



**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ  
СОФИЯ**

Театрален департамент

ТЕАТЪР ПО ДЕЙСТВИТЕЛЕН СЛУЧАЙ: документ и фикция в съвременния български  
театър

**АВТОРЕФЕРАТ**

**за присъждане на образователна и научна степен „Доктор“**

на Василена Валериева Радева *F 112411*

*Докторантура на самостоятелна подготовка*

Научно направление

8.4. „Филмово и театрално изкуство“

Научен ръководител:

**проф. Виолета Дечева д. н.**

**София, 2026**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита по реда на Закона за развитието на академичния състав в Република България от „Театрален департамент“ при Нов български университет, гр. София на заседание, проведено на 24.03.2026 г.

Дисертационният труд е в обем от 191 страници, от които основен текст 139. В структурно отношение включва: увод, изложение в три глави, изводи и заключение, библиография от 10стр. – 84 източника (59 заглавия на кирилица и 25 на латиница), приложение – документирани интервюта с артистите, чието творчество е обект на това изследване.

## **СЪДЪРЖАНИЕ**

<b>I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД .....</b>	<b>4</b>
<b>1. Проблем на изследването, значение и актуалност.....</b>	<b>4</b>
<b>2. Цели и задачи.....</b>	<b>5</b>
<b>3. Изследователска теза на изследването .....</b>	<b>6</b>
<b>4. Използвана методология .....</b>	<b>7</b>
<b>5. Ограничителни условия, обхват на изследването и уточнения .....</b>	<b>8</b>
<b>II. СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД .....</b>	<b>8</b>
<b>III. КРАТКО ИЗЛОЖЕНИЕ НА СЪДЪРЖАНИЕТО НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД..</b>	<b>10</b>
<b>IV. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>41</b>
<b>V. СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....</b>	<b>44</b>
<b>VI. БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>45</b>
<b>VII. СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА .....</b>	<b>55</b>

# I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

## 1. Проблем на изследването, значение и актуалност

**Проблем** на изследването е изграждането на театрална реалност от фактологичен материал (документален, журналистически, автобиографичен). Как документът бива интегриран в драматургичния и сценичен език на едно перформативно произведение.

**Предмет на изследването** са отношенията между документ и фикция в съвременния спектакъл по действителен случай, както и авторското присъствие на режисьора и актьора в театъра по действителен случай.

**Хронологически** дисертационният труд се концентрира в Европейския театър през XXв, а анализиратите сценични примери са от първата четвърт на XXI век в България.

**Обект на изследването** са представления от българския независим и институционален театър. Това са (по реда на разглеждането): „Хага“; „Монолози на вагината“; „Археология на сънуването“; „Пепеляшки ООД“; „Лоши деца“; „Ноктюрно“; „Празна е стаята на удоволствието“; „Невидими 1“ и „100% Пловдив“. Три са постановките от професионалния опит на автора: „Нордост. Приказка за разрушението“; „Синята брада – брак без приказка“, „Тяло, хвърлено под ъгъл към хоризонта“.

В изследването е разгледан и преподавателският опит на автора с въвеждането на неодокументални театрални методи в обучението по актьорско майсторство.

Изброените заглавия са проекти на следните артисти и театрални компании: Галин Стоев, Гергана Димитрова и ОСАИК „36 маймуни“, Ирина Голева и Сдружение „По действителен случай“, Благой Бойчев и Театър „Реплика“, Юлияна Сайска и „Emergency Theatre“, Неда Соколовска и Студио за документален театър „Vox Populi“, Василена Радева и „Паник бутон театър“, както и „Университетски театър“ към Нов български университет.

Изборът на конкретните театрални компании и режисьори не претендира за изчерпателност, а е направен съобразно намерението да бъдат разгледани по-задълбочено

малко на брой, но същностно различни примери за намирането на сценичен език за документални факти.

**Актуалност:** *Театърът по действителен случай* е един от най-динамично развиващите се съвременни театрални жанрове. В последните години той набира все по-голяма популярност и в българската театрална среда. Съжителството на изкуството и социално-историческото му време – мирно или не – винаги е било повод за множество научни дискусии, изследвания и достижения. А театърът, поради своята мимолетна природа на „случването на живо“, е най-силно зависим, но и смислово захранван от своята локалност и сегашност. Изследваните в дисертационния труд конкретни примери от българската институционална и независима сцена се вписват в едни от най-актуалните световни тенденции на театъра днес.

## 2. Цели и задачи

Дисертационният труд има за цел да изследва наличието или липсата на конфликт между понятията *документ* и *фикция*, съотнесени към театъра по действителен случай. Както и какви са конкретните начини и форми на тяхното взаимодействие в различните поджанрове на *неодокументалния театър*, развитието и популяризирането на които се наблюдават през последните десетилетия в България.

За да се достигне до целта, дисертационният труд си поставя няколко ключови **изследователски задачи**:

1. Уточняване на основни понятия в областта на изпълнителските изкуства, свързани с театъра по действителен случай през XX и XXI век;
2. Представяне на собствено изследване на театъра по действителен случай на съвременната българска сцена.
3. Анализ на постановъчните методи на избраните български артисти и на сценичния език на техни спектакли.
4. Провеждане и записване на разговори – интервюта с българските артисти, чиято работа с документ и фикция е обект на това изследване.

5. Споделяне и доизграждане на собствена режисьорска и преподавателска методология за интегриране на документален материал в спектакъл.

**Основната цел** на дисертацията не е да анализира творческия резултат и неговата публична рецепция, а да изследва творческите подходи на артисти, които изграждат свой авторски сценичен език при работа с документи и факти.

### **3. Изследователска теза на изследването**

**Основната теза на дисертацията е, че** за превеждането на *документални факти* на театрален език са нужни както творческа креативност и смел размах на фантазията, така и етична отговорност към чувствителността на темата и автентичността на документалния материал. Когато тези условия са налице, границите между *документ* и *фикция* в театъра по действителен случай, може да са както умишлено подчертани, така и съзнателно размити.

### **4. Методика на изследването**

Изследователски методи:

- позоваване на специализирана литература, авторски книги, статии, изказвания в медиите;
- провеждането на детайлно интервю-разговор с всеки един от разглежданите български артисти;
- анализ на конкретни спектакли с фокус върху превода на документален материал на сценичен език;
- практическа работа със студенти в жанра на неодокументалния театър (събирането на документален материал, създаване на авторска концепция и драматургичен материал, както и тяхното сценично изпълнение).

При разглеждането на три от основните методи за създаване на неодокументален театър – *спектакъл по пиеса с документална основа*, *дивайзинг театър*, *вербатим театър* – дисертационният труд се позовава на разказа на самите автори за техните творчески намерения и работен процес. Фокусът на изследването е върху творческото търсене на

артистите при работата им по създаване на *театър по действителен случай*, а не върху конкретните резултати. Изказванията на театралните практики и експерти са селективно въведени в дисертационния дискурс спрямо неговите конкретни нужди от информация и тълкуване по даден въпрос.

**Изследваните проблеми** в дисертационния труд могат да послужат на всички занимаващи се с *театър по действителен случай*, както и с отношението между *факт* и *фикция* в този тип театър. По-конкретно могат да обогатят знанията и опита както на студенти, така и на професионални режисьори и артисти в областта на документалния театър и съвременните неодокументални техники.

**За формирането на теоритичната част** от дисертацията са проучени и систематизирани широк кръг от източници в сферата на театралната и литературна теория, публикации и авторски мнения на български и чуждестранни изследователи в областта на документалния и неодокументалния театър.

**В изследването на съвременни неодокументални практики** в българския театър след 2000г. са анализирани концепции, изказвания и конкретни постановъчни ходове на създателите на разглежданите постановки. В дисертационния текст са вложени и лични впечатления на автора, а също така и авторефлексивен анализ на част от неговия професионален опит, който се вписва в предмета на тази дисертация.

В основата на този дисертационен труд е търсенето на собствен ориентир в полето на активните представители на *театъра по действителен случай* у нас, както и на ситуирането в това поле на личния (вече придобит или бъдещ) практически опит на автора, в качествата му на режисьор и преподавател по актьорско майсторство.

## **5. Ограничителни условия.**

- Този текст прави само кратък исторически преглед на документалния театър в Европа през ХХв. и се ограничава само до споменаване на няколко популярни творци и компании, създаващи неодокументален театър в чужбина;

- Дисертацията не изследва съвременни театрални жанрове като форум театър, плейбек театър, театрални възстановки на действителни събития, театър лекция и други театрални форми, които също работят с документален материал;
- Много българските артисти и техните постановки по действителен случай не са включени в предмета на това изследване поради неговите структурни и времеви ограничения.
- Зрителската рецепция на анализирания спектакли е засегната бегло в настоящата дисертация, тъй като в този контекст колаборацията със зрителя е важна само от гледна точка на авторовите намерения.

## II. СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Структурните елементи на съдържанието на дисертационния труд са както следва:

### СЪДЪРЖАНИЕ

#### Увод

#### **Първа Глава. Понятийни уточнения**

1. **Понятията *документ* и *фикция* в документалния театър**
2. **Употреби на документи в европейския театър. Някои примери от XX век**
  - 2.1. Театър по действителен случай или документален театър
  - 2.2. Епическият театър
  - 2.3. Документът в *постдраматичния театър*
3. **Съвременен документален театър**

#### **Втора глава. Български театрални практики по действителен случай в първата четвърт на XXIв**

1. **Спектакли по драматургия, в които се използват документи. Изследване на връзка между пиеса и сценичен език**

- 1.1. Галин Стоев в три пулсации на геополитическото време
  - 1.1.1. *Монолози за вагината* – бялата лястовица на *неодокументалния театър* в България
  - 1.1.2. *Археология на сънуването* – изповедта като документ
  - 1.1.3. *Хага* – политическа фантазмагория по действителен случай
- 1.2. Драматургичната употреба на приказното в спектакъл по действителен случай – ОСАИК 36 маймуни и спектакълът „Пепеляшки ООД“
- 1.3. Театър *Реплика* и близкият контакт със зрителя

## **2. Дивайзинг спектакълът**

- 2.2. Автобиографичният спектакъл или сценичната автофикция
  - 2.2.1. „По действителен случай“ – актьорът като сценична проекция на самия себе си
  - 2.2.2. Emergency theatre и спектакълът „Празна е стаята на удоволствието“

## **3. Документалистика на терен – вербатим спектакъл**

- 3.1. Вербатим метод за създаване на спектакъл
- 3.2. Студио за документален театър Vox Popoli и гласът на народа в българския независим театър

## **4. Да правиш театър политически**

### **Трета глава. Театърът по действителен случай, видян през собствената режисьорска и преподавателска практика**

#### **1. Постановки в професионален театър**

- 1.1. *Нордост. Приказка за разрушението*
- 1.2. *Синята брада – брак без приказка*
- 1.3. *Тяло, хвърлено под ъгъл към хоризонта*

#### **2. Изследване на *неодокументални* похвати в преподавателска практика**

#### **Изводи и заключения**

#### **Библиография**

#### **Приложение**

### III. КРАТКО ИЗЛОЖЕНИЕ НА СЪДЪРЖАНИЕТО НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

**Във въведението** се дефинира проблемът за честото подценяване на неодокументалните практики в институционалното разбиране за драматичен театър. Поставя се въпросът дали разглеждането на проблеми и явления от обществената и политическа реалност намалява или дори обезсилва художествената и естетическа стойност на театъра. Чрез въпроси като „Как театърът рефлектира на бързопроменящия се социален, политически и икономически контекст?“ и „Как, правейки театър, артистът осмисля и артикулира лични, политически и социални обществени кризи?“ се акцентира върху актуалността на темата. Обосновано е теоритичното и практическото значение на дисертационния труд. Представена е основната теза на автора, целта и задачите на изследването, които си поставя.

Емпиричното изследване върху театъра по действителен случай, което авторът извършва паралелно с теоритичното, е от позицията на практикуващ театрален режисьор и преподавател. Авторът е с професионално театрално образование и близо двадесетгодишен опит в българския независим и институционален театър.

За да се докажат целите и задачите на дисертационния труд, авторът изгражда теоритична схема в рамките на три основни глави, с отделни подточки към всяка.

**В Първа глава** се уточнява спецификата при употребата на някои теоритични понятия от гледна точка на избрания изследователски фокус. Разглеждат се факти, свързани с документалния театър през XX век. Изказва се хипотезата, че в силно турбулентната социална и политическа среда на миналия век (предизвикана от двете световни войни, както и от последвалата ги Студена война и разделение на света на Източен и Западен блок) бурното развитие на документалния и политически театър е напълно закономерно, в известен смисъл исторически предопределено. В заключение към тази глава е направен изводът, че чрез използването на документален материал част от големите театрални практики на двадесетото столетие целят да заявят своята социална позиция и политически възгледи, следвайки убеждението си, че изкуството трябва да говори на индивидуалната съвест. Възможността за едно естетическо, (макар и непряко) въздействие върху действителността се корени в умението на театъра да разкрива предпоставките за възникването на дадено историческо или социално събитие. И най-вече да вниква дълбоко в човешкото и човека, който предизвиква или понася дадено събитие. Целта на спектакъла, изграден върху

действителен случай, е да попита и даде своята версия на въпроси като „Защо?“, „Как?“ и „Докога?“, а не просто да информира „какво“, както правят новините и медиите.

## **Първа глава. Понятийни уточнения**

Тук е очертана контекстуалната рамка, в която понятията *документ* и *фикция* са включени в предмета на изследване. Прави се опит за изясняване на сходствата и разликите между названията *документален театър* и *театър по действителен случай*. Представя се накратко развитието на *документалния театър* в Европа. Разглежда се как документи и реални факти повлияват или определят сценичния език на театралните произведения. Изброяват се съвременни видове театър, които могат да бъдат отнесени към полето на *документалния театър*.

### **1. Понятията *документ* и *фикция* в документалния театър**

Въвеждат се понятията *документ* и *фикция* от гледна точка на тяхната употреба в съвременния сценичен език. В днешната епоха на информационна война, където множество „истини“ се борят за доверието на отделния човек, а фалшивите новини са мощно средство за манипулация и всяване на негативни емоции като страх и омраза, начинът, по който са създадени и се разглеждат документите, има ключова роля не само на съдебната, политическата, икономическата, а и на самата театрална сцена. В театъра особено силно проличава „човешкият фактор“ на документа, неговата роля на свидетелство за дадено събитие или човек. На въпроса какво представлява документът при някои съвременни анализатори се среща и отговорът, че документът е равносилен на факт. Мнение, което поради произхода на един *документ* – задължително създаден от определен човек, който отразява в него своето виждане за случилото се – не може да бъде приложимо в настоящото изследване.

Част от предмета на дисертацията е въпросът как даден документ бива тълкуван и се вписва в контекста на художествената (сценична) реалност и как субективният поглед може да добие документална валидация чрез удостоверяване и/или доверяване на истинността му.

*Фикцията* в документалния театър обикновено се отнася към креативните елементи и образи, които са вплетени в представянето на фактологичния материал, с цел да бъде създадена вълнуваща сценична реалност. Границите между *документ* и *фикция* в театъра по

действителен случай често са умишлено размити. Което позволява правдоподобно репрезентиране и артистична интерпретация и на двете (различни по произход) драматургични материи.

Хомогенността, водеща до липса на директно противопоставяне между *документ* и *фикция* в спектакъла по действителен случай, е основната хипотеза, изхождайки от която се разглежда включването на документалните свидетелства в перформативна конструкция. В повечето случаи документалната драматургия не се стреми да постигне традиционния емпатичен модел на рецепция чрез самоидентификация, водеща до съчувствие, съпреживяване и катарзис. Въвеждането на документа в пространството на драматургичния текст измества фокуса от материалния носител и неговия конкретен език на разказване към естетизиране и социализиране на пластове на общочовешкия опит. Документалните факти и съобщения поднасят информацията отстранено, без емоционална, но с морална ангажираност. Документите не представят действителността, а я проблематизират. Чрез отделянето им от времето, пространството и контекста, в който са създадени, те дори могат да изглеждат безсмислени поради невъзможността ни да ги разпознаем и идентифицираме или да ги напластим с нашите субективност и въображение. Осмислянето на *документалната* действителност би могло да се развие в няколко възможни времеви отношения. По отношение на миналото това би бил пътят на спомена, на припомнянето. По отношение на сегашното по-скоро ще има оценъчност на другостта, белег на различието, колебаещ се между нашата моментна действителност и това настояще някъде другаде. По отношение на бъдещето цялостната творба вече ще има документална, съхраняваща стойност.

## **2. Употреби на документи в европейския театър. Някои примери от XX век**

### **2.1. Театър по действителен случай или документален театър**

Тук е пояснено защо краткото въведение в употребата на *документа* в Европейския театър се отнася предимно до *документалния театър*, след като обект на изследване в тази дисертация е *театърът по действителен случай*.

Дефинира се разликата между тези две понятия във времето им на възникване, характерни особености и практическа употреба. Известно е, че тези две форми се припокриват в същностната си характеристика на театър, базиран върху реални събития и факти. Но се

различават в степента на достоверност на съдържанието, в свободата на артистичния подход и в това дали размиват, или не границите между *факт* и *фикция*. Има разлики и в начина, по който целят да ангажира своята публика. Патрис Павис (1996) твърди, че *документалният театър* е драматична форма на *театъра на модерността*. В основата на този тип театър не е представянето на някаква фиктивна история, написана в пиеса, а стремежът към инсцениране на действителни исторически или актуални събития. Той често се асоциира с дадена политическа, критическа или етична позиция и за да я аргументира, използва реални документи. Целта му е да предизвика критическо мислене, да повиши общественото съзнание и да провокира дискусия сред зрителите. В основата на *театъра по действителен случай* също стои реално съществуващ факт, но той би могъл да послужи и само като вдъхновение за артистичната творба. Този тип театър често приоритизира изграждането на интересен наратив и/или на емоционално въздействащи образи пред акуратността към фактите. Той също е базиран на детайлно предварително проучване по темата, хронологията на събитията, генезиса на явлението и т.н., но не е задължително в спектакъла да бъдат интегрирани автентични документи. Понятието *театър по действителен случай*<sup>1</sup> започва да се употребява едва десетилетия след появата на *документалния театър* в Европа. С оглед на употребата на *документи* в театралния спектакъл в първа глава се упоменават накратко някои факти, личности и методи от историята на *документалния театър* през ХХв.

## 2.2. Епическият театър

След Първата световна война, особено сред немскоезичните автори и театрални практики, се поражда желанието в театъра да се размият границите между изкуство и реалност и по този начин на това изкуство да се придаде една по-значима обществена и политическа позиция. Пионерите на *документалния театър* са Ервин Пискатор (1893-1966) и Бертолт Брехт (1898-1956), които дефинират своите теоретични и артистични посоки съответно като

---

<sup>1</sup> Всъщност няма конкретно име, с което да свържем въвеждането на това понятие. През ХХв то започва да бъде употребявано най-вече във връзка с термина *вербатим театър*, въведен от Дерек Пагет (Derek Paget) през 1987.

*политически*<sup>2</sup> и *епически*<sup>3</sup> театър. Но в същността си идеите на тези театрални новатори се обогатяват взаимно.

В своите спектакли Пискатор използва автентични документи като фрагменти от публични политически речи, статии, извадки от вестници, позиви, официални данни, фотографии, кадри от документални филми, дневници и аудио архиви. Тези „парчета реалност“ не са включени просто като фон на драматургичното действие, а са активно вплетени в него, както и в сценографията на спектакъла. Целта на този документален похват е да провокира у зрителя критическа рефлексия и да го свърже директно с представяните исторически или съвременни събития. Пискатор е един от първите театрални практики, които осъзнават и оповестяват в своите теоретични разработки силната историческа нужда от създаване на специфичен театър, свързан с актуалната социална действителност и базиран върху факти и документи. С архитекта Валтер Гропиус – основател и директор на Баухаус, Пискатор проектира изключително модерна за времето си, в своя кинетичен замисъл и техническо оборудване, театрална сграда, в която да бъде реализиран така нареченият от тях *тотален театър*. Театър, който успява да въвлече зрителя като пряк съучастник на действието. Въпреки че Пискатор не успява да намери финансиране за изпълнението на този амбициозен архитектурен проект, в повечето пространства, в които поставя, режисьорът на епическия театър въвежда паралелни, симултанни сценични действия. Този свой похват, който ще повлияе и ще бъде интегриран в сценичния език на много знакови спектакли по действителен случай след театъра на Пискатор чак до наши дни, той ще нарече *глобална сцена*. Двигател в творчеството на Пискатор е нуждата да намери драматургичен език, в който да бъдат съчетани погледът към микрокосмоса на тогавашния „трудов човек“ и погледът към макрокосмоса на световните политически и икономически събития. Може да се каже, че неговата артистична смелост да вгражда автентичните документи във фикционален сюжет, поставя началото на още една много силна тенденция в европейския театър – свободната режисьорска адаптация върху вече написан драматургичен или белетристичен текст. Пискатор твърди, че открива този колажен режисьорски подход по необходимост още в

---

<sup>2</sup> за понятието *политически театър* виж конкретно глава „За историята на политическия театър“ на Пискатор, Е. (1976). Политически театър. Наука и изкуство

<sup>3</sup> Понятието *епически театър* е въведено за пръв път от немския философ с еврейски произход Валтер Бениямин. За по-задълбочено разбиране на значението му виж Брехт, Б. (1964). За театъра. Наука и изкуство.

началото на професионалния си път, от липсата на съвременна драматургия, адекватна към социалните, политически и личностни проблеми на човека от ХХ-ти век.

Сред екипа от автори, поканени от Ервин Пискатор да работят върху сценичната адаптация на *Приключенията на Добрия войник Швейк*, е и Бертолт Брехт. Тогава Брехт, който вече е привърженик на театъра на Пискатор, се докосва практически до неговия режисьорски метод. На базата на тази творческа колаборация Брехт доразвива своята идея за *епически театър*<sup>4</sup> (на немски *Episches Theater*). От режисурата на Пискатор той заимства някои конкретни начини за въвеждане на документалния материал на сцена, като например употребата на географски карти като сценографски елементи; представянето на статистически данни; както и интегрирането в спектаклите на прожекции на откъси от филми. Прословутият *ефект на отчуждението* в театъра на Брехт има за цел да разбие театралната илюзия и да провокира критическо мислене у зрителя, вместо емоционално възприятие на случващото се на сцената. Някои от сценичните средства, с които Б. Брехт е постигал този отчуждаващ ефект са:

- минималистичен, оскъден декор, чиито промени в сценичното действие са ставали пред очите на публиката;
- използване на текстови знаци, транспаранти, слогани и прожекция, за да се коментира действието или да му се придаде нужният контекст;
- насичане на сюжетното действие с музика и песни (зонгове), които да коментират случващото се и самите персонажи, като по този начин отново да разрушат театралната илюзия;
- остра, директна светлина от прожекторите през цялото време поддържа зрителската осъзнатост, че гледа изкуствено създаден сценичен живот;
- за да се подчертае театралността на случващото се, актьорите могат да сменят ролите си и/или костюмите си пред очите на зрителя.

Брехт съчетава тези постановъчни похвати в един характерен сценичен език, диктуван от собствената му епическа драматургия. Той определя изкуството на своята драматургия като антиаристотелово. Не иска да потапя публиката в илюзията, че на сцената се случва реален

---

<sup>4</sup> Най-краткото (и затова непълно) определение на епически театър е, че в него действието не се изиграва, а се разказва. За подробно запознаване с това понятие и функцията му в изкуството виж БРЕХТ, Бертолт. *Избрани творби. Размисли върху театъра и литературата*. Т. 4. съст. Константин ИЛИЕВ. София: Народна култура, 1985.

живот. Главният герой в неговите пиеси е по-скоро „не-трагичен герой“ (по Валтер Бенямин) и това е причината там да няма място за Аристотеловия катарзис. Една от най-характерните особености на тази драматургия е нейната дидактичност. Валтер Бенямин твърди, че успехът на тези „дидактически пиеси“ се е дължал до голяма степен на начина, по който актьорът играе в тях, чиято „задача в епическия театър е да демонстрира чрез своето актьорско присъствие, че е хладнокръвен и спокоен“<sup>5</sup> (Бенямин, 1969, с. 153). Хладнокръвен и спокоен трябва да остане и зрителят. Актьорът в епическия театър не бива да играе своята роля, превъплъщавайки се в персонажа. Би следвало да може да излиза от нея и понякога да се обръща директно към публиката, за да запази своята критичност към това, което представя.

Средствата на *епическия театър* са повлияли значително на съвременния театрален език и в различна степен продължават да бъдат прилагани от режисьорите по цял свят в постановки с най-разнообразна тематика, във и извън полето на *театъра по действителен случай*.

За засиления интерес в Европа през 60-те години на миналия век към *документалния театър* има голяма заслуга възходът на документалната драматургия в Германия. Автори като Петер Вайс, Ролф Хохут и Хайнер Кипхард създават творбите си, вдъхновени от току-що отминали исторически събития (като Холокоста) или процеси, свързани с близкото минало, но протичащи в авторовото настояще като политически решения и съдебни следствия. Съдебни драми като „Следствието“ на П. Вайс, както и „Делото “Опенхаймер“ на Кипхард са ключови примери за употребата на документални материали в драматургията и иновативни форми в постановъчния език. Целта на този тип драматургия, както вече бе упоменато, е да повдигне важни за времето си етични въпроси и да провокира своя читател/зрител, така че да се повиши степента на неговото социокритично възприемане на реалността и изкуството.

### 2.3. Документът в *постдраматичния театър*

---

<sup>5</sup> WALTER, Benjamin. What is Epic Theater?. In: *Illuminations*. Ed. Hannah ARENDT. New York: Schocken, 1969.

Тук дисертационният труд се фокусира за кратко в сферата на *постдраматичния театър*<sup>6</sup>, защото много голяма част от явленията в *театъра по действителен случай* са определени от Леман (Lehmann, 1999) като *постдраматичен театър*.

Използването на документални материали от творците в *постдраматичния театър* често е с иронична или пародийна цел, а също така и под формата на справка за лична употреба. На документите се гледа по-скоро като на част от тъканта на спектакъла, а не като на определящи за неговия наратив (доколкото постдраматичният спектакъл би могъл изобщо да бъде наративен). Тоест документалните фрагменти най-често са представени на сцената на колажен принцип, заедно с други текстови и визуални фрагменти. Те не изграждат линеен разказ за случило се събитие, нито са предпоставка за „реалистична достоверност“ на драматургичното действие. Документите стават част от въвеждането на плуралистичния език в спектакъла, представят различни гласове и техните позиции, изграждат специфичен хор от индивидуални монолози. Използвани са предимно заради техния перформативен, а не исторически потенциал.

След падането на Берлинската стена документални материали, свързани с това събитие, които повдигат теми като историческа и индивидуална памет, колективна и лична идентичност, социално и политическо разделение и др. стават съставна част на много запомнящи се постмодерни творби на Европейският театър от последните три десетилетия. В дисертационното изследване се изказва хипотезата, че от този исторически праг в Европейския театър се развиват границите между обективно-исторически и субективно-биографични документи (личната памет за историческите събития). Като съчетават (и по този начин поставят в диалог) материали от обществен и личен архив в своите драматургични сценарии, много съвременни компании целят да предизвикат зрителите към лична интерпретация, критично мислене и дори отричане на официалния исторически наратив.

Като цяло *постмодернизмът* проблематизира статуса на *факта* и съотнасянето му към историята, както и въпроса за това как са разгърнати документалните източници – могат ли те да бъдат обективни и неутрални, или процесът на наративизацията неизбежно въвежда интерпретацията. Постмодерният артефакт, който работи с миналото, трябва преди всичко да

---

<sup>6</sup> Това е специфичният термин, въведен от Ханс - Тийс Леман, за да отграничи този вид театър от понятието *постмодерен театър*. Виж ЛЕМАН, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. София: Нов български университет, 2015. ISBN 978-954-535-880-7.

бъде отворен към настоящето. В постмодерното общество се обговаря кризата в езика, а Ж. Фр. Лиотар свързва постмодерното със залеза на „големите разкази“ и бума на малките историйки. Наложеният скептицизъм към текстовите документи или исторически източници довежда до появата на един засилен интерес към така наречения жанр *oral history* – устни свидетелски разкази<sup>7</sup>. В устните разкази се съдържа стремежът за изправяне пред езика в неговата цялост – не само този на образованите, а и на неграмотните хора и диалектите; не само официалния език, но и забранените кодове, които също имат право да оставят документ за своето съществуване. Устната история, вече прекрачила границите на обществените науки, много често се превръща в инструмент на отделни групи или общности, изтласкани в периферията – малцинства и етноси, феминистки и гей движения и т.н. – заинтересовани да изградят своя собствена версия за идентичността си.

В *постдраматичния театър* се наблюдава тенденция на обръщане към материали, основаващи се на чувствителността, емоциите и „директното“ предаване на личния опит. Все по-често исторически факт се интерпретира през биографични спомени и документи от личния архив на негови съвременници, въввлечени в перформативния свят на театралното производство.

Този начин на интерпретация на документите, както и на създаване на нови такива (обикновено аудио или видео интервюта) е характерен и за един важен метод на изграждане на театрална реалност – този на вербатим театъра. Макар и възникването на вербатим техниката (‘*verbatim*’ от латински означава буквално, дума по дума) да датира от средата на 60-те години на миналия век, в България този тип документален театър все още набира популярност.

### 3. Съвременен документален театър

От втората половина на 20-ти век и особено в последните три десетилетия до днес произведенията, които могат да бъдат отнесени към полето на *документалния театър* или под по-широката жанрово шапка на *театър по действителен случай*, добиват най-разнообразни сценични форми, количествени и качествени измерения, но почти всички те

---

<sup>7</sup> Повече за този жанр, формулиран първо в литературата, виж статията на КУРТАШЕВА, Биляна. *Oral history* и дистопия. *Култура* [онлайн]. 30.07.2022 [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на: <https://kultura.bg/web/oral-history-%D0%B8-%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F/>

значително се отдалечават от това, което би могло да се определи като исторически или класически *документален театър*. Френската изследователка Беренис Амиди - Ким (Hamidi-Kim, 2013) определя два основни вида *документален театър* – първият може да се идентифицира като *политически документален театър*, а вторият като *постполитически*.

Съвременната вълна, която преоткрива или по-скоро преосмисля и предефинира документалността в театъра, като значително се оттласква от вижданията на Пискатор и П.Вайс за *документален театър*, теоретиците класифицират с термина *неодокументален театър*. Неговите създатели често поставят под въпрос самите методи на използване на *документа* в спектакъла, откриват нови начини и техники за интегрирането му в сценичния език и го адаптират към днешния социо-политически контекст. Тези аспекти правят понятието *неодокументален театър* почти идентично с това на *театър по действителен случай*. Затова в настоящата дисертация тези две понятия са употребявани като взаимозаменяеми.

Огромната вариация на видовете документи, използвани в съвременния *неодокументален театър* (някои от които не биха могли да се впишат в представата за *официален документ*, но имат правото да бъдат наречени *свидетелства*), както и разнообразният начин, по който те населяват перформативната реалност, прави жанра на *документалния театър* днес невъзможен за дефиниране с определение, което да обхване всичките му проявления. Затова изследователките Беатрис Пикон - Валин (Picon-Vallin, B., 2019) и Ерика Магрис (Magris, E., 2019) предлагат съвременното название на жанра да бъде множествено число – *документални театри*<sup>8</sup>. Като конкретното им разграничаване да бъде според различната степен на документалност, свидетелства и фикция, която съдържат, или според метода, по който (на базата на фактите) изграждат своя сценичен език.

Затова, освен че в първата глава на тази дисертация са проследени някои исторически стъпки на *документалния театър*, също така са отбелязани разнообразието и различни подходи в обширната вселена на съвременния *театър по действителен случай*. Вселена, чиито граници перманентно се разширяват. Заедно с това се размива и границата между *факт* и *фикция*. Константна остава донякъде единствено целта перформативното пространство да се превърне в място за активно съ-участие и да позволи на зрителя да разсъждава за света и за

---

<sup>8</sup> PICON-VALLIN, Béatrice. Le Théâtre face à un monde en mutation: à propos des théâtre dits documentaires. In: MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième Époque éditions, 2019, p. 11-52

самия себе си. Тази цел е в основата на мотивацията и на повечето театрални творци в България, които се занимават с документалистика.

**Във Втора глава** е разгледана дейността на една представителна част от тях и са анализирани начините, по които тези артисти трансформират в сценичен език фактите от социалната, политическата или интимната реалност.

## **Втора глава. Български театрални практики по действителен случай в първата четвърт на ХХІв.**

### **1. Спектакли по драматургия, в която се използват документи. Изследване на връзка между пиеса и сценичен език.**

Първият ракурс, от който се изследва намирането на сценичен език за документални факти в съвременния български театър, е създаването на спектакъл по драматургична творба. В този случай текстът е вече съществуващ, т.е. той е написан от определен автор и представянето му на сцена е част от неговото популяризиране. Обикновено тези пиеси засягат теми, които са пряко свързани с насилие, с дискриминационни и геноцидни практики и т.н. Този тип драматургия си поставя за цел не само обговарянето на травмата, но и помиряването с нея.

#### 1.1. Галин Стоев в три пулсации на геополитическото време.

Вече над тридесетгодишната международна режисьорска практика на Галин Стоев включва множество проекти по различни класически, и съвременни текстове. От тях три негови емблематични представления по пиеси с документална основа влязат във фокуса на настоящата дисертация. Целта е да се изследва как режисьор с изявен афинитет към драматургичната *фикция* и с разкрепостена фантазност в своя постановъчен размах превежда *документа* и пиесата по действителен случай на сценичен език. В тази част на дисертацията се анализира отношението между *факт* и *фикция* в спектаклите *Монолози за вагината*, *Археология на сънуването* и *Хага*, като се дава информация за социалния и театрален контекст, в който са създадени, както и за режисьорските мотиви за поставянето на тези текстове.

### 1.1.1. *Монолози за вагината* – бялата лястовица на неодокументалния театър в България

В дисертационния труд се акцентира върху важноста на този спектакъл за навлизането на документалната драматургия в българската театрална сцена, както и на посмелата употреба на директния контакт със зрителя – говоренето апарт, което е едно от средствата за разбиване на театралната условност.

В пиесата е избран „кодът“ на монолога, който дава възможност драматургичното слово да бъде директно адресирано и да изисква отношение по проблемите, които са обект на това публично изричане. Интересен драматургичен ход е включването в текста на разкази, които са документирани реакции на зрители след някои от представянията на пиесата. Текстът на Ева Енслър ангажира и със своя феминистки тематичен заряд (документалните свидетелства са целенасочено създадени и подбрани спрямо този заряд).

Чисто театралната (а не толкова политическа) провокация за режисьора в поставянето на тази пиеса може би е допринесла основно за туширането на дидактичността на драматургията в постановката. Вероятно това е продиктувало и избора на актриси с толкова мощно театрално присъствие и богат психо-физически инструментариум. Спектакълът е решен в стилистиката на токшоу (от англ. език talk, „говоря“ и show, „показвам (се)“) и в него основно игрово средство е човешкият глас, изведен и акцентиран от големи хед-сет микрофони пред устните на актрисите. Съвършено овладяното сценично слово, както и стигащата до виртуозност игра на гласовете при трите актриси с добре дирижирани смислови и емоционални амплитуди превеждат зрителя през различни гранични ситуации и истории на насилие. Въпреки високите нива на артистизъм и актьорска техника цялостно в *Монолози за вагината* на Галин Стоев личи сериозният респект на артистичния екип към документалния материал, който сякаш е възпирал режисьора да развихри постановъчната си фантазия. Тази документалност, от която е изградено феминисткото послание на пиесата, прави поставянето ѝ през 2000-та година у нас една смела и много интелигентна провокация към българската публика. Публика, която все още е част от едно общество с подчертано патриархално съзнание.

По време на дългия и активно търсещ нови публики живот на българската постановка на пиесата *Монолози за вагината* екипът ѝ извършва своеобразна обществено - просветителска дейност. В дисертацията тази дейност се споменава във връзка с един много

важен аспект в създаването на *театър по действителен случай*, а именно неговата добавена стойност за развитието на демократичното гражданско общество. Към този аспект дисертационният текст се връща почти във всеки пример от българската театрална сцена, който разглежда. Защото подбуждането и поддържането на дискусия и обществен дебат по „замитани под килима“ проблеми и табуизирани в общността въпроси е същностно за опазването на демокрацията. А демокрацията е форма на управление, при която е единствено възможно и свободното изразяване на артиста. Изразяване, което само по себе си е в същността на *неодокументалния театър*. Разбира се, всяко освобождаване от наложените стереотипи има своята цена и поколението на прехода (младите хора през 90-те години и началото на XXI век в Източния блок, в това число и в България) до голяма степен я понесе, не само под формата на материални лишения, но и като липса на сигурност и устойчиви морални и житейски ценности. Една жестока истина за това поколение прозира в изкривените звуци, лица и тела на актьорите от *Археология на сънуването*.

#### 1.1.2. *Археология на сънуването* – изповедта като документ

Тук любопитното за това изследване е как занимавайки се с едно от най-фикционалните, субективни и подсъзнателни явления, каквото е сънуването, този драматургичен текст може да бъде разгледан като своеобразен *документ* за социално - исторически период. В него усещането за неудовлетвореност, изгубеност, безизходица, намира израз в масова наркотична зависимост сред младежите от бившия Източен блок. Вирипаев пише този текст на базата на наблюдения и разговори със свои близки приятели и познати за живота им на хероин. *Документалността* в този спектакъл е най-вече в генезиса на текста и в невидимата тяга на неразказаните реални истории на прототипите на персонажите. В тази драматургия съжителстват две, на пръв поглед непримирими крайности – радикален формализъм и почти документална природа на емоциите. Това, което интересува режисьора, поставяйки този текст, е как от този „снет от натура“ материал може да се прави чиста поезия.

Размиването на границите между *документалност* и *фантазност*, между автентичността на езика (монолозите в този спектакъл звучат като реални свидетелства - изповеди) и поетичната свобода на постановъчната форма, е едно от големите вдъхновения в професионалния път и на автора на настоящото изследване.

*Реалити естетиката* — преживяването в реално време<sup>9</sup> в постановъчния подход на Галин Стоев може да се съотнесе и към определения като *перформативен, енергетичен театър*<sup>10</sup> (по Лиотар). Такъв тип спектакъл като *Археология на сънуването* не цели буквално, а асоциативно въздействие върху зрителя. Документалността в него не се ограничава до фактологичен материал или конкретен *действителен случай*, а достига до нивото на обобщено свидетелство за едно маргинално общество в конкретен социално-исторически момент. Парадоксално, но поетичният изказ понякога е най-добрата форма на трансляция на действителни факти в сценичен език.

### 1.1.3. Хага – политическа фантазмагория по действителен случай

Тази пиеса е много интересен пример в полето на *театъра по действителен случай* и поради факта, че е написана и поставяна, докато събитията, които описва, са все още в процес на развитие, а действащите лица и днес още са действащи на политическата сцена. За тази паралелност на художественото произведение с разгръщането на реалното събитие, по което е създадено, режисьорът Галин Стоев (2025) отбелязва, че в своята работа той никога досега не е бил свидетел на „момент, в който театралният инструментариум успява да присъства тук и сега, включително и в политическата реалност, толкова живо и с такива оголени нерви.“<sup>11</sup> В политическата актуалност на пиесата се състои голямата творческа провокация на Галин Стоев да постави този текст в България през 2023-та година. Чрез отделеното в тази част на дисертацията специално внимание на творческата потребност на режисьора да работи по много актуален обществен проблем авторът опитва да провери една своя хипотеза. А именно, че вътрешният двигател за създаването на *театър по действителен случай* (и в наши дни, както през XX век) е стремежът дадена истина за актуален политически и социален контекст да достигне до широк кръг хора (публики) и да им въздейства, повишавайки тяхната гражданска активност. За своя режисьорски подход по

<sup>9</sup> МИХАЙЛОВА, Милена. Проявления на реалити естетиката и мултимедийната изказност. В: *Театралната практика през първото десетилетие на XXI век: Сборник от конференция, Варна, 8-9 юни 2011*. София: Фондация „Международен театрален фестивал Варненско лято“ и Фондация „Номо Ludens“, 2012, с. 80-91. ISBN 978-954-92913-1-5.

<sup>10</sup> „Енергетичен театър“ е понятие, въведено от Лиотар в студията му „Зъбът, дланта“. Виж ЛИОТАР, Жан-Франсоа. Зъбът, дланта. *Номо Ludens*. 2002, (4–5), с. 157-163. ISSN 1311-5111.

<sup>11</sup> Цитат от проведено лично интервю с режисьора Г.Стоев на 23.08.2025.

време на репетициите Галин Стоев споделя откровенно, че се е опитвал да разбере какво прави, докато го прави, имайки някакво много силно усещане за правилната посока, без да може да го „транслира“ и обясни на актьорите. Той обаче е успял да „зарази“ трупата със своето усещане за мисия и за социалната отговорност на един творец.

За целта на това изследване се разглеждат подробно някои от моментите в постановката *Хага*, които съчетават *документален* материал и *фикция*, като по този начин се добива детайлна представа за сценичния език на този *спектакъл по действителен случай*. Обръща се и специално внимание на сценографското решение с оглед на абстрактния подход в осмислянето на пространството при един толкова фактологичен и болезнено актуален драматургичен текст. За избора на сценична среда разказват както режисьорът, така и сценографът на спектакъла (Борис Далчев).

Разгледаните три спектакъла на Галин Стоев го ситуират като артист, работещ и в сферата на *неодокументалния театър*. В заключение към тази част текстът твърди, че въпреки политическото изказване, което може да бъде открито във всяка от анализираните постановки, голямото предизвикателство за Стоев в поставянето на тези текстове остава предимно от артистичен характер. Реално такъв е характерът на всеки опит за превод на документален материал на сценичен език.

## 1.2. Драматургичната употреба на приказното в спектакъл по действителен случай – ОСАИК „36 маймуни“ и спектакълът *Пепеляшки ООД*

В началото на тази част се споменават някои основни характеристики на използването на *приказен наратив* и приказни персонажи в театрални артефакти с актуална социалнозначима проблематика. Изследват се връзките на действащите лица с „мита за героя“ (по Джоузеф Кембал) и употребата в спектакъла на въведената от Кембал универсална структура, чрез която се изгражда собствен *наратив*, в контекста на социално значими теми от съвременната действителност. Работната теза е, че драматургичната употреба на приказното в театрални проекти, базирани по действителен случай, помага за изграждането на единна фабула от различни фактологични и фикционални елементи. Този подход също така осветлява архетипни поведенчески модели в съвременни житейски истории и често добавя визуална и естетическа стойност в сценичния език на даден спектакъл.

Стремежът към комуникация със зрителя на различни нива и езици е едно от качествата на спектакъла *Пепеляшки ООД* на ОСАИК „36 маймуни“, в който на три различни езика едновременно играят българин, американец и германец от италиански произход. Погледът към тази постановка внася в дисертационното изследване един нов драматургичен нюанс към *театъра по действителен случай*, който заслужава внимание – драматургичното съчетаване на документални и биографични факти с митологични и приказни мотиви.

Има един вид сценична мистификация в тази работа на ОСАИК „36 маймуни“, която се състои от преработването на автобиографични моменти на актьорите в наративите на три женски персонажа, които съответно са играни от самите актьори (мъже). Това е отчуждаващ, самоироничен театрален ход, който представя разпознаваеми факти от бита, психиката и психосоматичните симптоми на съвременния човек в духа на приказната „намисленост“.

Основният извод от разгледания тук практически пример е, че употребата на приказни мотиви в театъра по действителен случай не е в разрез с актуалността и с документалната основа на театралния проект. Напротив, често тя изостря критичния дискурс и внасят една различна, ярка перспектива към тематичния фокус на произведението. Друг същностен извод е, че вграждането на приказен наратив се явява своеобразен драматургичен гръбнак на *постдраматичния* спектакъл (тук понятието на Ханс Тийс Леман се използва с фокус върху характерната за този тип театър фрагментарност и съчетаване на различни текстови материали). В тази жанрова и безсюжетна свобода на съвременния пърформанс приказната фабула е един вид лепило за отделните драматургични части. А драматургичното тяло на един такъв спектакъл може да съдържа едновременно автобиографични елементи, документални факти, движенчески сцени, визуални провокации, поетични импресии и още, и още.

Не бива да се подценява и един търсен психологически ефект на добавена стойност за зрителя при представянето на сериозен социален, обществен или политически проблем в приказна форма. Защото приказното често има терапевтично и помиряващо въздействие, съотнесено към болезнените проблеми на деня, поради стабилно заложеното в него внушение, че през каквито и трудности да минават героите, все пак краят ще бъде добър.

### 1.3. Театър „Реплика“ и близкият контакт със зрителя

Частта от дисертацията, която се фокусира върху връзката между пиеса и сценичен език, завършва с поглед към дейността на Сдружение „Реплика“ и неговия спектакъл по действителен случай, в чиято идея и драматургична основа е заложена пиесата *Лоши деца* на румънската авторка Михаела Михайлов.

За своята постановка по тази пиеса режисьорът Благой Бойчев прави авторска драматургична компилация. Към избрани монологични фрагменти от оригиналната пиеса Бойчев прибавя взети от екипа интервюта на учители и ученици, публицистичен текст на журналистката Мария Касимова и дори елементи от лични истории на актрисата, която играе в спектакъла. Целта на тази свободна сценична адаптация е актуализация и директно съотнасяне на социалния проблем в пиесата към българския контекст. Силното емоционално въздействие на спектакъла се дължи на целенасочено „компресиране“ на дистанцията между *действителния случай* и действителния зрител. Привнесената драматургична ситуация в постановката е под формата на инсцениране на живо предаване в малко телевизионно студио. В студиото се намира и зрителят, като част от платената публика на този телевизионен формат. Това режисьорско решение съществено допринася за зрителското усещане за неотложност и съпричастност към разисквания конфликт. Тази зрителска ангажираност е и към преките или косвени участници в конфликта, чиито изказвания се случват „на живо“ в предаването.

В постановката любопитна за това изследване е преднамерената ексклузивност на сценичното време, изградена с подчертано театрален език, в който *факт* и *фикция* печелят еднакво доверието на публиката, благодарение на изключителната вътрешна пластичност и харизма на главната изпълнителка.

Авторът на дисертацията се вглежда в постановъчни моменти от този проект на Сдружение „Реплика“ като в материал за изследване на една преобърната употреба на познати похвати за създаване на *условна* и на *документална* реалност.

С анализа на някои постановъчни решения от спектакъла *Лоши деца* завършва частта от дисертационното изложение, третираща режисьорското търсене на сценичен език за вече съществуващ драматургичен текст (пиеса) по действителен случай.

Като извод от разгледаните (макар и много различни) театрални стилистики би могло да бъде изказано твърдението, че реалните *факти*, както и *документите* в този тип

постановки се филтрират и превеждат на театрален език през два вида авторска фантазия – на автора на пиесата и на театралните практики, създатели на конкретния спектакъл. Това определя присъщата на този тип постановки симбиоза между *въображаемо* и *действително*, границите между които могат да бъдат умело размити или умишлено подчертани.

## 2. Дивайзинг спектакълът

В съвременния театър все по-често се среща явлението на колективно авторство на артистите от екипа на даден спектакъл, което включва както техни авторски текстове, така и идейно-концептуално, а често и постановъчно съ-участие. Такъв тип колективно творчество се обозначава като *колаборативен* или *дивайзинг* подход за създаване на спектакъл. Връзката на *колаборативното* творчество или *дивайзинг* метода с демократичните принципи е лесно доказуема и се изразява предимно в следните характеристики на творческия процес:

- свободата на изразяване на всеки член от екипа
- липса на йерархия (драматург – режисьор – актьори) или, ако такава все пак съществува, няма строга йерархична зависимост при проучването, събирането и избора на фактологичен и драматургичен материал, а също така и при вземането на постановъчни решения.
- Плурализъм на гледните точки по дадена тема и социално-политическите позиции на различните участници.
- репетиции, провеждани в дух на толерантност към различията и уважение на отделната личност. Съмишленичеството в дивайзинг подхода не означава единомислие, нито липса на естетически, етични или характерологични разногласия. Но творците, работещи по този начин, се специализират в извличането на творческа полза от личностните позитиви и негативи на конкретния артистичен екип, както и специфичните условия на времеви период и характерните особености на репетициите. Често междуличностните отношения сред членовете на компанията и различните им експертизи, както и индивидуалният биографичен опит, стават част от генерирания материал за спектакъла. Интердисциплинарният подход също е характерен за дивайзинг театъра. Той се изразява в съ-творчеството на артисти от различни изкуства и субкултури, сътрудници от различни сфери на науката, представители на различни социални групи и т.н.

В съвременния театрален свят едни от разпознаваемите компании, създаващи *дивайзинг спектакли*, са американските Pig Iron Theatre Company, Goat Island, The Riot Group, Tectonic Theater Project, Neo-Futurists и др. В Европа емблематични за този подход са творбите на Forced Entertainment и на колективи като Corn Exchange, Pan Pan, Joint Stock, Monstrous Regiment, Complicite и др.

*Дивайзинг методът* за създаване на театрален спектакъл попада във фокуса на нашето изследване върху *театъра по действителен случай* в България през 21-ви век, чрез няколко проекта на екипи, интерпретиращи реални (често автобиографични) събития или социални явления. В полето на съвременния български *дивайзинг театър*, вече като колективно авторство между всички участници в спектакъла, може да бъде съотнесена работата на компании като ОСАИК „36 маймуни“ и „Паник бутон театър“, както и „По действителен случай“, „Emergency Theatre“ и др. Общото за тези компании е, че работят с интердисциплинарни екипи на принципа на колаборативното творчество, а по-конкретно във всички посочени тук техни спектакли могат да бъдат видени както артистична преработка на *документи* от обществен и политически характер, така и автобиографични елементи. Прави впечатление, че колаборативното творчество у нас е достижение почти само на независимия театрален сектор. Като основни причини за това явление могат да се посочат експерименталният характер на този вид процес, както и демократичната основа, на която е единствено възможно да стъпи интензивното съавторство между творци. Творческата гъвкавост и споделяната отговорност сред различните артисти са трудно достижими във все още силно йерархизираните структури на държавните и общинските театрални институции у нас.

## 2.2. Автобиографичният спектакъл или сценичната автофикция

Примерите от съвременната ни сцена, които се разглеждат в първата част на втора глава, са предимно свързани с начини, по които драматургът и режисьорът употребяват и преработват *документа и фактите в театъра по действителен случай*. В тази част, посветена на дивайзинг метода и автобиографичния документален материал, в дисертационния труд се стига до един много съществен въпрос, който е: какви са начините на актьорско присъствие в *спектакъла по действителен случай*?

С всеки нов перформанс артистите от сдружение „По действителен случай“ и тези от компанията „Emergency Theatre“ не само задълбочават съ-творческото доверие в своите екипи, но и печелят (често почти безрезервно) доверието на своите зрители. Основната причина за това е уелото комуникиране на екзистенциални дилеми и мотиви от автобиографията на артистите чрез силни театрални образи. Освободената от табуа артистична игра и фантазмена образност, с които творците от сдруженията „По действителен случай“ и „Emergency Theatre“ поднасят автобиографичния материал, вграден в драматургичната основа на спектаклите им, сродява творчеството им с жанра на *автофикцията*. Термин, заимстван от литературата, където е въведен през 1977г. от френския новелист Серж Дубровски (1977) като определение за собствения му роман *Fils* (Син). С това определение Дубровски подчертава размиването на границите между реалния, автобиографичен факт, предаден от субективния спомен и фантазменото мислене.

Да претворяват фрагменти от собствения си живот в изкуство, е основната концептуална насоченост на артистите от двете театрални компании, чието творчество се разглежда в тази част на дисертационната теза.

### 2.2.1. Сдружение „По действителен случай“ – актьорът като сценична проекция на самия себе си

В генезиса на техния интеркултурен подход е възгледът за артиста като автор на *зрелищния текст* (по Павис), изграден от лични теми и автобиографични фрагменти, музикални интермедии и дуети между инструмент и актьорски глас. Заедно с това всички техни спектакли могат да се „похвалят“ и с амбициозни движенчески партитури. Това формира специфичния, *мултижанров*<sup>12</sup> театрален език, на който „По действителен случай“ превеждат пред публиката си *факти* от обществената и личностна съвременна реалност. Авторът на дисертационния труд се вгледажда детайлно в някои моменти от спектакъла *Ноктюрно – от прахта до сиянието* и перформативното присъствие на участниците в него, за да проследи как от *документалния* (автобиографичен) материал се изгражда театрална

---

<sup>12</sup> (multi-genre/cross-genre) е определение за произведение, проект или събитие, което съчетава елементи, стилове и конвенции от два или повече различни жанра (дефиницията е съставена по онлайн речника Wiktionary)

реалност. За по-голяма прегледност конкретните фрагменти от пърформанса и тяхната връзка с това изследване са описани в аналитична таблица с две графи.

### 2.2.2. „Emergency Theatre“ и спектакълът *Празна е стаята на удоволствието*

Нуждата да се комуникира срещата или сблъсъкът на субективната и обективната реалност, т.е. личностният свят и светът, с чиито новини всеки ден се събуждаме (все по-объркани и ужасени), дава първоначален импулс за проектите на Сдружение „Emergency Theatre“. В дисертацията са разгледани подробно елементи от техния спектакъл *Празна е стаята на удоволствието*, идеята за който се появява три години преди премиерата му, в поредица от онлайн срещи на членовете от екипа по време на ковид пандемията. Драматургичната основа на спектакъла се заражда от изследването на специализирана литература, дискусии, психодраматични и сценични опити и текстове, създадени по времето на творчески лаборатории. В основата на проекта стои инсцениране на неврозите на съвременния човек, болезнени лични истории и търсене на отговор на въпроса: „Ще успеем ли да отворим собствените си стаи и да се настаним отново в себе си, за да завърнем сетивата си в желаното?“.

Дисертационният текст изследва подробно как в спектакъла са съчетани биографични документи, текстове, родени в репетициите и мощна естетическа фантазия. За по-голяма нагледност е създадена аналитична таблица с три графи, в която са упоменати някои от сценичните образи, цитирани реплики от сценичния текст и е дадена информация за източниците и/или метода, по който образите и фразите са достигнати в репетиционния процес. Чрез детайлното разглеждане на този спектакъл на „Emergency Theatre“ авторът коментира и важния за това изследване аспект за начина, по който артистът присъства на сцената в този тип автофикционални дивайзинг проекти. Това присъствие би могло да се окачестви като отказ от театрална игра. Т.е. артистите не разиграват ситуации и емоции, а представят версия на самите себе си в стремеж да бъдат откровено тук и сега.

В заключение може да бъде казано, че разгледаните конкретни примери от независимата сцена у нас в тази част от дисертационното изследване, посветена на колаборативния творчески подход при *дивайзинг спектакъла по действителен случай*, се вписват в една световна тенденция на театъра днес – да дава израз на личността на актьора в

качеството му на автор. Когато при опита за анализране на употребата на автобиографични документи и *автофикция* в създаването на един спектакъл фокусът е върху съвременно театрално явление, е трудно да се използват утвърдени теоретични понятия, които биха обобщили работата на съответния екип. Творците от ОСАИК „36 маймуни“, Сдружение „По действителен случай“ и „Emergency Theatre“ се опитват да обособят една естетическа територия, в която, без да загубят своя професионален актьорски подход, да работят със собствен биографичен опит. Тяхното живо изкуство е трудно за дефиниране както за театралните теоретици, така и за отделния зрител, защото те самите не канализират дейността си в единна и ясна естетическа рамка. Но тези съвременни практики от българската независима сцена са изключително любопитни и заслужават да бъдат по-задълбочено изследвани.

### 3. Документалистика на терен - Вербатим спектакъл

В театъра опитите за посрещане на потребността за *истинност* по един по-директен начин са причината за появата, развитието и популяризирането на *документалния театър* и неговите поджанрове. Търсенето на истина и стремежът тя да бъде предадена максимално коректно са може би най-приоритетни за артистите, създаващи *вербатим театър*, които често следват строга методология в творческия процес и използват *вербатим техника*<sup>13</sup>. В този тип спектакли, най-общо казано, артистите представят пред публиката автентичните думи на интервюирани от самите тях хора – личности, които са житейски въввлечени или силно свързани с изследваната тема в постановката. Стремежът на вербатим актьора е максимално точно да възпроизведе думите, ритъма на речта, интонацията и жестовете на интервюирания. Затова и в повечето случаи даден актьор има за прототип(и) хора, които той/тя лично е открил и интервюирал. Целта на този похват е от театралната сцена да бъде дадена гласност на обикновени, често маргинализирани хора и общности, до които зрителят рядко би могъл да има достъп за личен контакт. В сърцевината на този тип театър е фокусирането върху социален и/или политически проблем чрез индивидуалните преживявания и светогледи на част от засегнатите лица. В това отношение спектакълът няма и няма как да има претенцията

---

<sup>13</sup> Тук този термин се употребява в смисъла му на сценичен похват, при който актьорите възпроизвеждат репликите си паралелно със слушането на автентичния глас посредством слушалки в ушите.

за представяне на една обективна истина, а за излагане на различни лични истини, които все пак се филтрират през субективния подбор на творческия екип и се наслаждат в индивидуалното съзнание на отделния зрител. Така че стремежът не е екипът да изрази своята позиция по дадена тема, а публиката да бъде поканена да прозре различните гледни точки. Да чуе и постави под въпрос дадени твърдения и да анализира критично сложността на проблема.

### 3.1. Вербатим метод за създаване на спектакъл

Тук се описва методологията на изграждането на един вербатим спектакъл, използващ *вербатим техника*. Вербатим представлението, поради характера на съ-участие и колективно търсене в неговия творчески процес, в много отношения се родее с *дивайзинг* пърформанса.

Типичният вербатим процес има пет основни фази:

1. фаза на проучване и теоретично навлизане в темата;
2. фаза на събиране на материал;
3. процес на обработване/монтиране на материала;
4. фаза на репетиции и работа с актьорите и драматургичната конструкция;
5. публична фаза.

От описанието на процеса по създаването на един вербатим спектакъл в дисертационния труд авторът извежда тезата, че този тип театър по действителен случай е плод на възможно най-обективната, близка до житейския първообраз, в известен смисъл лишена от творческа фантазия съвременна театрална практика. Но заедно с това споменава, че много театрални групи комбинират *вербатим техника* с танц, създават от взетите интервюта *постдраматични* форми и други видове общностни театрални практики, с цел актуални социални проблеми да бъдат комуникирани чрез изкуство. *Вербатим театърът* днес се използва от множество съвременни театрални компании по цял свят – от малки независими организации до държавни театрални институции. В последното десетилетие той набира популярност и на българска сцена, макар и все още този тип проекти да са единици и почти всички да са свързани с името на една българска режисьорка – Неда Соколовска.

### 3.2. Студио за документален театър „Vox Populi“ и гласът на народа в българския независим театър

Соколовска (2025) твърди, че нейният опит като документалист е да работи с телата на актьорите и да създава колаж – съчетание на тази перформативна телесност с „живите текстове“ от документалните интервюта. В това съчетаване се състои и характерното за театралния език на „Vox Populi“ съотнасяне на *фикция* към *документ*. То е под формата на сценична метафора, която в повечето случаи е облечена в движенческа миниатюра и насича чистата форма на *вербатим техниката*. Тези театрални образи често се явяват като един вид илюстрация на емоцията или обобщение на посланието, което носят автентичните думи. При избора на участници, които да представят на сцена конкретните социалнозначими теми или събития, Неда Соколовска често използва в работата си една (открита от нея) формула за съотношение на сцената между професионална школовка и автентично присъствие. Нарича тази формула 4+1, като в нея се включват четирима професионални актьори и един *експерт*. Експертът (в смисъла на *experts of everyday-life* – понятието, създадено от германската компания *Римини Протокол*, емблематична в сферата на съвременния *неодокументален театър*) означава човек, житейски свързан с темата, най-често идващ от социалната среда, за която се говори в спектакъла. Този модел обаче не е задължителен за всеки спектакъл на „Vox Populi“. Той е само един от подходите, които Соколовска използва в стремежа нейните спектакли да бъдат плод на непосредствено общуване между, от една страна – документа (обект от реалността), от друга – артиста (персонажа), който е носителят на документалната история на сцената и от трета – зрителя, чието доверие в поднесените му истини трябва да бъде спечелено. Една от причините вербатим техниката да бъде толкова предпочитана в *неодокументалния театър* е, че без да губи зададената непосредственост в буквалното възпроизвеждане дума по дума на документалния материал, вербатим спектакълът лесно постига необходимата за изкуството естетическа дистанция между обекта на изобразяване и сценичния образ. Гласът, тялото, биографията на актьора не са реалният глас, тяло и история на човека, когото представя. Думите в спектакъла са автентични (същински), но са били подложени на подбор, съкращения и структурно позициониране спрямо останалите изказвания на първоизточниците и спрямо различните тематични пластове, включени в драматургията. Документът на взетото интервю става част от субективна художествена

интерпретация, която присъства, макар и често съвсем ненатрапчиво, в жанра на *вербатим театъра*.

Натрупаният от Соколовска професионален опит ѝ дава увереността, че посоката на документалния театър, който тя и нейните съмишленици създават, е все повече свързана с *политическия театър*, в смисъла на изкуство с изявена политическа позиция, пример за което са *трибуналният театър*, възстановки на общински, съдебни и парламентарни сесии и др.

#### 4. Да правиш театър политически

С промените в обществото и в икономиката, започнали в края на XX век и динамично развиващи се в последните десетилетия, в разбирането за *политическото в театъра по действителен случай* има преосмисляне и „отместване” на модела *политически театър* – такъв, какъвто е формулиран в едноименната книга на Е. Пискатор и в епическия театър на Б. Брехт, а впоследствие и надграден от театъра на Петер Вайс, Ролф Хоххут, Дейвид Хеър, Анна Дийвър Смит, Мойсес Кауфман и др. Тази финална част на втора глава изследва начина, по който се ситуира *постдраматичният театър* (по Леман) спрямо *политическия театър*, като предава синтезирано няколко есенциални тези на политолога и театрален изследовател Ян Дек (2014) от неговата статия „Да правиш политически театър”<sup>14</sup>. В статията се обобщава, че днес правенето на *политически театър* не може да бъде впримчено между полюсните категории „ангажирано изкуство” или „изкуство за самото себе си”. Политическият акт в театъра е в самия артистичен процес и артистичното отношение към *документалния* материал. С изводите на Ян Дек в текста е съпоставен начинът, по който се отнасят изследваните в дисертацията проекти на български артисти към проблема за *политическото* в съвременния театър. При Галин Стоев сцената се възприема като възможност за повлияване на политическото съзнание на зрителя, а артистът и неговият талант са поставени в служба на единна истина по наболялата проблематика, до която автор, режисьор и екип са достигнали в своите проучвания и личностна позиция. Политическото в анализирания спектакъл на Театър „Реплика”, както и в почти всички тяхни проекти, е в отворения диалог със зрителя, ситуиран в непосредствена близост и игрова видимост до

---

<sup>14</sup>ДЕК, Ян. Да правиш театър политически. *Гестус: Театрален алманах*. София: Фондация Идея за театър, 2014, с. 101-120. ISSN 1310-716X.

актьорите. В дейността на това сдружение може да бъде забелязано едно специфично овластяване на зрителя. ОСАИК „36 маймуни”, Сдружение „По действителен случай” и „Emergency Theatre” имат обща допирна точка в правенето на политически театър, която се намира в *дивайзинг* подхода към съдържанието и формата на техните представления. Този подход проблематизира установената йерархия и разделение на труда в конвенционалния метод за създаване на театрален продукт. Отказът в актьорската игра от репрезентация на дадена роля според Ян Дек също е политическа акция. Той пише, че съвременният театър, сбогувайки се с принципа на репрезентация, става радикално демократичен. Още едно демократично качество, общо за тези три български независими компании, е начинът, по който техните творчески акции не подценяват, а мислят своя зрителя като равноправна страна в авторството на финалния драматургичен колаж и на смисловия и емоционален заряд на представлението.

В края на втората глава авторът на дисертацията напомня, че има и много други съвременни български артисти, чиито театрални подходи се родят с политическата и социална ангажираност в *неодокументалния театър*. И в чиито творчески подходи и перформативен език може да бъде наблюдавана и анализирана корелацията между *документ* и *фикция*. Например една от най-рапознаваемите сред тях е режисьорката Възкресия Вихърва с нейния проект „Премълчаното разказано” в рамките на платформата „Артисти за НЕнасилие”.

Други перформативни жанрове от *неодокументалния театър*, които имат своите представители и проекти на българската културна сцена, са *плейбек театърът*<sup>15</sup>, *сетивен театър*<sup>16</sup>, *сайт-спесифик театър*<sup>17</sup>, *променаден спектакъл*, както и още разновидности на съвременни театрални подходи, които се заиграват с трансформацията на материал от житейска реалност във фикционален артистичен свят. Всички те имат отношение към предмета на тази дисертация, но остават извън рамките на това изследване, което се стреми

---

<sup>15</sup> Playback театърът („to play it back”- да изиграеш отново), е импровизационен театър, базиран на личните истории на хората от публиката.

<sup>16</sup> Сетивният театър (или театър на сетивата) е иновативна, мултисензорна форма на изкуство, при която зрителите стават активни участници, преминавайки индивидуално през лабиринт от преживявания.

<sup>17</sup> Сайт-спесифик театърът (site-specific theatre) е форма на изкуство, при която представлението се създава за и се провежда на специфично, нетрадиционно място, извън театралната сцена, което е неразделна част от действието

да даде и аргументира една авторска перспектива при анализирането на връзките между *документ* и *фикция* в *театъра по действителен случай* от началото на ХХІ в България.

**Трета глава.** Театърът по действителен случай, видян през собствената режисьорска и преподавателска практика

В тази глава авторът на дисертационния труд рефлектира върху три постановки от своя професионален опит, които са в жанра на театъра по действителен случай. С оглед на използваната за създаването им театрална методология авторът анализира начина, по който се съотнасят *документ* и *фикция* в собствените му търсения за създаване на сценичен език от документални факти. Разглеждането на тези практически примерите е аналогично на реда, в който във втора глава са описани трите основни метода в театъра по действителен случай:

- постановка по драматургична творба;
- дивайзинг подход;
- вербатим подход.

Темата за прилагането на тези методи и в преподавателската работа със студенти по актьорско майсторство е развита във втората част на тази глава, посветена на практическото изследване на докторанта.

## **1. Постановки в професионалния театър**

1.1. *Нордост. Приказка за разрушението* е спектакъл, създаден по една от емблематичните съвременни документални драми в новата европейска драматургия – пиесата “Нордост” на немския автор Торстен Бухщайнер (2005). Макар да базира своята творба на документални материали, част от които той самият създава, като пътува до Москва и провежда разговори със свидетели и оцелели от терористичния атентат, Бухщайнер пише една дълбоко лична, почти интимна драма. В нея са реконструирани 57 часа, потресли света – терористичната акция в „Театър на Дубровка” през октомври, 2002г. в Москва. Пиесата е изградена като серия от монолози и диалози, които се разгръщат по хоризонтала, т.е. няма завръзка и кулминация на конфликта. Този начин на структуриране е типичен за *документалната драма*, тъй като се набляга върху събитието и неговото отстранено, доколкото това е

възможно, представяне. Краят е известен на публиката и важното, в случая не е наративът, а различните гледни точки към случая. Авторът на дисертацията анализира някои от своите режисьорски решения в българската постановка на тази забележителна пиеса. Привнесените в драматургията режисьорски ходове, като видеопроекция на реални новинарски кадри от театъра по време на кризата със заложниците, регулярно напомнят за жестоката достоверност на драматургичния сюжет, разбиват изолираната условност на театъра и създават усещането за почти призрачно присъствие – общуване на „тук и сега“ (актьори и зрители в Камерна зала на Младежки театър „Николай Бинев“) с „там и тогава“ (актьори и зрители, заложници в „Театъра на Дубровка“). Мащабът на трагедията в социален, политически и най-вече съдбовно-личен план (за жертвите и близките им, както и за самите терористи) е в контрастна взаимовръзка с минималистичния стил на спектакъла. В дисертационната теза е обърнато внимание на спецификата в сценичния език на този спектакъл, породена от търсенето на театрален израз на документални факти. Характерен е начинът, по който се съотнасят *сценичното* и *фактологичното време* в развоя на събитията. Текстът на места звучи като кратък информационен бюлетин, съобщаващ по часове и минути какво се случва в похитения театър и какви действия се предприемат извън него. На всяка кратка информация съответства актьорски гестус, който ѝ придава емоционален градус и театрална експресия. По този начин актьорите градят „живи кадри“ на протичащото време. Телата им са статични в експресивна поза, заварена от смяната на осветлението, гласът им е отчужден, по-скоро докладващ, а коментарът или човешката емоция е само в един, точно намерен детайл.

При поставянето и последвалия дълъг, вълнуващ сценичен живот на пиесата „Нордост“ режисьор и актьори имат усещането, че извършват своеобразна реабилитация на театъра, символично възраждане на изкуството от жестокия удар на реалността. В претворяването на житейска или историческа травма в естетически жест има нещо много смисло-и-жизнеутвърждаващо. Има театър.

## 1.2. *Синята брада – брак без приказка*

Този спектакъл, инспириран от приказката на Шарл Перо *Синята брада*, е създаден по метода на *дивайзинг театъра*. С вложената в него идея документалните драматургични фрагменти да бъдат структурно „слепени“ чрез един странстващ приказен сюжет, този личен режисьорски опит може да бъде причислен към един от описаните във втора глава аспекти на

това изследване – употребата на приказни мотиви в театъра по действителен случай. Основополагаща за изграждането на сценичния език и разказ е структурата на едноименната приказка и авторските интерпретации на актьорите, включващи експресивни движенчески миниатюри по един от най-проблематичните аспекти на темата – мълчанието на жертвите. Но *зрелищният текст* на спектакъла влиза в диалог с предопределения от приказната структура затворен кръг на насилник – жертва – спасител и успява да го разкъса чрез редуциране на външния спасител и реализиране на свободната воля на жената.

Последният спектакъл по документален материал, който е разгледан в този научен текст, също като *Синята брада - брак без приказка* е продукция на „Паник бутон театър” и също засяга въпроса за свободната воля на човека. Тук обаче тази воля е поставена на изпитание от принудата на болестта.

### 1.3. *Тяло, хвърлено под ъгъл към хоризонта*

Това е театрално представление, в чийто тематичен фокус са срещата, животът и раздялата с онкологично заболяване. Премиерата беше през 2020г. в зала Backstage на Театър „Азарян” – едно от най-ценните пространства за независим театър в София, просъществувало само няколко години и затворило поради комерсиални и политически интереси. (С подобна съдба са и бившият *Център за култура и дебати Червената къща, ДНК – пространство за съвременен танц и пърформанс* и др.) Тук авторът прави малко отклонение от предмета на дисертацията, за да отбележи, че докато тези пространства съществуваха в българския независим театър, се наблюдаваше впечатляващо количествено и качествено израстване, а рязкото им закриване беше причина за преждевременното изчезване на много стойностни спектакли, в това число и *неодокументални* такива. След тази горчива вметка има кратко описание на идеята, някои аспекти от репетиционния процес и публичната рецепция на авторския спектакъл *Тяло, хвърлено под ъгъл към хоризонта*. Целта на екипа е създаването на спектакъл без спекула и сантимент, конструиран по начин, който не е *лековат*, а е *лековит* със своето проникновение, дълбочина и чувство за хумор. Тематичен фокус в постановъчната концепция е промяната – както на екзистенциално ниво в персонажите, така и на мисленето за болестта у зрителите. В същността си тази промяна е обрат във възприемането на рака от едва ли не личностен провал към възможност за

лично изразване. Интересно за предмета на изследването е как в началото на репетициите в екипа се търсят смели сценични форми и ярки образи, като дълго време не се работи по документалните истории. Сякаш, за да избягат от тежестта на житейските факти и детайли, които трябва да бъдат преведени на сценичен език, актрисите правят опити по текстове от високата литература. Някои от тях остават интегрирани в драматургичното тяло на спектакъла – фрагменти от Стария завет, от „Вълшебната планина” на Томас Ман, от „Смъртта на един пчелар” от Ларш Густавсон и др. Водещ в избора за вплитането на литературна фикция в този документален спектакъл е въпросът „Какво бих чела, ако ме върхлети принудителен едногодишен престой у дома?”. В представлението книгите са част от сценичния реквизит и актрисите четат избрани пасажии от тях на публиката. Авторът на дисертационната теза разглежда постановката като пример за дивайзинг спектакъл, който в опита си да изгради театрален език от документален материал, освен че използва нетрадиционен текст за театър, какъвто е документалният роман, се позовава и на цитати от забележителни литературни фикции.

Това сценично изследване през колективното авторство също е част от една важна тенденция в съвременния документален театър. Театър, който е фокусиран върху разказването преди всичко на лични истории, които увличат зрителя и го стимулират да съпреживява. В анализа си за този спектакъл по действителен случай авторът отбелязва и естетическия, игрови ключ, в който са решени костюмите, сценичното пространство и оскъдните реквизити в спектакъла.

Диалогичността в постановъчните средства и актьорското присъствие – отношението между реален факт и сценичен образ, между драматургичния персонаж и личността на актьора – е в сърцевината на режисьорското любопитство на автора. Интерес за него, когато поставя театър *по действителен случай*, представлява изследването на взаимоотношението между живото присъствие на актьори и публика („тук и сега”) и реално случилите се събития („там и тогава”). Тоест корелацията на живото случване и хронологичното, историческо време на вече случилото се събитие. Тези взаимоотношения са многоизмерни, зависещи от метода на работа за всеки отделен спектакъл: по готов драматургичен текст с документална насоченост; в колективно авторство (*дивайзинг метод*) или базиращ се на взети интервюта с реални хора (*вербатим техника*).

## 2. Изследване на *неодокументални* похвати в преподавателска практика

Повечето от младите хора, които избират да учат театър в университета, съвсем скоро са излезли от училищната среда и нейната култура на тестове от типа на „подчертай верния отговор”. Затова студентите, често подвластни на своята все още „ученическа психика”, вярват, че има само една възможност за правилен отговор на въпроси като какво е театърът; каква е същността на актьорската игра; как се става успешен професионалист и т.н. Съществена цел на актьорското обучение в Нов български университет е студентите да получат задълбочени знания за различните театрални методологии от последното столетие, за да могат в практическата си работа успешно да ги ползват и да навигират между тях. С такава цел авторът, в своята роля на преподавател, отправя към своите студенти предизвикателство, ползвайки съвременни методи, заимствани от *неодокументалния театър*, да създадат свои авторски сценични опити.

Практическото изследване със студентите е проведено чрез обучението на три различни актьорски класа в полето на *театъра по действителен случай*. И е реализирано в рамките на три (непоследователни) семестъра. От тях, под формата на публичен показ на обучителен етап, са реализирани един практически семинар – *Авторски театър с документална основа* (пролетен сем. 22/23) и една перформативна акция – *Имаш тема - имаш сцена* (пролетен сем. 24/25). А някои от опитите със студентите върху *сценичната автофикция*, състоящи се от разказване на лични истории и използване на автобиографични материали по перформативен начин, са интегрирани в част от спектакъла „Птици” по Константин Павлов на Университетски театър НБУ (с премиера в сезон 2024/2025).

В резултат на този практически метод на изследване чрез менторска работа със студентите в полето на *театъра по действителен случай* се достига до следните изводи:

- Запознаването на студентите по актьорско майсторство с основни похвати на *документалния* и *неодокументалния театър* предизвиква действен интерес у повечето от тях;
- Насочването на вниманието на младите хора към актуални социални и политически проблеми развива тяхната хуманитарна чувствителност и гражданско съзнание. А това са съществени компоненти за личността на един артист;

- Задачата да реализират свои авторски сценични миниатюри (с документална насоченост и продължителност не повече от 7 мин.) е трудно предизвикателство, което студентите приемат с готовност. Освен достигането до автентично присъствие на сцената тя изисква още драматургично и постановъчно мислене. И това е добра обучителна стъпка към професията на съвременния перформър.
- Опитите по метода на *вербатим театъра* (вземането на интервюта, монтажа и дословното възпроизвеждане на думите и стила на говорене в слушалките) се оказват особено удачни за студентите. Те развиват творчески и актьорски качества като комуникативност, избирателен фокус, концентрация, бързи рефлексии, добра артикулация и др.
- Проведените в НБУ публични показатели потвърдиха, че актуалната проблематика и документалният характер на сценичния език вълнуват младите хора – бъдещите артисти и техните зрители.

#### IV. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Във връзка с една от задачите на изследването да се проучи мотивацията на съвременните български артисти да творят в сферата на *неодокументалния театър*, може да се потвърди, че мотивацията им е свързана (макар и в различна степен) с политическа и/или социална ангажираност. Тази мотивация също така е породена от екзистенциалната необходимост за търсене на *истина* и творческия стремеж към постигане на *истинност* в театъра. Подобни са мотивите и на съвременния зритель да посещава спектакли с документална основа.

Въпросът за истината в перформативното изкуство е многоизмерен и сложен. В този текст той беше засегнат частично по отношение на бинарната опозиция *факт/фикция* и в анализа на начините на актьорско присъствие в разглежданите спектакли. Оказва се, че в *неодокументалния театър* истината често губи характера си на „разкриваща лъжата” или на „осветляваща задкулисни политически и социални механизми”, присъщ за документалния театър на ХХв. В съвременния спектакъл по действителен случай *истината* е синтез от множество субективни истини и различни гледни точки към дадено събитие или обществено явление. Целта е по-скоро документалните факти, преведени от артистите на сценичен език,

да бъдат средство за търсене и откриване на причините за реално случилото се. Те са важен елемент за генериране на смисъл в сценичното действие.

По отношения на използваните театрални методи и перформативната роля на актьора *българският театър по действителен случай* през последните две десетилетия може да бъде вписан в един постдраматичен дискурс. Анализирайки конкретни перформативни примери, стигнахме до извода, че при всички тях в актьорската игра се цели естественото, реалното, несимулираното. Тази тенденция в начина, по който актьорът присъства, се наблюдава независимо дали спектакълът е създаден по вече съществуваща драматургична творба, на дивайзинг принцип, или чрез вербатим метод.

От разгледаните спектакли на Галин Стоев, ОСАИК „36 майнуни“, „Паник бутон театър“ и Театър „Реплика“ би могло също да се заключи, че автентичното актьорско присъствие в пиеса, базирана на реални факти, често е съчетано с елементи на гротеска и хипербола в перформативната игра. Границите между *факт* и *фикция* в драматургията и постановъчния език в тези спектакли са размити и често документалният материал е интегриран в ярки сценични образи и фикционални сюжети като например драматургични структури с приказни мотиви.

Друг извод, до който достига дисертационният труд е, че употребата на митологеми не е в разрез с актуалността и с документалната основа на социално ангажирания театрален проект. Те, както и приказното звучене, изострят критичния дискурс и внасят една различна, ярка перспектива към тематичния фокус на произведението.

В търсенето на театрален израз на документални факти от ключово значение е и начинът, по който се съотнасят *сценичното* и *фактологичното време* в развоя на събитията. Премахването на така наречената „четвърта стена“ и интегрирането на зрителите в драматургичната ситуация, физическата близост на актьорите до зрителя, както и тяхната заразителна емоционална спонтанност, целят засилване на усещането за случване „тук и сега“ на събития, които вече са известни от реалността. Това носи характерната за театъра по действителен случай интензивност на комуникацията между изпълнители и възприематели.

Друг извод, който бе направен в рамките на това изследване, е свързан със силната позиция на актьора като автор в голяма част от българските постановки по действителен случай. В създаването на нови театрални реалности, извлечени от собствения опит на актьорите и от естетическите параметри, които те са избрали, *документ* (биографичен материал) и *фикция* се сливат в театрална *автофикция*. Тази форма на употреба на житейски

факти в спектакъл се характеризира с майсторска свобода, силна образност и смелост в сценичния изказ.

Изграждането на театрална реалност от документа на интервюто във *вербатим* жанра ограничава, но не изключва напълно наличието на драматургична фикция и артистична фантазия, вложена в сценични метафори или движенчески сцени. Разглеждайки артистичния метод на това съчетание в някои спектакли на Студио за документален театър „Vox Populi”, стигнахме до заключението, че в тях отношението между *документ* и *фикция* може да бъде оприличено на взаимодействието на олио и вода, налети в един съд – остават ясно разграничими и създават контрастен ефект.

Достигнахме и до обобщението, че да правиш театър по действителен случай, неизменно е вид политически жест. Дори когато тематиката на спектакъла не засяга актуални политически или социални проблеми, а по-скоро пребивава в сферата на личното и екзистенциалните въпроси за човешкото битие.

Саморефлективният анализ на част от собствените проекти в жанра на театър по действителен случай ми помогна да осъзная, че по емпиричния път на театрален практик, използвайки методи от *неодокументалния театър*, съм достигала до същностни принципи в превода на документ на сценичен език.

А практическите занимания с въвеждане на студенти в методите за създаване на театър по действителен случай развиват у тях както творчески и актьорски качества, така също и хуманитарна чувствителност, гражданско съзнание. Публичните представления на техните авторски опити потвърдиха, че актуалната проблематика и документалният характер на сценичния език силно ангажират младите хора – бъдещите артисти и техните зрители.

Мисля, че беше доказана и основната теза на този дисертационен труд, състояща се в твърдението, че за превеждането на *документални факти* на театрален език са нужни немалко творческа креативност и смел размах на фантазията. Реалният потенциал на *театъра по действителен случай* не просто да повишава познанието на зрителя върху даден социален или политически казус, исторически момент или отделна общност, но и да му въздейства емоционално, провокирайки го да заеме или преосмисли своята гражданска позиция, се корени именно в силата на художествените качества на даден спектакъл.

Работата по действителен случай в първата четвърт на нашия век добива привлекателна сила за българските артисти, особено за тези, които творят в сферата на независимата ни сцена. Но в българския съвременен театър има още много какво да се желае

и очаква по отношение на качеството, количеството и публичната рецепция на проектите с документална основа.

И все пак вярвам, че в България експериментите в тази важна и любопитна перформативна посока ще стават все по-смели, смислени и (дано!) много по-видими.

Ще завърша с думите на Цветан Тодоров, които ми се струват много подходящи за пожелание към артиста, творещ по действителен случай:

„... не съществува задължение за памет, а задължение за истина и справедливост, към което можем да се стремим, дори да знаем, че никога няма да го изпълним съвършено.”<sup>18</sup> Към употребата на документи в театъра би било добре да се подхожда аналогично на начина, по който добрият историк подхожда към миналото. От миналото историкът не просто трябва да възстанови фрагмент, а да произведе от него смисъл и стойност. Стремещт към създаване на смисъл и влагане на естетическа и концептуална стойност в произведението дава право на твореца да се ползва с известна творческа свобода и индивидуален артистичен почерк, но също означава и огромна отговорност към реалните човешки истории и съдби, вградени в *театъра по действителен случай*.

## V. ОСНОВНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Основните приноси в дисертационния труд са свързани с неговия теоретичен и практико-приложен аспект:

1. Уточняване на основни понятия в областта на изпълнителските изкуства, свързани с театъра по действителен случай през XX и XXI век;
2. Представяне на собствено изследване на театъра по действителен случай на съвременната българска сцена.
3. Анализ на постановъчните методи на избрани български артисти и на сценичния език на техни спектакли.

4. Реализирано емпирично проучване по предмета на изследването чрез провеждане и документиране на разговори – интервюта с български артисти, създаващи театър по действителен случай.

5. Анализ, споделяне и доизграждане на собствена професионална режисьорска и преподавателска методология за интегриране на документален материал в спектакъл.

Тези приноси са в резултат на успешно изпълнените задачи, които бяха поставени в началото на това изследване.

## VI. БИБЛИОГРАФИЯ

АЛЕКСИЕВ, Младен. Упражнение по документиране: бележки за документалния театър. *Нови драматургии: платформа за съвременни изпълнителски изкуства* [онлайн]. 18 декември 2012 [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на: <https://dramaturgynew.eu/упражнение-по-документиране-бележки/>

АРИСТОТЕЛ. *За поетическото изкуство*. София: Наука и изкуство, 1975.

БРЕХТ, Бертолт. *За театъра*. София: Наука и изкуство, 1964.

БРЕХТ, Бертолт. *Избрани творби. Размисли върху театъра и литературата*. Т. 4. съст. Константин ИЛИЕВ. София: Народна култура, 1985.

БУХЩАЙНЕР, Торстен. Нордост. В: *Десет нови немски пиеси*. София: Панорама+ Плюс, 2012, с. 59-78. ISBN 978-954-859-850-7.

ВАНДОВ, Никола. Една неизплатена сметка по-малко. *Култура: месечник за изкуство, култура и публицистика* [онлайн]. 2012, 27(2954) [прегледан 14.04.2026]. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/19961>

ВАСЕВА, Ана Павлова. *Театър и истина*. София: Метеор, 2020. ISBN 978-619-729-119-3.

ВОЙНОВ, Михаил и Александър МИЛЕВ. *Латинско- български речник*. София: Наука и изкуство, 1971.

ГЕОРГИЕВА, Ангелина. Rollende Road Schau - Evroremont на Рене Полеш [интервю]. *Нови драматургии: платформа за съвременни изпълнителски изкуства* [онлайн]. 01 декември 2008 [прегледан 14.04.2026]. Достъпен на:

<https://dramaturgynew.eu/%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5-%D1%80%D0%BE%D1%83%D0%B4-%D1%88%D0%B0%D1%83-%D0%B8-%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B5-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%88/>

ДЕК, Ян. Да правиш театър политически. *Гестус: Театрален алманах*. София: Фондация Идея за театър, 2014, с. 101-120. ISSN 1310-716X.

ДЕЧЕВА, Виолета. Документ, фикция, автофикция в съвременната драматургия. Един пример към темата. Фалк Рихтер „The Silence”. В: *Млад научен форум за музика и танц: Конференция с международно участие = Young science forum for music and dance: Conference with International Participation*. София: Нов български университет, 2025, (19), с. 56-66. ISSN 1313-342X.

ДЕЧЕВА, Виолета. Гласът на „документа” и ангажиментът на сцената. *Култура* [онлайн]. 2000, 48 (2424) [прегледан 14.04.2026]. 08 декември 2000. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/4857>

ДЕЧЕВА, Виолета. Изборите на сцената и политическото в съвременната драматургия. В: *New Southeast 2023: Драма и политика. Фестивал за нова драматургия*. София: Гьоте-институт, 2023.

ДЕЧЕВА, Виолета. Икономика на ежедневието. *Култура: месечник за изкуство, култура и публицистика* [онлайн]. 2010, 38(2876) [прегледан 14.04.2026]. Достъпен на:

ДЕЧЕВА, Виолета. Как говори поколението Б?. *Култура: месечник за изкуство, култура и публицистика* [онлайн]. 2018, 5(3194) [прегледан 14.04.2026]. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/26963>

ДЕЧЕВА, Виолета. Театърът на Баухаус. *Следва* [онлайн]. 2019/2020, (40), с. 26-31 [прегледан 08.04.20226]. ISSN 1311-9060. Достъпен на:

<https://sledva.nbu.bg/%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%8A%D1%80%D1%8A%D1%82-%D0%BD%D0%B0-%D0%B1%D0%B0%D1%83%D1%85%D0%B0%D1%83%D1%81/>

ДИМИТРОВА, Гургана и Здрава КАМЕНОВА. *Пепеляшки ООД* [драматургичен текст]. 2015.

ДОЙЧЕВА, Венета. Телата - живи и функционални. *Номо Ludens* [онлайн]. 2012, (16) [прегледан 14.04.2026]. Достъпен на: <https://homoludens.bg/articles/telata-jivi-ifikcionalni/>

ДЮВИНЬО, Жан. Изкуството днес. В: *Антология: От оригинала до кича: Социологически модели*. Ч. 2. Състав. Иван СТЕФАНОВ, Албена ЯНЕВА. София: Аскони-издат, 2001, с. 117-126. ISBN 954-8542-47-1.

ЕЗЕКЛИЕВА, Деница. Приказката като терапия. *Номо Ludens* [онлайн]. 2015, (18), [прегледан 09 април 2026]. ISSN 1311-5111. Достъпен на: <https://homoludens.bg/articles/prikazkata-kato-terapia/>

ЖУРЧЕВА, Татьяна В. Литература факта и вербатим-драма: притяжение и отталкивание. В: *Современная русская драматургия*. Казань: RITSa, 2011, с. 29-34. ISBN 978-5-904544-11-0.

ИГНАТОВСКИ, Владимир Спасов. *Електронната Геновева или комуникативната природа на зрелището*. София: Колибри, 2001. ISBN 954-529-199-0.

ЙОРДАНОВ, Николай Горанов. *Театърът в България 1989-2015*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, Фонд. Номо Ludens, 2016. ISBN 978-954-8594-61-5.

ЙОРДАНОВ, Николай. *Типология на актьора* [видео]. *Homo Ludens Foundation* [онлайн]. [прегледан 14 април 2026]. Достъпен на: [https://homoludens.bg/platform\\_videos/nikolaj-jordanov-tipologiya-na-aktiora/](https://homoludens.bg/platform_videos/nikolaj-jordanov-tipologiya-na-aktiora/)

КИРОВА, Милена. Възходът на автофикцията през XXI век. Част 3[1]. *Литературен вестник* [онлайн]. 2025, (37) [прегледан 09 април 2026]. 22.10.2025 Достъпен на:

[h t t p s : / / l i t v e s t n i k . c o m / 2025/10/22/%D0%B2%D1%8A%D0%B7%D1%85%D0%BE%D0%B4%D1%8A%D1%82-%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7-%D1%85%D1%85i-%D0%B2%D0%B5%D0%BA/](https://livesestnik.com/2025/10/22/%D0%B2%D1%8A%D0%B7%D1%85%D0%BE%D0%B4%D1%8A%D1%82-%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7-%D1%85%D1%85i-%D0%B2%D0%B5%D0%BA/)

КИПЪР, Дейвид. *Теория и практика на Психодрамата*. 2. изд. София: Дамян Яков, 2013. ISBN 978-954-527-534-0.

КРЪСТЕВ, Иван. Археология на сънуването или Светът без вени. *Култура* [онлайн]. 2002, 25 (2498) [прегледан 14.04.2026]. 21 юни 2002. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/7031>

КУРТАШЕВА, Биляна. Oral history и дистопия. *Култура* [онлайн]. 30.07.2022 [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на: <https://kultura.bg/web/oral-history-%D0%B8-%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F/>

ЛАКАН, Жак. *Семейните комплекси*. София: Сиела, 2008. ISBN 978-954-280-304-1.

ЛЕМАН, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. София: Нов български университет, 2015. ISBN 978-954-535-880-7.

ЛИОТАР, Жан-Франсоа. *Постмодерното, обяснено за деца: Кореспонденция 1982-1985 г.* София: Критика и хуманизъм, 1993.

ЛИОТАР, Жан-Франсоа. Зъбът, дланта. *Ното Луденс*. 2002, (4–5), с. 157-163. ISSN 1311–5111.

МЕТОДИЕВ, Веселин. Документ. *Университетски речник - Основни понятия* [онлайн]. [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на: <https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-na-ponqtiaq/dokument>

МИХАЙЛОВА, Милена. Проявления на реалити естетиката и мултимедийната изказност. В: *Театралната практика през първото десетилетие на XXI век: Сборник от конференция, Варна, 8-9 юни 2011*. София: Фондация „Международен театрален фестивал Варненско лято” и Фондация „Ното Луденс”, 2012, с. 80-91. ISBN 978-954-92913-1-5.

МЮЛЕР, Хайнер. Да преведеш Есхил. *Капитал* [онлайн]. 16 март 2007 [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на: [http://www.capital.bg/light/revju/teatur/2007/03/16/319723\\_da\\_prevedesh\\_eshil/](http://www.capital.bg/light/revju/teatur/2007/03/16/319723_da_prevedesh_eshil/)

НИКОЛОВА, Камелия. Промени в отношението текст-представление в българския театър след 1989 г. *Ното Луденс* [онлайн]. 2011, (15) [прегледан 09 април 2026]. Достъпен на: <https://homoludens.bg/articles/promeni-v-otnoshenieto-tekst-predstav/>

НИКОЛОВА, Камелия. Театър - уъркшоп: Брехт и английският театър. *Хомо Луденс*. [онлайн]. 2005, (11), с. 239-249 [прегледан 08.04.2026]. ISSN 1311-5111. Достъпен на: <https://homoludens.bg/articles/teatar-workshop/>

НИКОЛОВА, Камелия. „Хага” на Галин Стоев, или за високия политически театър [рецензии]. *СЦЕНАрт. Платформа за театър и дебати* [онлайн]. 28.09.2023 [прегледан 08 април 2026]. Достъпен на: <https://scenart.eu/рецензии/хага-или-за-високия-политически>

ПАВИС, Патрис. *Речник на театъра*. София: Колибри, 2002. ISBN 954-529-242-3.

ПАНАЙОТОВА, Мария. „Хага”. Театър и актуални събития. *Култура.бг* [онлайн]. 17.12.2023 [прегледан 08 април 2026]. Достъпен на: <https://kultura.bg/web/хага-театър-и-актуални-събития/>

ПИСКАТОР, Ервин. *Политически театър*. София: Наука и изкуство, 1976.

ПРОП, Владимир Яковлевич. *Морфология на приказката*. София: Захарий Стоянов, 2001.

*Пьесы Ивана Вырыпаева* [онлайн]. [прегледан 14.04.2026]. Достъпен на: <https://vyrypaev.com/>

СКОУЛЗ, Робърт. *Речник на семиотичната терминология* [онлайн]. София: Център за семиотични и културни изследвания, 2017 [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на: <https://cssc-bg.com/downloads/articles/Literary%20-%20Linguistics/Scholes%20-%20Dictionary%20of%20Semiotics%20Terms.pdf>

СТОЕВ, Галин. Не можех да не поставя „Хага“. *Култура: месечник за изкуство, култура и публицистика* [онлайн]. 2023, 7(3000) [прегледан 08 април 2026]. Достъпен на: <https://kultura.bg/article/1486-ne-mozheh-da-ne-postavya-%E2%80%9Ehaga%E2%80%9C>

СТОЕВ, Галин. Режисурата е диалог. *Ното Ludens*. 2003, (6-7), с. 29-35. ISSN 1311-5111.

ТАЗЕВ, Михаил. Игра на ХАГА [рецензии]. *СЦЕНАрт. Платформа за театър и дебати* [онлайн]. 30.09.2023 [прегледан 08 април 2026]. Достъпен на: <https://scenart.eu/%D1%80%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B7%D0%B8%D0%B8/%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D1%85%D0%B0%D0%B3%D0%B0>

ТЕРЗИЕВ, Асен Тодоров. *Театралността: Езикът на представлението*. София: Петко Венедиков, 2012. ISBN 954-987-054-1.

ТЕРЗИЕВ, Асен. Нордост: Театър по действителен случай. *Ното Ludens* [онлайн]. 2011, (15), с. 230-234 [прегледан 08.04.2026]. ISSN 1311-5111. Достъпен на: <https://homoludens.bg/articles/nordost-teatar-po-deistvitelen-sl/>

ТЕРЗИЙСКА, Калина. Колаборативният творчески процес в театъра. *Нови драматургии: платформа за съвременни изпълнителски изкуства* [онлайн]. 11.02.2012 [прегледан 09 април 2026]. Достъпен на: <https://dramaturgynew.eu/by-kalina-terziyska/>

ТЕРЗИЙСКА, Калина. Реалността на безсмъртната душа. *Vox Populi: Невидими № 1*. [Рецензии]. *Нови драматургии: платформа за съвременни изпълнителски изкуства* [онлайн]. 8 октомври 2012 [прегледан 14 април 2026]. Достъпен на: <https://dramaturgynew.eu/kalina-terziyska/>

ТОДОРОВ, Цветан. *Поетика на прозата*. София: Народна култура, 1985.

ТОДОРОВ, Цветан. *Човешкият отпечатък. Тоталитарният опит*. Т. 1. София: Изток-Запад, 2015. ISBN 978-619-526-376.

ТОДОРОВА, Мария. Романтическо, политическо и съвременно в театъра на Иван Пантелеев. *Култура* [онлайн]. 22.10.2013 [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на: <https://kultura.bg/web/%d1%80%d0%be%d0%bc%d0%b0%d0%bd%d1%82%d0%b8%d1%87%d0%b5%d1%81%d0%ba%d0%be-%d0%bf%d0%be%d0%bb%d0%b8%d1%82%d0%b8%d1%87%d0%b5%d1%81%d0%ba%d0%be-%d0%b8-%d1%81%d1%8a%d0%b2%d1%80%d0%b5%d0%bc%d0%b5%d0%bd/>

ТОНЧЕВ, Боян. Галин Стоев, който изправи „митологичното зло” пред съда в „Хага”. *Свободна Европа* [онлайн]. 25.09.2023 [прегледан 08 април 2026]. Достъпен на: <https://www.svobodnaevropa.bg/a/32608048.html>

УАЙТ, Хейдън. Практическото минало. *Социологически проблеми* [онлайн]. 2010, год. 42(3-4), с. 122-140 [прегледан 08.04.2026]. ISSN 0324-1572. Достъпен на: <https://www.cceol.com/>

ФАУЛЪР, Роджър. *Речник на съвременните литературни термини*. Прев. от англ. език Татяна СТОЙЧЕВА. София: Наука и изкуство, 1993. ISBN 954-02-0112-8.

Факт. *Уикипедия: свободната енциклопедия* [онлайн]. [прегледан 08.04.2026]. Достъпен на:

<https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%BA%D1%82>

ШЕХНЕР, Ричард. Ритуалът и неговото бъдеще. *Homo Ludens*. 2001, (2-3), с. 187-221. ISSN 1311-5111.

BOLDEA, Sorin-Dan. Verbatim Theatre: Anguish and Theatrical Truths. *Colocvii teatrale* [online]. 2023, vol. 13(2), pp. 162-189 [viewed 14.04.2026]. ISSN 1584-4927. CEEOL. Available from: <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=427>

BROCKETT, Oscar G., and Franklin J. HILDY. *History of the Theatre*. 7th ed. Boston: Allyn and Bacon, 1995. ISBN 978-020-516-483-7.

EISS, Peter. The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre (1968). In: BRANDT, George W., ed. *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford, 1998, pp. 247-253. ISBN 978-019-871-140-7.

HAMIDI-KIM, Bérénice. Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité: de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (Rwanda 94 et Rimini Protokoll). In: *Le théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?*. edited by Lucie KEMPF and Tania MOGUILJEVSKAIA. Nancy: Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, pp. 45-59. ISBN 978-2-8143-0161-0.

HEDDON, Deirdre and Jane MILLING. *Devising performance: a critical history*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 978-140-390-663-2.

HERMANN, Diels and Walther KRANZ. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 6th ed. Berlin: Weidmann, 1951-1952, 22 B 52.

JELA, Doina. Prefață. In: DUMITRU, Andreea, ed. *Chișinău, 7 aprilie: Teatru-document*. București: Cheiron, 2010. ISBN 978-606-92268-6-5.

JUNG, Karl. *Civilization in Transition*. The Collected Works of C. G. Jung. New York: Pantheon Books, 1964, vol. 10. ISBN 041-506-579-8.

LEHMANN, Hans-Thies. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. German: J.B. Metzler, 1991. ISBN 347-600-754-5.

LOBEL, Brian. *Theatre and Cancer*. London: Macmillan Education, 2019. ISBN 978-135-200-646-9.

MALIȚA, Liviu. 1968: Political Theatre between Triumph and Failure. *DramArt. Revistă de studii teatrale*. 2018, (7), pp. 35-47. ISSN 2558-9946.

MARTIN, Carol. Introduction: Dramaturgy of the Real. In: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 1-15. ISBN 978-0-230-23667-7.

MONAGAN, Liam. Mythologizing the Self Through Autofictional Theatre. *HowlRound. Theatre Commons* [online]. 31.07.2024 [viewed 14.04.2026]. Available from: <https://howlround.com/mythologizing-self-through-autofictional-theatre>

PAGET, Derek. The „Broken Tradition” of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance.” In: *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. edited by Alison FORSYTH and Chris MEGSON. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 224-239. ISBN 978-0-230-22939-5.

PEREIRA JUNIOR, Mario Celso, and Clóvis Dias MASSA. Documentary Theaters: a Flight over a Sea of Possibilities. *Ephemera – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto* [online]. 2024, vol. 7(12), pp. 55-69 [viewed 09.04.2026]. ISSN 2596-0229. Available from: <https://doi.org/10.70446/ephemera.v7i12.7367>

PICON-VALLIN, Béatrice. Le Théâtre face à un monde en mutation: à propos des théâtre dits documentaires. In: *Les Théâtres documentaires*. edited by Erica MAGRIS and Béatrice

PICON-VALLIN. Montpellier: Deuxième Époque éditions, 2019, pp. 11-52. ISBN

978-2-37583-019-5.

POPOVICI, Iulia. *Elefantul din cameră: Ghid despre teatrul independent din România*. Idea Design et Print, Editură, 2016. ISBN 978-606-8265-46-9. [p. 91]

RHODES, Gary and John SPRINGE. *Docufictions Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2006. ISBN 978-078-642-184-8.

SANCHEZ, K. J. *The Radical Act of Listening: Making Documentary and Investigative Theatre*. 1st ed. Routledge, 2024. ISBN 978-1-03256-783-9.

STARCIUC, Mariana. Origins and premises of the emergence of the documentary theatre. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* [online]. 2024, vol. 2(47), pp. 63-66 [viewed 08.04.2026]. Available from: DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.10>

WALTER, Benjamin. What is Epic Theater?. In: *Illuminations*. Ed. Hannah ARENDT. New York: Schocken, 1969.

ZIPES, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, 2012. ISBN 978-069-115-338-4.

ZHURCHEVA, Tatiana. *Literature of Fact and Verbatim Drama: Attraction and Repulsion*, Ed. RITSA, collection Contemporary Russian Drama, Kazan, 2011, p. 29

## VII. СПРАВКА НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА

1. Радева, Василена. Приказни мотиви в социално ангажиран театър. Млад научен форум за музика и танц: Конференция с международно участие. София: НБУ, 2024. – с. 55-64.
2. Радева, Василена. Театър по действителен случай. В търсене на сценичен език за документални факти. Език и публичност. София: НБУ, 2024. – с. 49-58
3. Радева, Василена. Автофикционалният подход като част от колаборативния процес в сдружение Emergency theatre, Език и публичност. София: НБУ, 2026. – кн.14, в процес на издаване.
4. Радева, Василена. Да режисираш в пулсацията на гео-политическото време. Млад научен форум за музика и танц. София: НБУ, 2026, бр.20/26, в процес на издаване