეატრის ურთიერთმიმართება დღემდე თითქმის შეუსწავლელი თემაა, განსხვავებით იმ ფართო კვლევებისგან, რომლებიც ბავშვთა ჩართულობას ეძღვნება ლიტერატურაში, მუსიკაში, სახვით ხელოვნებასა და ოპერეტაში. ამ მხრივ გამონაკლისს არც ბულგარეთი წარმოადგენს. უფრო ფართო კონტექსტში, აღმოსავლეთევროპული კულტურის ისტორიის კვლევებშიც, ბავშვთა და ახალგაზრდული კულტურა იშვიათად იკავებს ცენტრალურ ადგილს კინოსა და მედიაკვლევებში. როგორც ანიკო იმრე აღნიშნავს, ბავშვებისა და ახალგაზრდების შეზღუდული ხილვადობა ეკრანული მედიის ისტორიოგრაფიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხარვეზად რჩება.²

ბულგარეთში ეს პრობლემა კიდევ უფრო მწვავედ იჩენს თავს კინემატოგრაფიული მემკვიდრეობის ფრაგმენტულობის, დოკუმენტური მასალის არასისტემური ხასიათისა და იმ ხანგრძლივი ტენდენციის გამო, რომლის თანახმადაც აღნიშნული თემა მეორეხარისხოვნად მიიჩნეოდა. ამასთანავე, ეკრანზე ბავშვის ადრეული გამოჩენის მრავალი მაგალითი, მათ შორის ბულგარული კინოს პიონერების – ჟანა და ვასილ გენდოვების ფილმები, დაკარგულია.³ ჯერ კიდევ 1920-იანი წლების მეორე ნახევარში გენდოვებმა ეკრანზე ბავშვის

განსაკუთრებული ემოციური პოტენციალი გააცნობიერეს. განსაკუთრებით ჟანა გენდოვა მიიჩნევდა, რომ ბავშვი კინოხელოვნებაში უაღრესად ძლიერი გამომსახველობითი საშუალებაა და ამტკიცებდა, რომ ბულგარულ კინოს საკუთარი ჯეკი კუგანი სჭირდებოდა. სწორედ ამიტომ გენდოვებმა თავიანთი ოთხი წლის ვაჟი, მიტკო (დიმიტრი), კინოწარმოების პროცესში ჩართეს. მოგვიანებით ჟანა აღნიშნავდა, რომ ამით მან „თავისი წვლილი შეიტანა ჩვენს საერთო საოჯახო საქმეში“.⁴

ეს პატარა ბიჭი მონაწილეობდა სოციალური თემატიკის ორ ფილმში, რომლებიც აშკარად არ იყო განკუთვნილი ბავშვებისთვის: „ადამიანი, რომელმაც ღმერთი დაივიწყა“ (Chovekat, koyto zabravi Boga, 1927) და „ჩიხი“ (Patyat na bezpatnite, 1928). თავის 1976 წლის მემუარებში ჟანა გენდოვა ხაზს უსვამს ბულგარული კინოს ეკრანზე პერსონაჟთა ტიპაჟების გაფართოების აუცილებლობას და აღნიშნავს, რომ 1927 წლამდე ეროვნულ კინემატოგრაფიაში ბავშვი მსახიობები პრაქტიკულად არ არსებობდნენ. გენდოვებმა არა მხოლოდ საკუთარი ვაჟი, მიტკო, არამედ სხვა მსახიობების შვილებიც გადაიღეს, რადგან თეატრალური წრეების მიღმა ოჯახები, როგორც წესი, თავს არიდებდნენ შვილების კინოში მონაწილეობას – იმ პერიოდში ეს საქმიანობა ჯერ კიდევ სოციალურად შეუფერებლად და ზოგჯერ ზნეობრივად საეჭვოდაც კი მიიჩნეოდა. მიტკომ გადასაღებ მოედანზე თავი შესანიშნავად გამოიჩინა და დედის ზედამხედველობით ერთ-ერთი სახიფათო ტრიუკიც შეასრულა – ოთხი-ხუთი მეტრის სიმაღლის კლდიდან ზღვაში გადახტა. იმავე ფილმში ჟანა გენდოვამ თავადაც პირველად შეასრულა ტრიუკი. თუმცა, ვასილ გენდოვის მემუარებში თითქმის არაფერია ნათქვამი შვილთან გადაღებულ ამ ეპიზოდებზე და, ასევე, უგულებელყოფილია მეუღლის თანაავტორობა და მისი მნიშვნელოვანი წვლილი მათ ერთობლივ ფილმებში.

ბავშვსა და კინოს შორის ურთიერთობის კვლევის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება დაკავშირებულია პედაგოგიკურ კონტექსტებთან,

2 IMRE, Introduction, 2005, p. xxii.

ქართველი მკითხველისთვის განსაკუთრებით სასარგებლო იქნება ამ სტატიაში განხილული კონცეფციების შედარება კვლევასთან: KIKNADZE, Studio, 2024, pp. 11-21.

3 ჟანა (1899–1976) და ვასილ (1891–1970) გენდოვები, ბულგარული კინოს დამფუძნებლები. მათი თანამშრომლობა (დაწყებული 1917 წლის ფილმით „სიყვარული სიგიჟეა“ და დამთავრებული 1937 წლის ფილმით „დედამიწა ცეცხლის ალში“) შეადგენს ომებს შორის პერიოდში ბულგარული კინოწარმოების დიდ ნაწილს.

4 ГЕНДОВА, Когато, 1976, с. 45; МАРТОНОВА, Дивни, 2026, с. 67–69.

რომელთა ისტორიული მემკვიდრეობა გაფანტულია მრავალრიცხოვან და დღემდე უმეტესწილად შეუსწავლელ წყაროებში. ეს წყვეტა კიდევ უფრო გაღრმავდა 1944 წლის შემდეგ, როდესაც სოციალისტურმა რეჟიმმა კულტურული მემკვიდრეობა, ინსტიტუციური არქივები და ბულგარული კინოს კანონი ახალი იდეოლოგიური ჩარჩოს შესაბამისად გადაახალისა. შედეგად, ბულგარეთის სამეფოს პერიოდის მრავალი ომამდელი კულტურული პრაქტიკა, ისევე როგორც მასთან დაკავშირებული ინტელექტუალური და კულტურული მოღვაწეები, მარგინალიზებული აღმოჩნდა, რადგან ისინი აღარ შეესაბამებოდა ახალი პოლიტიკური წესრიგის მიერ დამკვიდრებულ ნარატივებს.

ამიტომ, ბულგარული გამოცდილების ისტორიული არქეოლოგია თანამედროვე კვლევებს უნდა დაუკავშიროთ, რომლებიც ბავშვს, ადრეულ კინოსა და ვიზუალურ მოდერნულობას იკვლევს. ასეთი მიდგომა საშუალებას გვაძლევს, ეკრანზე ბავშვის პირველი გამოჩენა მხოლოდ ეროვნული კინოს ისტორიის ფრაგმენტულ ფაქტებად კი არ აღვიქვათ, არამედ უფრო ფართო მოდერნიზაციის პროცესის ნაწილად, რომლის ფარგლებშიც ბავშვი იქცა დაკვირვების, ცოდნის, პედაგოგიური ზემოქმედებისა და სანახაობრივი წარმოჩენის ობიექტად.

ვიკი ლეოს კვლევაში, რომელიც ბავშვობასა და ადრეულ კინოს ეძღვნება, ბავშვის სახე გააზრებულია არა მხოლოდ როგორც თემატური მოტივი, არამედ როგორც საშუალება, რომლის მეშვეობითაც კინოს შექმნის საკუთარი მოდერნულობის წარმოჩენა. ბავშვის ფიგურა აერთიანებს მოდერნულობის რამდენიმე ძირითად საკითხს: ხედვის ახალ ტექნოლოგიებს, მასობრივ სანახაობას, გამოსახულების კომერციალიზაციას, ოჯახურ მემკვიდრეობას, ცხოვრების არქივირებასა და წარმავლის შენარჩუნების სურვილს. ადრეული კინო ბავშვს მხოლოდ არ ასახავდა – მან თავად შექმნა ბავშვობის თანამედროვე კონცეფცია, როგორც ცალკე მდგომი, მოწყვლადი, ხილული, დაკვირვებადი და მუდმივად ხელიდან მოცურებული ფენომენისა. „კინოსა და ბავშვობის ერთ-ერთი პირველი შეხვედრა – ბავშვის ამსახველი ადრეული კინოგამოსახულებები – ეკრანზე ბავშვის ხანგრძლივი ისტორიის დასაწყისს მოასწავებს; ეს ისტორია

განუყოფელია მუდმივად განახლებული სურვილისგან, აღმოაჩინოს და დააფიქსიროს ბავშვობის „ტემპარიტება“, სიცოცხლის მეშვეობითა და თავად სიცოცხლეში აღადგინოს ბავშვის არსი. ბავშვი როგორც სანახაობა, ბავშვი როგორც სუბიექტი – კინო თითქმის უპრეცედენტო შესაძლებლობას იძლევა ორივეს მისაწვდომად: მისი რეალობის შთაბეჭდილების უნარი და იმ ხედვის წერტილების შეთავაზება, რომლებიც (ზრდასრულ) მაყურებელს კვლავ ბავშვის პოზიციიდან აბრუნებს“.⁵

როგორც ანგელა ბუშატი აღნიშნავს,⁶ კინემატოგრაფიული გამოსახულება ბავშვს მხოლოდ არ ასახავს, არამედ მას იმ მოლოდინების, ჟანრობრივი კონვენციებისა და ძალაუფლებრივი ურთიერთობების ფარგლებში აქცევს, რომლებიც ზრდასრულთა სამყაროს მიერ არის ფორმირებული. ეკრანზე ბავშვი შეიძლება წარმოჩენდეს როგორც უმანკო, დამოკიდებული და დაცვის საჭიროების მქონე არსება, თუმცა, იმავდროულად, იგი გვევლინება ფიგურადაც, რომელიც არღვევს პედაგოგიკურ და ოჯახურ ნორმებს. ამგვარად, კინო ავლენს დაძაბულობას ბავშვის, ერთი მხრივ, როგორც კონტროლის ობიექტისა და, მეორე მხრივ, როგორც ხილული და მოქმედი სუბიექტის მიმართ.

როგორც კაროლ ალტმანი აღნიშნავს,⁷ კინოში ბავშვობა, უპირველეს ყოვლისა, მისი ემოციური და მაყურებელთან დაკავშირებული ფუნქციით განისაზღვრება. ბავშვი მხოლოდ პერსონაჟი ან სოციალური ნიშანი კი არ არის, არამედ – ემპათიის, მემკვიდრეობისა და იდენტიფიკაციის ცენტრი, რომლის მეშვეობითაც ფილმი მაყურებელთან სიახლოვეს ამყარებს. ამგვარად, ბავშვობის შესახებ კინო საზოგადოების გააზრების ერთ-ერთ პრივილეგიურ ფორმად იქცევა: ბავშვის მზერის, მოწყვლადობის, ცნობისმოყვარეობისა თუ წინააღმდეგობის საშუალებით მკაფიოდ წარმოჩენდება კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ღირებულებები და შინაგანი წინააღმდეგობები. სტატიის მეთოდოლოგიური ამოსავალი პრინციპი ეფუძნება იმ მოსაზრებას, რომ ბულგარეთის კინოს ისტორია არ შეიძლება მხოლოდ ფილმების ისტორიად იქნეს გააზრებული, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც თავად ფილმები დაკარგულია და ჩვენამდე მხოლოდ არაპირდაპირი წყაროების მეშვეობითაა მოღწეული. ამიტომ კვლევის საგანი ფართოვდება

5 LEBEAU, *Childhood*, 2008, p. 40.

6 BUSHATI, *Children*, 2018, pp. 34–39.

7 ALTMAN, *Enfance*, 2005.

და მოიცავს დოკუმენტებს, მემუარებს, პერიოდულ გამოცემებს, სარეკლამო მასალებს, ინსტიტუციურ კვალს, პედაგოგიკურ პროგრამებსა და კულტურულ პრაქტიკებს. სწორედ ამ მრავალფეროვანი და გაფანტული წყაროების ერთობლიობა გვაძლევს შესაძლებლობას, აღვადგინოთ არა მხოლოდ ის, თუ რა ჩანდა ეკრანზე, არამედ ისიც, თუ როგორ გაიგო, გამოიყენა და აღიქვა საზოგადოებამ – ამ შემთხვევაში, ბავშვისა და კინოს ურთიერთმიმართების პერსპექტივიდან.

სტატიამ გამოკვეთილია ორი ძირითადი მიმართულება. პირველი შეეხება თეატრისა და კინოს ადრეულ სამსახიობო სკოლებს, რომლებშიც ბავშვებიც მონაწილეობდნენ; ამ კონტექსტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კონსტანტინ საგაევსა და ნიკოლაი ფოლის საქმიანობას. სწორედ ფოლის სტატიის „გაუშვით ბავშვები კინოში!“ ავტორი, რომლის სათაურიც გამოყენებულია წინამდებარე ნაშრომისთვის. მეორე მიმართულება ეხება განათლების სამინისტროს როლს, სასკოლო სტაციონარული კინემატოგრაფის ჩამოყალიბებასა და მოგზაური კინოთეატრების მეშვეობით მოძრავი გამოსახულების გავრცელებას ქვეყნის მასშტაბით. სტატიის შემდგომი მოცულობის გამო, ეს ფართო თემატური სფეროები, თავმოყრილია, ვრცელი საარქივო მასალის საფუძველზე.

1920-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ბულგარეთის კულტურული ცხოვრება ახალი ფორმით ყალიბდებოდა, სულ უფრო მეტად მკვიდრდებოდა შეხედულება, რომ ხელოვნება შეიძლება ემსახურებოდეს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ საგანმანათლებლო, სოციალურ და სამოქალაქო მიზნებსაც. სწორედ ამ ინტელექტუალურ გარემოში დაარსდა კონსტანტინ საგაევმა ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლა (*Balgarskata dramaticheska shkola*),⁸ რომელიც ქვეყნის პირველი დაწესებულება იყო სამემსრულებლო ხელოვნების სფეროში სისტემური პროფესიული განათლების მისაღებად. მიუხედავად იმისა, რომ სკოლა ოფიციალურად 1920-იანი წლების დასაწყისში დაარსდა, ამ პროექტის იდეა ჯერ კიდევ 1911 წელს, საგაევს ვენაში სწავლის პერიოდში ჩაისახა. სწორედ იქ

გაიცნო მან თავისი მომავალი მეუღლე და უახლოესი თანამოაზრე – მსახიობი და პედაგოგი ოლგა ქრისტოვა.⁹

კონსტანტინ საგაევი (1889–1963) ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის ბულგარული თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე მრავალმხრივი წარმომადგენელი იყო: იურისტი, დრამატურგი, თეატრის კრიტიკოსი, პედაგოგი, მთარგმნელი, კულტურული ორგანიზატორი და საზოგადო მოღვაწე. 1931–1933 წლებში იგი ერთდროულად ხელმძღვანელობდა სოფიის ეროვნულ თეატრსა და ეროვნულ ოპერას. საგაევი იყო თეატრისა და ბავშვებთან მუშაობის საკითხებზე დაწერილი მრავალი სტატიის, კვლევისა და სახელმძღვანელოს,¹⁰ ასევე, არაერთი პიესის შემქმნელი, მათ შორის ბავშვებისა და მოზარდებისთვის განკუთვნილი ნაწარმოებებისა, რომელთა ნაწილი დიდაქტიკურ და იაპონური კულტურით შთაგონებულ თემატიკას ეფუძნებოდა.¹¹ კინო ასევე საგაევს მრავალმხრივი ინტერესების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა. როგორც ნიკოლაი ლარინის მიერ 1920 წელს გადაღებული ფილმის „ლილიანა“ სცენარის ერთ-ერთი ავტორი, იგი უშუალოდ შეესწრო იმ სირთულეებს, რომლებსაც მსახიობები კინომსახიობობის სპეციფიკურ მოთხოვნებთან შეგუებისას აწყდებოდნენ. სწორედ ამ გამოცდილებამ განუმტკიცა რწმენა, რომ აუცილებელი იყო სისტემური პროფესიული მომზადების დანერგვა.

ახალი თეატრალური სკოლა 1921 წლის 1 მაისს გაიხსნა. იგი სამ განყოფილებად იყო ორგანიზებული: ზოგად, სამსახიობო და სარეჟისორო განყოფილებებად, რომელთაგან თითოეულს ჰქონდა ცალკე სექციები უფროსებისა და ბავშვებისა და მოზარდებისთვის.

ბავშვებისა და მოზარდების თეატრის ამ ტიპოლოგიაში განსაკუთრებით საყურადღებოა მათი დიფერენცირება ასაკის, სქესის, ფსიქოფიზიკური განვითარების დონისა და სენსორული შესაძლებლობების მიხედვით. ახალგაზრდული თეატრი განსაზღვრულია როგორც „ეპიკურ-აქტიური“, ხოლო გოგონების თეატრი – როგორც „ოჯახურ-პაციფისტური“, რაც ნათლად ასახავს იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელ საგანმანათლებლო და

8 იხ.: CSA, CSA, f. 516K, inv. 1; CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, pp. 1–193. შემდგომში გამოყენებული იქნება აბრევიატურა BSDA.

9 ЯНАКИЕВ, *Българска*, 2006, с. 24.

10 САГАЕВ, *Детският*, 1930; САГАЕВ, *Българската*, 1931.

11 САГАЕВ, *Томонори*, 1929.

გენდერულ მოდელებს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ბავშვებისა და ახალგაზრდებისთვის განკუთვნილი სპეციალიზებული თეატრალური ფორმების არსებობა, რომლებიც სხვადასხვა საგანმანათლებლო და სენსორულ საჭიროებას ითვალისწინებდა. მათ შორის იყო თეატრი განვითარების შეფერხების მქონე ბავშვებისა და მოზარდებისთვის, სმენადაქვეითებული და ყრუ-მუხი ბავშვებისთვის, ასევე უსინათლოთათვის. მიუხედავად იმისა, რომ ეს კლასიფიკაცია თავისი ეპოქისთვის დამახასიათებელ ტერმინოლოგიასა და წარმოდგენებს ასახავს, იგი, ამავე დროს, მოწმობს თეატრის, როგორც განათლებისა და განვითარების საშუალების, თერაპიული, კომპენსატორული და სოციალური ინტეგრაციის ხელშემწყობი პოტენციალის ადრეულ გაცნობიერებას.

საგაევისთვის თეატრი და კინო წარმოადგენდა პიროვნული შესაძლებლობების, ხასიათის, დისციპლინის, წარმოსახვის, ემოციური კულტურისა და სოციალური ცნობიერების განვითარების საშუალებას. მისი მიზანი იყო ინტელექტუალურად ჩამოყალიბებული და მყარ ეთიკურ საფუძველზე აღზრდილი მსახიობების მომზადება – როგორც ბავშვების, ისე ზრდასრულების. ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლის სასწავლო პროგრამა აერთიანებდა თეორიულ სწავლებასა და პრაქტიკულ სასცენო მომზადებას. იგი მოიცავდა დრამატურგიას, თეატრისა და ხელოვნების ისტორიას, სამსახიობო ოსტატობას, მიმიკასა და სასცენო მოძრაობას, ცეკვას, მუსიკას, სიმღერას, გრიმს, კოსტიუმის ხელოვნებას, რეჟისურას, რიტორიკას, სასცენო მეტყველებას, კინომსახიობობასა და თოჯინური თეატრის ხელოვნებას. განსაკუთრებით საინტერესოა თოჯინური თეატრის სხვადასხვა ტექნიკისა და სახეობის შეტანა სასწავლო პროგრამაში: ხელთათმანური თოჯინები (მაგიდის თოჯინების – ბურატინოსა და პეტრუშკას ტიპები), ჯოხზე დამაგრებული თოჯინები, ძაფებით სამართავი მარიონეტები და კარაგიოზის ტიპის ჩრდილების თეატრი. სკოლაში ისწავლებოდა უცხო ენებიც – ფრანგული, გერმანული, ინგლისური და იტალიური, ხოლო გამოცდები ტარდებოდა როგორც თეორიული (წერიტი), ისე პრაქტიკული ფორმით. „თავიდანვე სკოლა მჭიდროდ თანამშრომლობდა განათლების სამინისტროსთან. ჩემს

მოვალეობად მიმაჩნდა, მემართა უწყებისთვის ანგარიში როგორც ყოველი, თუნდაც უმცირესი წარმატების, ისე ყველა იმ სირთულის შესახებ, რომელიც ჩვენს საქმიანობაში წარმოიშობოდა. 1922 წლის გაზაფხულზე სკოლასთან ასევე დაარსდა პირველი „ბავშვთა და მოზარდთა თეატრი“.¹²

თავისი ამბიციური საგანმანათლებლო პროგრამის განსახორციელებლად ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლამ (BSDA) გააერთიანა ბულგარეთის სამეფოს აკადემიური და კულტურული ელიტის გამორჩეული წარმომადგენლები, ასევე ვენიდან მოწვეული პედაგოგები და რუსი ემიგრანტების წრის სპეციალისტები. მიუხედავად ამ ინტელექტუალური მასშტაბისა, სასწავლო პროგრამა იმდროინდელ ბულგარეთში არსებულ ჯერ კიდევ არასაკმარისად განვითარებულ კულტურულ გარემოსთან შეუსაბამოდ – რთულად მიიჩნეოდა და სწორედ ამის გამო კრიტიკის საგნად იქცა.

საგაევმა არა მხოლოდ ბავშვთა თეატრის პრაქტიკული მოდელი შეიმუშავა, არამედ ბულგარეთში ერთ-ერთი პირველი სისტემური ტიპოლოგიაც შექმნა, რომელიც ბავშვებისა და მოზარდებისთვის განკუთვნილ თეატრალურ ფორმებს მოიცავდა.¹³ ამ სისტემის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მის ინტეგრაციულ ხასიათში მდგომარეობდა: დრამატული ხელოვნება, სასკოლო თეატრი, ზღაპრის თეატრი, თოჯინური თეატრი და კინო გააზრებული იყო, როგორც ურთიერთშემავსებელი საშუალებები, რომლებიც ერთობლივად ემსახურებოდა მხატვრულ, ზნეობრივ და პედაგოგიკურ აღზრდას. ამგვარად, ბავშვი მოთავსებული იყო სისტემის ცენტრში, სადაც სასცენო და ეკრანული ხელოვნება მისი პიროვნული განვითარების, განათლებისა და კულტურულ სივრცესთან ზიარების საშუალებად განიხილებოდა.

თავისი არსებობის პირველი ათწლეულის განმავლობაში სკოლამ 650-ზე მეტი სტუდენტი მოამზადა, რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ბავშვები და მოზარდები იყვნენ. თეატრი და კინო ისწავლებოდა როგორც ერთიანი მხატვრული განათლების სისტემის შემადგენელი დისციპლინები. კინომომზადება მოიცავდა ეკრანული სამსახიობო ეტიუდების შესრულებას, რომელთა მიზანი ახალგაზრდა მსახიობებისთვის კამერის გამომსახველობითი

12 САГАЕВ, *Българската*, 1931, с. 7.

13 ომებს შორის პერიოდში საბავშვო თეატრი და ბავშვების თეატრი წარმოადგენს ფართო და ჯერ კიდევ ნაწილობრივ შესწავლილ სფეროს. ამ თემაზე იხ.: ИОРДАНОВ, *Театрите*, 2004, pp. 258 – 261.

ენის - ჟესტის, მიმიკის, მოძრაობისა და უსიტყვო ემოციური გამომსახველობის - გაცნობა იყო. სასწავლო პროგრამა ასევე მოიცავდა კინოს წარმოშობისა და მისი კულტურული მნიშვნელობის საკითხებს, აგრეთვე კინოკამერებისა და საპროექციო აპარატურის ტექნოლოგიურ განვითარებას. სტუდენტები ეუფლებოდნენ კინემატოგრაფიასთან დაკავშირებულ დისციპლინებსა და ფირის ლაბორატორიული დამუშავების საფუძვლებს. პროგრამაში შედიოდა კინორეჟისურა, სცენარის წერა და კინოკრიტიკაც კი, რომელიც ეძღვნებოდა ეგრეთ წოდებულ „მექანიზმებულ ხელოვნებას“.

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა მუნჯ კინოს - მის უპირატესობებს, შეზღუდვებსა და განვითარების პერსპექტივებს. ხმოვანი კინო განიხილებოდა ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ცნობილი ხმის სინქრონიზაციის ძირითადი სისტემების საფუძველზე: გრამოფონული პრინციპის (დისკზე ჩაწერილი ხმა), სინათლის პრინციპის (ოპტიკური ხმის ჩაწერა კინოფირზე) და ექსპერიმენტული სისტემების მეშვეობით, რომლებიც მაგნიტურ ჩაწერასა და ლითონის მატარებლებს ეფუძნებოდა. ეს ნათლად აჩვენებს, რომ სასწავლო პროგრამა მოიცავდა არა მხოლოდ კინოს მხატვრულ, არამედ მის ტექნოლოგიურ განვითარებასაც, სწორედ იმ გარდამტეხ პერიოდში, როდესაც მუნჯი კინო ხმოვან კინოდ გარდაიქმნებოდა. განსაკუთრებით საყურადღებოა პროგრამაში ტერმინ „რადიოვიზიის“ შეტანა - ასე მოიხსენიებდნენ იმ ეპოქაში ადრეული ტელევიზიისა და მოძრავი გამოსახულების რადიოტალღებით გადაცემის იდეას. ეს მოწმობს, რომ კინო გააზრებული იყო არა მხოლოდ როგორც თეატრისა თუ კინოდარბაზის ხელოვნება, არამედ როგორც მომავალი აუდიოვიზუალური მედიის განვითარების

უფრო ფართო პროცესის ნაწილი.

კინოს თეორიას 1921-22 და 1922-23 სასწავლო წლებში ვინმე ტოპკოვი ასწავლიდა.¹⁴ 1927-28 სასწავლო წლიდან სასწავლო პროგრამის ტექნიკურ ნაწილს ქრისტო კონსტანტინოვი ხელმძღვანელობდა. მისი მოწვევა სრულიად კანონზომიერი იყო: კონსტანტინოვი (1897-1940) ბულგარეთის პირველი პროფესიული კინოოპერატორი გახლდათ და სწორედ მან გადაიღო გენდოვების ოთხივე სოციალური ფილმი, მათ შორის ის ნამუშევრებიც, რომლებშიც მათი ვაჟი, მიტკო, მონაწილეობდა. მოგვიანებით იგი ბორის გრეჟოვთან თანამშრომლობდა.¹⁵ 1924-1931 წლებში ქრისტო კონსტანტინოვი განათლების სამინისტროს კინოწარმოების განყოფილების სახელმწიფო კინოლაბორატორიას ხელმძღვანელობდა. სწორედ აქ იღებდნენ, ამუშავებდნენ და საპროექციო ჩვენებისთვის ამზადებდნენ სახელმწიფო სასკოლო კინემატოგრაფის (SSC) ფილმებს. მისი თანამემწე იყო ანგელ თემელკოვ-ანჯელო, რომელსაც სახელმწიფო სასკოლო კინოს „მეორე ოპერატორად“ მოიხსენიებდნენ.¹⁶

საგაევის საგანმანათლებლო კონცეფციის ერთ-ერთი ყველაზე ინოვაციური ელემენტი, რომელიც ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლაში დაინერგა, იყო **კინოტონის** (Kinoton) გამოყენება ბავშვების მომზადების პროცესში.¹⁷ იგი მოიაზრებოდა, როგორც ჰიბრიდული ფორმა, რომელიც აერთიანებდა თეატრალურ წარმოდგენასა და კინოპროექციის ტექნოლოგიებს და ჩაფიქრებული იყო, როგორც ზნეობრივი აღზრდის პედაგოგიური ინსტრუმენტი. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი ბულგარულ თეატრალურ პრაქტიკაში ფართოდ არ დამკვიდრებულა, იგი ასახავს ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში კინოს, როგორც

14 კვლევის მოცემულ ეტაპზე ამ ინსტრუქტორის შესახებ მეტი ინფორმაციის მოძიება ვერ მოხერხდა. იხ. თანამშრომელთა სიები: CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, p. 81.

15 როგორც პირველი პროფესიონალი რეჟისორი, გრეჟოვი სწავლობდა მიუნხენში, მიიღო გამოცდილება კინოსტუდია Nordisk-ში და მუშაობდა რობერტ ვინეს ასისტენტად. მისი ცნობილი ფილმის „რუსეთში ცეცხლის შემდეგ“ (Sled pozhara nad Rusiya, 1929) წყალობით, რომელიც განადგურებას გადაურჩა, იგი იქცა გენდოვების მთავარ კონკურენტად.

16 ბულგარეთი ფეხს უწყობდა 1920-იანი და 1930-იანი წლების დასაწყისის წამყვან საერთაშორისო ტენდენციებს, რომელთა ფარგლებში კინო სულ უფრო იყო გააზრებული, როგორც განათლებისა და ზნეობრივი ჩამოყალიბების ახალი ინსტრუმენტი. შეად.: „თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კინო არის მძლავრი საგანმანათლებლო იარაღი, რომლის პოტენციალი მეტწილად ჯერ კიდევ აუთვისებელია. ფილმებმა კი არ უნდა ჩაანაცვლოს მასწავლებელი თუ სახელმძღვანელო, არამედ გამოყენებული იყოს დამხმარე საშუალების სახით. მექანიკურ მოწყობილობას არ აქვს ადამიანის ცოცხალი ენერგია“ (READON, The Cinema, 1929, p. 435). SSC-ის საქმიანობა ჯერ კიდევ შეუსწავლელია სისტემატური საარქივო კვლევის გზით.

17 САГАЕВ, *Детский*, 1930, pp. 65 – 67.

ახალი მედიის, და საგანმანათლებლო თეატრის სინთეზის ერთ-ერთ ადრეულ მცდელობას.

„მხატვრული თვალსაზრისით ამგვარ თეატრს მნიშვნელოვანი უპირატესობები აქვს. თუმცა, ჩვენთვის ასეთი თეატრი პრაქტიკულად განუხორციელებელია. ძნელად წარმოსადგენია, რომ ჩვენი ღარიბი სახელმწიფო ოდესმე შეძლებს ბულგარეთში ასეთი თეატრისთვის სპეციალური კინოწარმოების ორგანიზებას, რაოდენ სასურველიც უნდა იყოს ეს!“.18

მსგავსი ჰიბრიდული ფორმები უკვე გვხვდებოდა ჟანა და ვასილ გენდოვების შემოქმედებაშიც, განსაკუთრებით ფილმში „სამხედრო მოქმედებები მშვიდობიან დროს“ (Voenni deystviya v mirno vreme, 1919?-1922?), რომელიც უშუალოდ გერმანული ექსპერიმენტული კინოს გავლენით შეიქმნა. ეს მაგალითი გვაფიქრებინებს, რომ ინტერმედიალური ექსპერიმენტები, რომლებიც მოგვიანებით საგაევმა ბავშვთა თეატრალური და კინოგანათლების კონცეფციაში თეორიულად ჩამოაყალიბა, უკვე მანამდე პრაქტიკულად იყო განხორციელებული ბულგარულ კინოკულტურაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ფინანსურმა სირთულეებმა 1930-იანი წლების დასაწყისში სკოლის დახურვა გამოიწვია, საგაევის პროექტმა მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ბულგარეთის სახელოვნებო განათლების ისტორიაში. მისმა სკოლამ ხელი შეუწყო იმ შეხედულების დამკვიდრებას, რომ თეატრი და კინო მხოლოდ სანახაობა კი არა, არამედ განათლების, სოციალიზაციისა და თანამედროვე კულტურის ფორმირების მნიშვნელოვანი საშუალებები იყო.

საგაევის სკოლის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პედაგოგი გახლდათ ნიკოლაი ფოლი (1898-1969) - ლაიფციგში განათლებამიღებული მწერალი, დრამატურგი და თეატრის რეჟისორი, რომელიც სკოლაში 1931-32 სასწავლო წელს ასწავლიდა. ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლაში იგი უძღვებოდა მუნჯი მსახიობობის კურსებს, მათ შორის პანტომიმასა და კამერისთვის მსახიო-

ბის ოსტატობას, ასევე სასცენო ეტიუდებს, როლზე მუშაობასა და რეჟისურას. სკოლის საქმიანობის შეწყვეტის შემდეგ ფოლმა დააარსა საკუთარი საბავშვო თეატრალური სტუდია, რომელმაც მალევე დიდი პოპულარობა მოიპოვა.

ფოლი იყო ბულგარეთში ბერტოლტ ბრეხტის პირველი მთარგმნელი და უკვე 1929 წელს დადგა „სამგროშინი ოპერა“. იგი არაერთი საბავშვო პიესის, მღაპრული მოთხრობის, სცენური ნაწარმოების ავტორია. მათ შორის აღსანიშნავია „პრინცესა ტიკი-ტიკი“, „ტატუნჩო და ტატუნკა“, „მეშკოსა და ტარალეჟკოს საოცარი თავგადასავალი“, „თაგუნია მიკის ქორწილი - ჩინური ზღაპარი“,19 „ცხრათითიანი პრინცესა“ და „ოქროს პატარძალი“. მისი საბავშვო თეატრი გამოირჩეოდა დინამიკურობით, დახვეწილი ესთეტიკითა და მდიდარი ფანტაზიით; მას ახასიათებდა იუმორი და თეატრალური გამომგონებლობა, რამაც წარუშლელი კვალი დატოვა მისი აღზრდილი ბავშვების არაერთ თაობაზე.

ფოლი კინოს ერთდროულად განიხილავდა, როგორც თანამედროვე სანახაობას, ტექნოლოგიურ ხელოვნებასა და პედაგოგიკურ გარემოს. მისი შეხედულებით, ბავშვები არ უნდა ყოფილიყვნენ მოწყვეტილნი ახალ ვიზუალურ კულტურას; პირიქით, მათი ყურადღება იმ ფილმებისკენ უნდა მიმართულიყო, რომლებიც საგანმანათლებლო და მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეოდა. სწორად შერჩეულ კინოს შექმლო განვეითარებინა ბავშვის წარმოსახვა, გაეფართოებინა მისი ცოდნის არეალი და დაეხვეწა ემოციური მგრძნობელობა. ამიტომ, ფოლის აზრით, ბავშვები უნდა წახალისებულიყვნენ კინოში სიარულისთვის, თუმცა მხოლოდ იმ ფილმების სანახავად, რომლებიც ნამდვილად ფლობდნენ საგანმანათლებლო ღირებულებას.20 ფოლისთვის კინოს ნამდვილი მაგია ტექნოლოგიის უნარში მდგომარეობდა - შეექმნა დამაჯერებელი ვიზუალური გამოცდილება. მისი აზრით, მოწიფულ მაყურებელს კინო მხოლოდ ტექნიკურ მიღწევად ან გართობის საშუალებად კი

18 იქვე, გვ. 67.

19 საგაევისა და ფოლის შემოქმედება ცხადყოფს, თუ როგორ შეიჭრა ეგზოტიკური და შორეული აღმოსავლეთის თემატიკა საბავშვო დრამატურგიასა და თეატრალურ პრაქტიკაში. ეს იყო ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში აღმოსავლეთით გატაცების უფრო ფართო ორიენტალისტური ტენდენციის ნაწილი, რომელიც გამოვლინდა ოპერეტაში, თეატრსა და კინოში, სადაც აღმოსავლური და შორეული აღმოსავლეთის მოტივები სულ უფრო აქტიურად განსაზღვრავდა კულტურულ წარმოსახვას. თეატრალურ და კინოდრამატურგიაში ეთნიკური სტერეოტიპების შესახებ იხ.: ИВАНОВА, „Българската“, 2020, с. 1006.

20 ФОЛ, *Пращайте*, 1931, с. 4.

არ უნდა აღექვა, არამედ ახალ კულტურულ ფორმად, რომელიც აყალიბებს მხედველობით აღქმას, ავითარებს წარმოსახვას და ესთეტიკურ გემოვნებას.²¹

მიუხედავად ამისა, ბავშვებისთვის თეატრი მაინც უფრო სასარგებლოდ მიიჩნეოდა, რადგან იგი მათ უშუალოდ რთავდა თამაშისა და სცენური მოქმედების პროცესში. ამ შეხედულებას იზიარებდა მწერალი ზლატკა ჩოლაკოვაც, რომელიც, თავის მხრივ, კინოს მოწინააღმდეგე არ ყოფილა. თუმცა იმ პერიოდის ავტორები თეატრს ბავშვებთან მიმართებაში უფრო დიდ შემოქმედებით პოტენციალს ანიჭებდნენ, მაშინ როდესაც კინო, უპირველეს ყოვლისა, აღიქმებოდა როგორც თანამედროვე კულტურასთან ზიარების საშუალება მაყურებლის შედარებით პასიური პოზიციიდან.

ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდში ბულგარულ კინოში არ ჩამოყალიბებულა საბავშვო ფილმების წარმოება იმ ვიწრო გაგებით, რაც სპეციალურად ბავშვი მაყურებლისთვის განკუთვნილი ფილმების შექმნას გულისხმობს. ამგვარი პროექტიდან ცნობილია მხოლოდ ერთი, რომელიც ნიკოლაი ფოლმა გემოხსენებულ ბორის გრეჟოვთან თანამშრომლობით შეიმუშავა - ფაქტი, რომელიც პირველად შემოდის სამეცნიერო მიმოცეცვაში და დღემდე პრაქტიკულად უცნობია ბულგარული კინოს ისტორიოგრაფიისთვის. ფოლის არქივში დაცულია საბავშვო ფილმის „ზამთრის დახმარება ღარიბთათვის“ (Zimna pomosht za bednite) სცენარი, ასევე 1938 წლის ნოემბრით დათარიღებული მიმოწერა და სოფიის მუნიციპალიტეტისა და განათლების სამინისტროს მიერ გაცემული გადაღების ნებართვები. ფილმში ფოლის თეატრალური სკოლის აღსაზრდელებს უნდა ეთამაშათ. შემონახულია აგრეთვე ფოლსა და გრეჟოვს შორის დადებული ხელშეკრულება, რომელსაც მხარეებმა 1938 წლის 7 ოქტომბერს მოაწერეს ხელი.²²

დასკვნა

ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის ბულგარული გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ბავშვი კინოსა და თეატრში არ წარმოიჩენილა როგორც მარგინალური ფიგურა; პირიქით, იგი იქცა იმ საკვანძო წერტილად, რომლის მეშვეობითაც გამოიკვეთა მოდერნულობის, განათლების, მაყურებლობისა

და ეროვნული მხატვრული იდენტობის საკითხები. მიუხედავად იმისა, რომ ბულგარულ კინოში არ ჩამოყალიბებულა ბავშვებისთვის განკუთვნილი ფილმების სტაბილური წარმოება, შემორჩენილი საარქივო მასალები გაცილებით უფრო რთულ და მრავალმხრივ სურათს წარმოაჩენს: ბავშვები ეკრანზე ჩნდებიან, როგორც ძლიერი ემოციური დატვირთვის მქონე პერსონაჟები, მონაწილეობენ კინოწარმოების ადრეულ ეტაპებზე და მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ იმ პედაგოგიკურ პროექტებში, რომლებიც თეატრს, კინოსა და ვიზუალურ განათლებას ერთმანეთთან აკავშირებდა.

ბულგარეთის დრამატული ხელოვნების სკოლა, სახელმწიფო სასკოლო კინემატოგრაფი, საგავეის კინოტონი და ფოლის შეხედულებები კინოზე, როგორც სანახაობასა და საგანმანათლებლო გარემოზე, ერთობლივად მოწმობს, რომ იმ პერიოდში უკვე იმართებდნენ ახალი მედიის უნარს, გარდაეცმნა ბავშვის აღქმა, წარმოსახვა და კულტურული ფორმირება.

ბავშვთა თეატრი ამ პროცესის მთავარ წინააღმდეგობასაც წარმოაჩენს. კინო ფასდებოდა, როგორც თანამედროვე ვიზუალური საშუალება, რომელსაც შეეძლო გაეფართოებინა ცოდნა და გაეღრმავებინა ემოციური გამოცდილება, თუმცა თეატრი მაინც უფრო აქტიურ ფორმად მიიჩნეოდა, რადგან იგი ბავშვს მაყურებლიდან მონაწილედ და შემოქმედად გარდაქმნიდა. ამდენად, ბულგარეთის ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის დისკუსია უბრალოდ თეატრისა და კინოს დაპირისპირებას კი არ ასახავს, არამედ კულტურული პედაგოგიკის იმგვარი მოდელის ძიებას, რომელშიც ტექნიკური მედია, საშემსრულებლო ხელოვნება და ბავშვი ერთიან კონცეპტუალურ სივრცეშია გააზრებული. ამ თვალსაზრისით, ბულგარეთის ორ მსოფლიო ომს შორის პერიოდის კინოსა და თეატრის კულტურის ფრაგმენტული მემკვიდრეობა აღმოსავლეთევროპული ეკრანული მოდერნულობის კვლევის ჯერ კიდევ არასათანადოდ შესწავლილ მიმართულებას.

21 სცენოგრაფიისა და სპეციალური ისტორიული ეფექტების კონტექსტში ფოლის ტექსტი განსაკუთრებით საინტერესოა: ФОЛ, „Магията“, 1929, p. 3 - 4.

22 CSA, f. 974K, inv. 1, a.u. 125, pp. 7, 9, 56.

გამოყენებული ლიტერატურა:

პირველადი საარქივო წყაროები

ბულგარეთის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი:

- Central State Archive (CSA) of Bulgaria:
- CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456.
- CSA, f. 516K, inv. 1.
- CSA, f. 562K, inv. 1, a.u. 65.
- CSA, f. 974K, inv. 1.
- REARDON John P., “The Cinema and the Child”, *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 18, No. 71, 1929, pp. 431–442. <http://www.jstor.org/stable/30094523> (accessed 10 February 2025).
- САГАЕВ Константин, *Българската драматическа школа*, издание по случай десетгодишнината на школата, София, 1931.
- САГАЕВ Константин, *Детският театър като дидактическо средство*, София, Библиотека „Театър“, 1930.
- САГАЕВ Константин, *Томонори. Японска приказна пиеса*, Театър за деца и юноши, № 12, София, Хемус А. Д., 1929.
- ФОЛ Николай, “Магията на филма”, *Литературен глас*, № 31, 1929, p. 3–4.
- ФОЛ Николай, “Пращайте децата на кино”, *Литературен глас*, № 121, 1931, p. 4.
- ЧОЛАНОВА Златка, *Детски училищен театър*, София, Печатница „Съгласие“, 1935.

მეორეული წყაროები

- ALTMAN Carol S., *Enfance: inspiration littéraire et cinématographique*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2006.
- BUSHATI Angela, “Children and Cinema: Moving Images of Childhood”, *European Journal of Multidisciplinary Studies*, Vol. 3, No. 3, 2018, pp. 34–39. DOI: 10.26417/ejms.v3i3.p34-39.
- IMRE Anikó, ed., *East European Cinemas*, New York and London, Routledge, 2005.
- KIKNADZE Maia, “Kote Marjanishvili’s Studio and Its Role in the 1930s Artistic Space”, *International Journal of Arts and Media Researches*, No. 4 (14), 2024, pp. 11–21.
- LEBEAU Vicky, *Childhood and the Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- ГЕНДОВА Жана, “Когато старите ленти бяха нови... – II част”, *Кино и време*, № 13, 1976, pp. 38–67.
- ИВАНОВА Красимира, “Българската кино и театралната драматургия – лакмус за широкотиражираното ниво на интеркултурна сензитивност”, in: *Образование и изкуства: Традиции и перспективи*, София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2020, pp. 1004–1011.
- ЙОРДАНОВ Николай, *Театрите в България между двете световни войни*, София, ИК „Петко Венедиков“, 2004.
- МАРТОНОВА Андроника, *Дивни светливи картини. Българската филмова култура – отвъд канона и известното*, София, ИИИЗк, БАН, 2026.
- ЯНАКИЕВ Александър, “Българска драматическа школа” – опит за реконструкция, *Годишник на НАТФИЗ „Хръстьо Сарафов“*, т. XXXI, 2006, pp. 23–34.

‘SEND THE CHILDREN TO THE CINEMA!’: EARLY CONCEPTS OF FILM EDUCATION IN BULGARIAN CULTURE BETWEEN THE TWO WORLD WARS¹

Andronika Mårtonova

Keywords: child performers, cinema, children’s theatre, artistic education, archival research, interwar Bulgarian culture, intelligentsia.

This article explores the intersections of childhood, cinema, and theatre in Bulgarian culture during the interwar period, focusing on the largely overlooked role of children as screen figures, spectators, and participants in artistic and educational practices. Drawing on the work of Zhana and Vasil Gendov, the Bulgarian School of Dramatic Art, Konstantin Sagaev, Hristo Konstantinov, and Nikolay Fol, it examines how film and theatre functioned as complementary instruments of education, socialization, and visual culture. Particular attention is paid to Sagaev’s concept of the Kinoton and Fol’s unrealized children’s film *Winter Aid for the Poor*. Although Bulgarian interwar cinema never established a sustained production of children’s films, it generated innovative concepts of childhood, spectatorship, and artistic education. These neglected initiatives reveal an important dimension of Eastern European screen modernity.

In Bulgarian culture, the interwar period was marked by an exceptional intensity of intellectual life. Leading figures – writers, artists, theatre practitioners, musicians, filmmakers and others – took an active part not only in restoring cultural life after the First World War, but also in rethinking the place of cinema within modern culture. On the one hand, the emerging seventh art was closely linked to the development of a Bulgarian film industry and to questions of national identity and artistic expression. On the other, foreign film production was discussed with remarkable erudition across a wide range of issues: utility, aesthetics, history, advertising, function, distribution, the cinema-theatre opposition, the formation of a professional community

and, not least, audiences and education. It is within this latter field that the question of children emerges – as spectators, but also as active participants in artistic processes. Public debates in the specialized film press, which expanded considerably during this period, reveal both the concerns of the intellectual elite and its ambition to use the arts to shape a new type of educated and cultured nation, aligned with European standards.

The relationship between the child and cinema, the child and theatre in the interwar period remains largely unexplored, in contrast to the far more developed research on children’s engagement with literature, music, the visual arts and operetta. Bulgaria is no exception. More broadly, within Eastern Eu-

¹ This study is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence ‘Heritage BG,’ funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 ‘Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure’.

ropean cultural history, children's and youth culture has rarely occupied a central place in film and media studies. As Anikó Imre has observed, the limited visibility of children and young people remains a significant gap in the historiography of screen media.²

In Bulgaria, this problem is even more pronounced due to the fragmentary state of the film heritage, the lack of systematic documentation and the long-standing tendency to regard the topic as marginal. Moreover, the early appearances of the child on screen have often been lost, as with the films of Zhana and Vasil Gendovs³, the pioneers of Bulgarian cinema.

As early as the second half of the 1920s, The Gendovs recognized the child's exceptional emotional potential on screen. Zhana, in particular, regarded the child as a powerful means of expression and argued that Bulgarian cinema needed its own Jackie Coogan. Consequently, the Gendovs' four-year-old son, Mitko (Dimitar), became involved in film production, making what Zhana later described as "his contribution to our shared family work."⁴

The little boy appeared in two socially themed films clearly not intended for children: *Chovekat, koyto zabravi Boga* (*The Man Who Forgot God*, 1927), *Patyat na bezpatnite* (*In the Blind Alley*, 1928). In her 1976 memoirs, Gendova stressed the need to broaden the range of character types on the Bulgarian screen, noting that before 1927 no child actors were known in national cinema. The Gendovs cast not only Mitko, but also other actors' children, since families outside the theatrical profession were generally reluctant to allow their children to appear in films, an activity still regarded as socially inappropriate and even morally suspect. Mitko performed remarkably well on set and even undertook a dangerous stunt under his mother's supervision: a jump from a four- or five-metre rock into the sea. In the same film, Gendova herself made her debut as a stunt performer. Vasil Gendov's memoirs, however, say almost nothing about these scenes with his son

and do not acknowledge his wife's co-authorship or substantial contribution to their joint films.

Another crucial aspect in tracing the relationship between the child and cinema lies in pedagogical contexts, whose historical legacy is dispersed across a vast and still largely unexplored corpus of sources. This rupture deepened after 1944, when the socialist regime reordered cultural memory, institutional archives and the canon of Bulgarian cinema according to a new ideological framework. As a result, many pre-war practices from the period of the Bulgarian monarchy, together with the intellectual and cultural figures associated with them, remained marginalized because they no longer fitted the narratives sanctioned by the new political order.

The historical archaeology of the Bulgarian case should therefore be brought into dialogue with contemporary scholarship on the child, early cinema and visual modernity. This perspective allows the child's early screen appearances to be understood not merely as fragmentary facts of national film history, but as part of a broader modernization process in which the child became an object of observation, knowledge, pedagogical intervention and spectacular display.

In Vicky Lebeau's study of childhood and early cinema, the image of the child is understood not merely as a thematic motif, but as a means through which cinema could assert its own modernity. The child brings together several key modern concerns: new technologies of vision, mass spectacle, the commercialization of the image, family memory, the archiving of life and the desire to preserve the transient. Early cinema did not simply represent the child; it produced a modern conception of childhood as separate, fragile, visible, observable and constantly slipping away. „One of the first encounters between cinema and childhood, the child pictures announce the ongoing adventure of the child on screen – an adventure inseparable from a continually renewed desire to discover and document

2 IMRE, Introduction, 2005, p. xxii.

For Georgian readers, it may be particularly fruitful to compare the concepts discussed in this article with those developed in the following study: KIKNADZE, "Studio", 2024, pp. 11 – 21.

3 Zhana (1899–1976) and Vasil (1891–1970) Gendovs are the founding figures of Bulgarian cinema. Their collaboration, spanning from *Lyubovta e ludost* (*Love Is Folly*, 1917) to *Zemyata gori* (*The Earth Is on Fire*, 1937), represents a significant share of Bulgarian interwar film production.

4 ГЕНДОВА, "Корато ... – II част", 1976, p. 45; МАПТОНОВА, *Дивни*, 2026, p. 67–69.

the ‘truth’ of childhood, to recover from life, as life, the being of the child. Child as spectacle, child as subject: cinema can appear to offer unprecedented access to both, its impression of reality combined with its capacity to deliver the points of view that help to put the (adult) audience back in the place of the child⁵.

As Bushati argues⁶, the cinematic image does not merely depict the child, but situates it within expectations, genre conventions and power relations shaped by the adult world. On screen, the child may appear as innocent, dependent and in need of protection, yet also as a figure that disrupts pedagogical and familial norms. Cinema thus reveals the tension between the child as an object of control and as a visible, acting subject.

For Altman⁷, childhood in cinema is defined above all by its emotional and spectatorial function. The child is not merely a character or social sign, but a focal point of empathy, memory and identification through which film creates intimacy with the viewer. Cinema about childhood thus becomes a privileged form for reading society: through the child’s gaze, vulnerability, curiosity or dissent, the values and tensions of a given historical moment come sharply into view.

The methodological point of departure of this article is the understanding that the history of cinema in Bulgaria cannot be conceived solely as a history of films, especially when the films themselves are missing and have reached us only through indirect evidence. The research focus therefore expands to documents, memoirs, periodicals, advertising materials, institutional traces, pedagogical programmes and cultural practices. This dispersed corpus of sources makes it possible to reconstruct not only what was shown on screen, but also how cinema was understood, used and experienced in society, here from the specific perspective of the child and cinema.

The article outlines two main trajectories. The

first concerns early acting schools for theatre and cinema in which children also participated, with Konstantin Sagaev and Nikolay Fol as particularly important figures. Fol was the author of the article “Send Children to the Cinema!”, whose title is also used here. The second trajectory follows the role of the Ministry of Education, the emergence of the stationary school cinematograph and the spread of moving images across the country through travelling cinema. Due to the limited scope of the article, these extensive fields are presented in concentrated form, on the basis of substantial archival material.

In the early 1920s, amid the post-war reconfiguration of Bulgarian cultural life, the idea gained ground that the arts could serve not only aesthetic, but also educational, social and civic purposes. Within this intellectual climate, Konstantin Sagaev founded the Bulgarian School of Dramatic Art (*Balgarskata dramaticheska shkola*)⁸, the country’s first institution for systematic training in the performing arts. Although formally established in the early 1920s, the project had originated as early as 1911, during Sagaev’s studies in Vienna, where he met his future wife and closest collaborator, the actress and educator Olga Hristova⁹.

Sagaev (1889–1963) was among the most versatile figures of Bulgarian theatrical culture between the two World Wars: a lawyer, playwright, theatre critic, educator, translator, organizer and public intellectual. In 1931–1933, he directed both the National Theatre and the National Opera in Sofia. He wrote articles, studies and manuals on theatre and work with children¹⁰, and authored numerous plays, including works for children and adolescents, some based on didactic and exoticized Japanese themes¹¹. Cinema also fell within Sagaev’s broader field of interests. As one of the screenwriters of *Lilyana* (1920), directed by Nikolay Larin, he witnessed first-hand the actors’ difficulties in adapting to the demands of film performance. This experience ultimately strengthened his conviction that systematic

5 LEBEAU, *Childhood*, 2008, p. 40.

6 BUSHATI, “Children”, 2018, p. 34–39

7 ALTMAN, *Enfance*, 2005.

8 See: CSA, f. 516K, inv. 1; CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, pp. 1–193. Hereafter, the abbreviation BSDA will be used.

9 ЯНАКИЕВ, “Българска”, 2006, p. 24.

10 САГАЕВ, *Детският*, 1930; САГАЕВ, *Българската*, 1931.

11 САГАЕВ, *Томонори*, 1929.

professional training was needed.

The new theatre school opened on 1 May 1921. It was organized into three sections: general, acting, and directing, with separate departments for adults and for children and adolescents.

What is striking in this typology of theatre for children and adolescents is its differentiation by age, gender, psychophysical development and sensory capacity. Youth theatre is defined as “epic-active,” while girls’ theatre is described as “familial-pacifist,” revealing the educational and gender models of the period. Particularly noteworthy is the inclusion of specialized forms for children and young people with different educational and sensory needs, including theatre for developmentally delayed children and adolescents, deaf-mute children and the blind. Although the classification reflects the terminology and assumptions of its time, it also points to an early awareness of theatre’s therapeutic, compensatory and socially integrative potential as a means of education and development.

For Sagaev, theatre and cinema were means of developing personal potential, character, discipline, imagination, emotional culture and social awareness. His aim was to train intelligent and ethically grounded actors, both children and adults. The BSDA curriculum combined theory with practical stage training and included dramaturgy, theatre and art history, acting, mime and movement, dance, music, singing, make-up, costume, directing, rhetoric, stage speech, film acting and puppetry. Particularly revealing is the inclusion of various puppet techniques and types: glove puppets (as table puppets *burattini* and *petrushki*), control-rod puppets, string marionettes and *Karagöz*-type shadow puppets. Foreign languages – French, German, English and Italian – were also taught, and examinations were theoretical (written) and practical. “From the very beginning, the School was closely connected with the Ministry of Education. I considered it my duty to report every smallest success, as well as any obstacles that arose. In the spring of 1922, the first ‘Theatre for Children and Adolescents’ was also established at the School.”¹²

To realize its ambitious educational programme,

the BSDA brought together an outstanding faculty from the academic and cultural elite of the Kingdom of Bulgaria, alongside teachers from Vienna and the Russian émigré community. Despite this intellectual ambition, however, the curriculum was criticized as overly demanding for Bulgaria’s still underdeveloped cultural environment at the time.

Sagaev proposed not only a practical model for children’s theatre, but one of the first systematic typologies of theatrical forms for children and adolescents in Bulgaria.¹³ Its integrative logic is especially significant: drama, school theatre, fairy-tale theatre, puppetry, and cinema are conceived as mutually reinforcing means of artistic, moral, and pedagogical education. The child is thus placed at the centre of a system in which stage and screen arts serve development, education, and cultural belonging.

During its first decade, the school trained more than 650 students, many of them children and adolescents. Theatre and cinema were taught within a unified system of artistic education. Screen training included screen acting sketches, introducing young performers to the specific expressive language of the camera – gesture, facial expression, movement, and emotion without spoken dialogue. The curriculum also examined the emergence and cultural significance of cinema, together with the technological development of cameras and projection equipment. Students also studied disciplines related to cinematography and film laboratory processing. The programme further included film directing, screenwriting, and even film criticism devoted to the “mechanized art”.

Particular attention was devoted to silent film – its advantages, limitations, and possible future development. Sound cinema was examined through the principal systems of sound synchronization known during the interwar period: the gramophone principle (*sound-on-disc*), the light principle (*optical sound-on-film*), and experimental systems based on magnetic recording and metal carriers. This demonstrates that the programme addressed not only the artistic but also the technological development of cinema at the crucial moment of the transition to sound. Particularly revealing is the inclusion of “ra-

¹² САГАЕВ, *Българската*, 1931, p. 7.

¹³ Children’s theatre and theatre by children during the interwar period constitute a broad and still only partially explored field. On this topic, see: ЙОРДАНОВ, *Театрите*, 2004, pp. 258 – 261.

diovision,” a period term for early television and for the transmission of moving images by radio waves. This suggests an effort to conceptualize cinema not merely as a theatrical or auditorium-based art, but as part of the broader future development of audio-visual media.

Film theory was taught in 1921/22 and 1922/23 by K. Iv. Topkov¹⁴. In 1927/28, Hristo Konstantinov took over the technical component of the curriculum. This appointment was far from incidental: Konstantinov (1897–1940) was Bulgaria’s first professionally trained cinematographer and had shot the four social films made by the Gendovs, including those featuring their son, Mitko. He later worked with Boris Grezhov¹⁵, who was to develop a children’s film project. From 1924 to 1931, Konstantinov headed the state film laboratory of the Cinematographic Production Department at the Ministry of Education, where he shot, processed and prepared for screening the films of the State School Cinematograph (SSC). His assistant was Angel Temelkov-Angelo, known as the “second cameraman” of the State School Cinema¹⁶.

One of the most innovative aspects of Sagaev’s educational concept at the BSDA was the introduction of the *Kinoton*¹⁷ into children’s training. Conceived as a hybrid form combining theatrical performance with cinematic projection techniques, the Kinoton functioned as a pedagogical tool for artistic and moral education. Although the term never entered wider Bulgarian theatrical usage, it reflects an early attempt to synthesize the emerging medium of cinema with educational theatre in the interwar period. “The advantages are considerable from an artistic point of view. For us, however, this type of theatre is almost inapplicable. It is hardly likely that

our poor state will ever be able to organize a special film production for such a theatre on Bulgarian soil, however desirable it may be!”¹⁸ Sagaev writes, making it clear that this synthesis remained a dream for him.

Similar hybrid forms had already appeared in the work of Zhana and Vasil Gendov, particularly in *Voenni deystviya v mirno vreme* (*Military Operations in Peace Time*, 1919?–1922?), a film directly informed by German experimental cinema. This example suggests that the intermedial experiments later conceptualized by Sagaev within children’s theatrical and film education had already found practical expression in Bulgarian film culture.

Although financial difficulties led to its closure in the early 1930s, Sagaev’s project left an important mark on Bulgarian arts education. His school helped consolidate the view that theatre and cinema were not merely spectacles, but instruments of education, socialization and modern cultural formation.

Another important teacher at Sagaev’s school was Nikolay Fol (1898–1969), a writer, playwright and theatre director trained in Leipzig, who taught there in 1931/32. At the BSDA, he led courses in silent acting, including pantomime and acting for the camera, as well as stage exercises, role work and directing. After the BSDA ceased its activities, Fol founded his own children’s theatre studio, which became highly popular.

Fol was the first Bulgarian translator of Bertolt Brecht and staged *The Threepenny Opera* as early as 1929. He authored numerous children’s plays, fairy-tale novellas and stories, and stage productions, among them *Princess Tiki-Tiki*, *Tatuncho* and *Tatunka*, *The Wonderful Adventures of Meshko* and

14 No further information about this instructor has been identified at this stage of the research. See the staff lists: CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456, p. 81.

15 As the first professionally trained Bulgarian director, Grezhov had studied in Munich, gained experience at Nordisk and worked as an assistant to Robert Wiene. His acclaimed surviving film *After the Fire of Russia* (*Sled požara nad Rusiya*, 1929) positioned him as a major competitor of the Gendovs.

16 Bulgaria was not out of step with the leading international tendencies of the 1920s and early 1930s, which increasingly understood cinema as a new instrument of education and moral formation. Compare: „We may safely conclude that the motion-picture is a powerful educational instrument and one whose potentialities are yet to be largely developed. Films should not replace teacher or text-book, but should be used as auxiliaries. A mechanical device cannot instil the living force of the human being“. (REARDON, “The Cinema”, 1929, p. 435.). The activities of the SSC have yet to be examined through systematic archival research.

17 САГАЕВ, *Детският*, 1930, pp. 65 – 67.

18 Ibid., p. 67.

Taralezhko, The Wedding of Miki the Mouse – a Chinese Fairy Tale¹⁹, *The Princess with Nine Fingers* and *The Golden Bride*. His children's theatre was dynamic, aesthetically refined and imaginative, marked by humour and theatrical inventiveness, and left a lasting impression on generations of children trained by him.

Fol regarded cinema simultaneously as modern spectacle, technological art and pedagogical environment. In his view, children should not be shielded from the new visual culture, but guided towards films of educational and artistic value. Properly selected, cinema could cultivate imagination, expand knowledge and refine emotional sensibility. Children should therefore be encouraged to attend the cinema, but only carefully chosen films with genuine educational merit²⁰. For Fol, the true magic of film lay in technology's capacity to produce a convincing visual experience. Mature spectators, he argued, should understand cinema not merely as a technical achievement or a form of entertainment, but as a new cultural form – one that trains the eye, the imagination and taste.²¹

Nevertheless, theatre was still regarded as more beneficial for children because it actively involved them in play and performance. This view was shared by the lady-writer Zlatka Cholakova, who was by no means opposed to film. Yet writers tended to attribute greater creative potential to theatre in relation to children, while cinema was understood primarily as a means of encountering modern culture from the relatively passive position of the spectator.

During the interwar period, Bulgarian cinema did not develop children's film production in the strict sense of films intended specifically for young audiences. The only known project of this kind was conceived by Fol in collaboration with the aforementioned Boris Grezhov – a fact introduced here into scholarly circulation for the first time and still virtually unknown in Bulgarian film historiography.

Fol's archive preserves the screenplay for a children's film entitled *Zimna pomosht za bednite* (*Winter Aid for the Poor*), along with correspondence and production permissions issued by Sofia Municipality and the Ministry of Education in November 1938. The film was to feature children from Fol's theatre school. A contract between Fol and Grezhov, signed on 7 October 1938, has also been preserved.²²

Conclusion

The interwar Bulgarian case shows that the child entered cinema and theatre not as a marginal figure, but as a point through which concerns about modernity, education, spectatorship and national artistic identity became visible. Although Bulgarian cinema did not develop stable production for young audiences, the surviving archival traces reveal a more complex field: children appeared on screen as emotionally charged figures, participated in early film production and became central to pedagogical projects linking theatre, cinema and visual education.

The Bulgarian School of Dramatic Art, the State School Cinematograph, Sagaev's Kinton and Fol's writings on cinema as spectacle and educational environment all point to an emerging awareness that new media could transform children's perception, imagination and cultural formation.

Children's theatre reveals the central tension. Cinema was valued as a modern visual instrument capable of expanding knowledge and affective experience, yet theatre was understood as the more active form, turning the child from spectator into participant and creator. The Bulgarian interwar debate therefore does not simply oppose theatre and cinema; it reveals the search for a cultural pedagogy in which technical media, performance and the child are thought together. From this perspective, the fragmentary evidence of Bulgarian interwar film and theatre culture opens a still insufficiently explored field within Eastern European screen modernity.

19 The works of both Sagaev and Fol show how exotic and Far Eastern subjects entered children's drama and theatrical practice. This was part of a broader interwar Orientalist fascination with the East, visible across operetta, theatre and cinema, where Oriental and Far Eastern motifs increasingly shaped the cultural imagination. For ethnic stereotypes in theatre and film dramaturgy, see ИВАНОВА, "Българската", 2020, с. 1006.

20 ФОЛ, "Пращайте", 1931, р. 4.

21 In the context of film scenography and period special effects, Fol's text is particularly intriguing: ФОЛ, "Магията", 1929, р. 3 – 4.

22 CSA, f. 974K, inv. 1, a.u. 125, pp. 7, 9, 56.

REFERENCES:

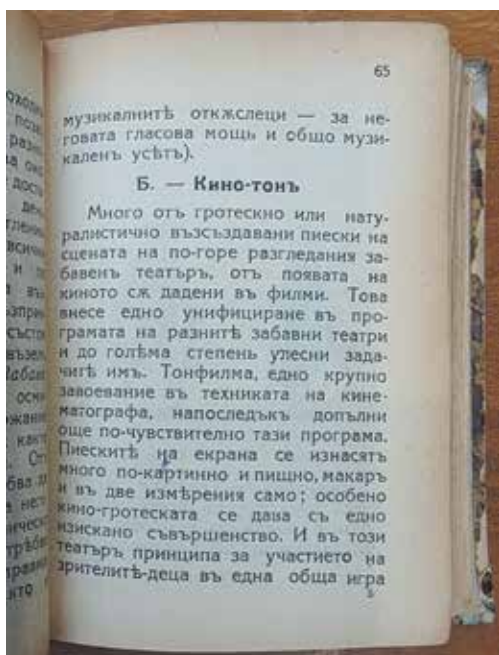
Primary Archival Sources

Central State Archive (CSA) of Bulgaria:

- CSA, f. 177, inv. 2, a.u. 456.
- CSA, f. 516K, inv. 1.
- CSA, f. 562K, inv. 1, a.u. 65.
- CSA, f. 974K, inv. 1.
- REARDON John P., "The Cinema and the Child", *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 18, No. 71, 1929, pp. 431–442. <http://www.jstor.org/stable/30094523> (accessed 10 February 2025).
- САГАЕВ Константин, *Българската драматическа школа*, издание по случай десетгодишнината на школата, София, 1931.
- САГАЕВ Константин, *Детският театър като дидактическо средство*, София, Библиотека „Театър“, 1930.
- САГАЕВ Константин, *Томонори. Японска приказна пиеса*, Театър за деца и юноши, № 12, София, Хемус А. Д., 1929.
- ФОЛ Николай, "Магията на филма", *Литературен глас*, № 31, 1929, p. 3–4.
- ФОЛ Николай, "Пращайте децата на кино", *Литературен глас*, № 121, 1931, p. 4.
- ЧОЛАКОВА Златка, *Детски училищен театър*, София, Печатница „Съгласие“, 1935.

Secondary Sources

- ALTMAN Carol S., *Enfance: inspiration littéraire et cinématographique*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2006.
- BUSHATI Angela, "Children and Cinema: Moving Images of Childhood", *European Journal of Multidisciplinary Studies*, Vol. 3, No. 3, 2018, pp. 34–39. DOI: 10.26417/ejms.v3i3.p34-39.
- IMRE Anikó, ed., *East European Cinemas*, New York and London, Routledge, 2005.
- KIKNADZE Maia, "Kote Marjanishvili's Studio and Its Role in the 1930s Artistic Space", *International Journal of Arts and Media Researches*, No. 4 (14), 2024, pp. 11–21.
- LEBEAU Vicky, *Childhood and the Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
- ГЕНДОВА Жана, "Когато старите ленти бяха нови... – II част", *Кино и време*, № 13, 1976, pp. 38–67.
- ИВАНОВА Красимира, "Българската кино и театралната драматургия – лакмус за широкотиражираното ниво на интеркултурна сензитивност", in: *Образование и изкуства: Традиции и перспективи*, София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2020, pp. 1004–1011.
- ЙОРДАНОВ Николай, *Театрите в България между двете световни войни*, София, ИК „Петко Венедиков“, 2004.
- МАРТОНОВА Андроника, *Дивни светливи картини. Българската филмова култура – отвъд канона и известното*, София, ИИИЗн, БАН, 2026.
- ЯНАКИЕВ Александър, "Българска драматическа школа" – опит за реконструкция, *Годишник на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“*, т. XXXI, 2006, pp. 23–34.



1. გვერდი კონსტანტინ საგაევის წიგნიდან „საბავშვო თეატრი, როგორც დიდაქტიკური ინსტრუმენტი“ (1930), რომელშიც „კინოტონი“ განმარტებულია, როგორც სცენისა და ეკრანის ჰიბრიდული ფორმატი, ასევე მისი, როგორც ბავშვების საგანმანათლებლო ინსტრუმენტის, პოტენციალი. წყარო: წმ. კირილუს და მეთოდუს ეროვნული ბიბლიოთეკის ფონდი.

1. PAGE FROM KONSTANTIN SAGAEV'S CHILDREN'S THEATRE AS A DIDACTIC TOOL (1930), EXPLAINING KINOTON, A HYBRID STAGE-AND-SCREEN FORMAT, AND ITS POTENTIAL AS AN EDUCATIONAL TOOL FOR CHILDREN. SOURCE: FROM THE REPOSITORY OF THE "SAINTS CYRIL AND METHODIUS" NATIONAL LIBRARY.



2. კონსტანტინ საგაევის რეკლამა, რომელიც გამომავყნდა ჟურნალში Kinoizkustvo, ტომი II, #4 (1927 წ. 15 ოქტომბერი), გვ. 2. წყარო: ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტის არქივი.

2. ADVERTISEMENT FOR KONSTANTIN SAGAEV'S BULGARIAN SCHOOL OF DRAMATIC ART (BALGARSKATA DRAMATICHESKA SHKOLA), PUBLISHED IN MAGAZINE KINOIZKUSTVO, VOL. II, NO. 4 (15 OCTOBER 1927), P. 2. SOURCE: ARCHIVE OF THE INSTITUTE OF ART STUDIES, BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES.



3. ჯანა გენდოვა ბავშვ მსახიობებთან: ტინა სმირნოვასა და მიტკო გენდოვთან ერთად ფილმში „უჩინი პირები“ (Ulichni bozhestva 1929).

3. ZHANA GENDOVA WITH THE CHILD ACTORS TINA SMIRNOVA AND MITKO GENDOV IN *ULICHNI BOZHESTVA* (STREET IDOLS, 1929). SOURCE: BULGARIAN NATIONAL FILM ARCHIVE.



4. ახალგაზრდა ლუბომირი, ცნობილი მწერლის - ელისავეტა ბაგრიანას შვილი, გაზეთ Kinotvorchestvo-ს (1925) ნომრით ხელში. თავად მწერალი კი წარმოდგენილია გამოცემის წინა გვერდზე. წყარო: ისტორიის ეროვნული მუზეუმი (ბულგარეთ).

4. YOUNG LYUBOMIR, THE SON OF THE FAMOUS WRITER ELISAVETA BAGRYANA, HOLDING A COPY OF THE NEWSPAPER KINOTVORCHESTVO (1925). THE WRITER HERSELF APPEARS ON THE FRONT PAGE OF THE PUBLICATION. SOURCE: NATIONAL MUSEUM OF HISTORY, BULGARIA.



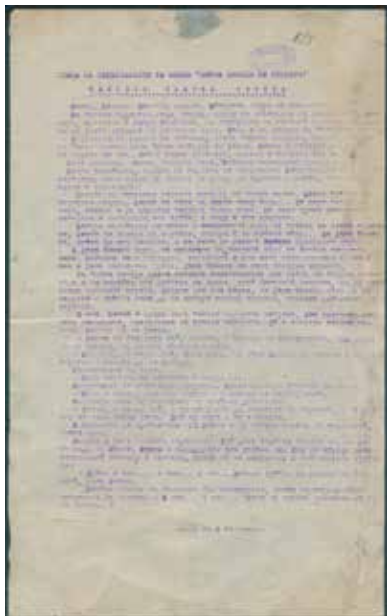
5. ნიკოლაი ფოლის საბავშვო თეატრის სკოლის სპექტაკლის შემდეგ. ჩინური ზღაპარის ადაპტაცია „მიკი-მაუსის ქორწილი“. წყარო: ცენტრალური სახელმწიფო არქივები. დაუთარიღებელი, ალბათ 1930-იანი წლების მეორე ნახევარი.

5. SCENE FOLLOWING A PERFORMANCE BY NIKOLAY FOL'S CHILDREN'S THEATRE SCHOOL. THE PRODUCTION WAS THE A REAL HIT - CHINESE FAIRY TALE SVATBATA NA MISHOKA MIKI (THE WEDDING OF MIKI THE MOUSE). SOURCE: CENTRAL STATE ARCHIVES (CSA), F. 974K, INV. 1, A.E. 76. UNDATED, BUT PROBABLY FROM THE SECOND HALF OF THE 1930S.



6. ნიკოლაი ფოლის იმივე წარმოდგენა: „მიკი-მაუსის ქორწილი“, რომელიც დაიდგა 1936-1937 წლებში ზრდასრული პროფესიონალი მსახიობების მონაწილეობით რუსეთის სახელმწიფო თეატრში. წყარო: სახელმწიფო რეგიონული არქივი - Ruse, f. 16K, inv. 1, a.e. 70, p. 1.

6. THE SAME PRODUCTION BY NIKOLAY FOL, SVATBATA NA MISHOKA MIKI (THE WEDDING OF MIKI THE MOUSE), STAGED IN RUSE STATE THEATRE AND PERFORMED BY PROFESSIONAL ADULT ACTORS IN 1936-1937. SOURCE: STATE REGIONAL ARCHIVE - RUSE, F. 16K, INV. 1, A.E. 70, P. 1.



7. ბულგარული საბავშვო ფილმის - „შემწეობა გაჭირვებულთათვის გამთარში“ სცენარი, რომელიც დღემდე შემორჩა. მისი ავტორებია ნიკოლაი ფოლი და მომავალი კინორეჟისორი ბორის გრეჟოვი (სოფიის მუნიციპალიტეტის და განათლების სამინისტროს მხარდაჭერით). ეს დოკუმენტი დღემდე უცნობი იყო. იგი ეძლევა ომებს შორის პერიოდის ბულგარული საბავშვო ფილმების ერთადერთ პროექტს. წყარო: ცენტრალური სახელმწიფო არქივები, f. 974K, inv.. 1, a.e. 157, p. 129.

7. THE SURVIVING SCREENPLAY FOR THE BULGARIAN CHILDREN'S FILM *ZIMNA POMOSHT ZA BEDNITE (WINTER AID FOR THE POOR)*, WRITTEN BY NIKOLAY FOL AND FUTURE FILM DIRECTOR BORIS GREZHOV, WITH THE SUPPORT OF THE SOFIA MUNICIPALITY AND THE MINISTRY OF EDUCATION. THIS DOCUMENT HAS REMAINED COMPLETELY UNKNOWN UNTIL NOW. IT REPRESENTS THE ONLY KNOWN PROJECT FOR A BULGARIAN CHILDREN'S FILM FROM THE INTERWAR PERIOD. SOURCE: CENTRAL STATE ARCHIVES (CSA), F. 974K, INV. 1, A.E. 157, P. 129.



8. ბავშვები ნიკოლაი ფოლის დრამის სკოლიდან მონაწილეობენ ქუჩის მსვლელობაში სოფიის სავაჭრო გამოფენის ფარგლებში. 1937 წლის ივნისი. წყარო: კერძო კოლექცია, თოდორ სლავჩევის არქივი.

8. CHILDREN FROM NIKOLAY FOL'S DRAMA SCHOOL TAKING PART IN A STREET PARADE ON THE OCCASION OF THE SOFIA TRADE FAIR, JUNE 1937. SOURCE: PRIVATE COLLECTION – TODOR SLAVCHEV ARCHIVE.



9. ნიკოლაი ფოლის ჩინური ზღაპრის „მიკი-მალის ქორწილი“ ერთ-ერთი პერსონაჟის („ბრძენკაცი“) კოსტიუმის ესკიზი. ავტორი: ცნობილი თეატრალური მხატვარი ასენ პოპოვი. წყარო: ცენტრალური სახელმწიფო არქივები, f. 974K, inv. 1, a.e. 76.

9. COSTUME DESIGN BY THE RENOWNED STAGE DESIGNER ASEN POPOV FOR THE CHARACTER OF THE SAGE IN NIKOLAY FOL'S PRODUCTION OF THE CHINESE FAIRY TALE *THE WEDDING OF MIKI THE MOUSE*. SOURCE: CSA, F. 974K, INV. 1, A.E. 76.