

НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО

„КРЪСТЬО САРАФОВ”

ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА”

КАТЕДРА „ТЕАТРОЗНАНИЕ”

Елена Пламенова Ангелова

ТЕНДЕНЦИИ В БЪЛГАРСКОТО АКТЬОРСКО ИЗКУСТВО СЛЕД 1989 Г.

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИЯ

за присъждане на образователна и научна степен „доктор”

Научен ръководител:

проф.д.из.н. Анна Топалджикова

Рецензент:

проф.д.изк.н. Николай Йорданов

СОФИЯ, 2020

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на Катедра „Театрознание“.

Дисертационният труд е в обем от 228 страници, въведение, 4 глави, 100 заглавия библиография, от които 97 на кирилица, 3 на латиница и 75 цитирани статии.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Въведение..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

I. Режисьорският театър на 90-те години. Концепции за работа с актьора в стилистиката на емблематичните режисьорски модели. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

1. Ритуалът и антропологичният подход към театъра в работата на ТР „Сфумато“. Влияние на екстатичния театър на Гротовски. Спецификата на актьорския процес в работните ателиета с режисьорите Маргарита Младенова и Иван Добчев.....**Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

2. „Ла Страда“ и импровизационно-колажния игрови театър на Стефан Москов. Клоунадата - влияния на комедия дел арте, цирка, клоунадната естетика на Монти Пайтън. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

3. Реабилитиране на психологическия театър извън клишето на „социалистическия реализъм“ – експресивният театър на Стоян Камбарев..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

4. Колаборативният театър на Галин Стоев... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

5. Новите предложения за актьорски тренинг. Произход и въвеждане в България на алтернативни сценични практики извън традиционния режисьорски театър, основан върху драматургичен текст: навлизане на буто танц, физически театър, съвременен танц, импровизационни техники..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Актьорът в театъра на Възресия Вихърлова **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Актьорът в театъра на Бойко Богданов..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Актьорът в театралната школа „Театър 4хС“ **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Заключителни бележки **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

II. Преодоляване на йерархизиращия модел на режисьорския театър след края на 90-те. Разширяване на представата за изкуството на актьора. Поява на нови театрални практики. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Актьорски почерк и език на тялото **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Влиянието на буто танца в България..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Разширяване на представата за изкуството на актьора. Езикът на тялото в театъра на Тадаши Сузуки..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Разлики в спецификата на актьорското изкуство в режисьорския театър и в театралния пърформанс. Актьорът в репертоарния театър и актьорът-пърформър. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Взаимодействия и влияния върху съвременното актьорско изкуство - физически театър, танцов театър, документален театър и др. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Активното участие на актьора в съвременния театрален процес като един от партньорите-създатели на спектакъла. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Хъшове“, реж. Александър Морфов, НТ, премиера: 22.10.2004.....**Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Контрабасът“, реж. Пламен Марков, НТ, моноспектакъл на Валентин Ганев, премиера: 10.01.2001 **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

III. Иновативни театрални практики в сферата на независимия театър, които действат активно в сферата на развитието, обогатяването и изграждането на нова изпълнителска култура на актьора. Примери: 36 маймуни, Сдружение по действителен случай, Vox Populi, Метеор..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

36 маймуни **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Сдружение по действителен случай **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Vox Populi **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Сдружение „Метеор“ **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Малдорор“, 2015 г. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Тотална щета“, 2016 г. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Убиецът и блудницата“, 2017 г. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Пътуване към ада“, 2017 г. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Брейн Стор Проджект **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Shamebox, 2016 г. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Свършено розово“, 2018 г. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

„Произведени за щастие“, 2018 г. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

IV. Емблематични актьорски фигури на съвременната българска сцена - стилистика, индивидуален почерк. **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

1. Иво Димчев **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

2. Снежина Петрова..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

3. Леонид Йовчев **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

4. Мариус Куркински **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

5. Деян Донков **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

6. Камен Донеv **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

7. Мая Новоселска **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Заключение **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

БИБЛИОГРАФИЯ..... **Грешка! Показалецът не е дефиниран.**

Въведение

Обектът на изследване в настоящата дисертация е актьорското изкуство в България след 1989 г. Фокусът на вниманието е насочен върху открояването на различните театрални школи и модели на работа с актьора през 90-те и отражението им през новия век; изучаването на методологии за работа с актьора на най-важните режисьори, оставили отпечатък в театралния живот в България; не на последно място – индивидуалните постижения на актьорите от разглеждания период, които заявяват своите силни присъствия и разпознаваем почерк, лична тема и ангажираност спрямо театъра у нас. Има необходимост от това изследване поради няколко причини: нуждата от подготвен актьор пронизва целия ХХ век и това поражда силно развитие на тренинги и системи за работа с актьора, които отекват у нас най-силно през 90-те, смесени с индивидуални артистични виждания и подходи към театъра. Натрупаната дистанция на времето заедно с постиженията на новия век пораждат нуждата от теоретична систематизация на сложния път, по който театърът в България преживява и създава големите школи и модели в актьорското изкуство често през силна, индивидуална (режисьорска) визия за театър, но рядко и в режим на съавторство с актьора.

Историческата отсечка 1989 г. е избрана поради няколко причини – на първо място са политическите промени, които дават на театъра законна възможност да бъде и лична инициатива, а не само държавна. Създават се първите частни театри, отпада цензурата и се създава мощна тенденция за бягство от жанра на т.нар. „социалистически реализъм“. На второ място е професионализирането на експерименталното изкуство и интензивното търсене на ново значение на актьорското присъствие на сцената и засилена работа с алтернативен вид подготовка и начин на работа с актьора. Всички тези натрупвания кристализират най-ярко през 90-те и отекват през новия век, където срещаме въвеждане и разпространение на иновативни сценични практики, далеч от традиционния режисьорски театър, основан върху драматургичен текст като фокусът пада най-вече върху актьора. Разглежданият период включва множество видове театър, които изискват актьори с различни възможности и този интензивен период за актьора в българския театър има нужда от анализ и теоретизация.

Сред тези бурни промени театралния процес се концентрира до голяма степен върху изследването на възможностите на актьорското тяло. Този интерес се обособява заради предходното ограничаване на експериментите в това поле, подтискайки тялото като изразно средство за сметка на доминиращата работа с текста например. Театърът в периода преди 1989 г. мисли присъствието на тялото най-вече в неговата утилитарна, близка до познатото човешко ежедневие функция, вместо да го използва като основен носител на естетическа концепция, разширявайки неговите качества и модалности на присъствие и в голямата си част театърът на 90-те компенсира това ограничение. Също така след 1989 г. в театралния живот в България навлизат и различни видове драматургии – освен пиеси, режисьорите се обръщат и към други видове материали за театър, някои от които се създават специално за конкретния спектакъл. Навлизат по-съвременни форми като театралния колаж, дава се начало на концептуалния подход при правенето на театър, намесват се влияния от антропологичния, физическия театър, модерния и съвременен

танц. Всички тези процеси пряко поставят въпросите за границите на телесността и физическото присъствие на сцената, какви нови системи от знаци би могло да образува тялото на актьора, какви нови образи, въздействия и послания би могло да формира чрез поведението си, което да действа като сценичен код.

Поради тази причина в дисертацията са включени теоретични изследвания, които разширяват разбирането за работа с тялото на сцена, проследява се навлизането на понятия и практики от физическия театър, съвременния танц и пърформанс и в този контекст се търси анализ върху езика на тялото като основополагащ лакмус за вникването в спецификата на присъствието на даден актьор.

Основните цели на изследването са:

- постигането на максимално точен теоретико-исторически анализ на най-важните събития от театралния живот в България след 1989 г. с фокус актьора;
- систематизирането на историческия контекст на обекта на изследването;
- проучване на максимално много аспекти на възможните подходи за театър в България в разглеждания период, които имат за цел да развият, да зададат нов код, да предизвикат по иновативен начин актьорската природа;
- събирането на документален материал по този въпрос, който да се преработи и интегрира в изследването;
- отделянето на специално внимание на спектакли и актьорски фигури, които са допринесли върху изграждането на тенденции в актьорското изкуство.

Въз основа на обекта на изследването и поставените цели дисертацията се стреми да даде отговор на следните въпроси:

- Какви са основните тенденции в областта на актьорското изкуство през 90-те у нас и как се отразяват през новия век?
- В какво се състои променената творческа ситуация на актьора в пострежисьорския театър?
- Могат ли да се направят съпоставки между актьорските постижения на театъра през 90-те и театъра от началото на XXI век?
- Какви изводи и понятия биха могли да се направят спрямо актьорското присъствие в жанровото разнообразие на съвременното театрално представление?
- Какви са влиянията на другите изпълнителски изкуства върху изкуството на актьора в съвременния театър?
- В какво се изразява театралното новаторство спрямо изкуството на актьора у нас?

Методът на изследване включва панорамен анализ с историко-теоретичен характер и се позовава на исторически книги за театралния живот на България в разглеждания период, както и на първостепенни свидетелства и документи като рецензии от спектакли, интервюта и статии. Дисертацията се поставя в контекста на изследванията в България,

които касаят развитието на театралния живот у нас след 1989 и проследява утвърдени понятия в театрознанието и начина, по който те разкриват реалността на българската изпълнителска практика в годините на разглеждания период. В методологията на дисертацията е включен контент анализ на важни представления на българската сцена след 1989 и контент анализ на театралната критика.

I. Режисьорският театър на 90-те години. Концепции за работа с актьора в стилистиката на емблематичните режисьорски модели.

Политическите промени в България след 1989 г. влияят пряко върху всички възможни аспекти и процеси на социалния живот като това има своето ярко проявление в театъра. Ситуацията най-общо може да се характеризира със стремежа за наваксване на изпуснатите тенденции в развитието на световния театър и свободата, която възниква от премахването на цензурата. В тази динамична и бурна среда отправна точка за промяна е скъсването с театралната реалност до момента и търсенето на нов език. Изследването на възможностите и темите, които могат да бъдат засегнати от сцената в рамките на непозната до момента творческа свобода, задвижва различни и коренно противоположни подходи и концепции за правене на театър. Налице е задълбаване в процеса на изграждане на спектакъла и търсене на нови връзки между текст и представление, между представление и публика, между актьор и режисьор, които дават позитивен тласък на развитието на театъра в разглеждания период. Еуфорията от свободата пред новите възможности на театъра характеризира периода с множество иновативни и смели експерименти, оформили тенденции в театъра, които следва да бъдат разгледани по-долу.

Търсенето на ново начало, постоянното обособяване и отпадане на нови правила и системи за работа с актьора се оказват решаващи за динамичното развитие на българския театър през 90-те. Центърът на промяната и най-активен източник за радикалното преобръщане на мисленето за театър в този период се оказва режисьорът. Водеща фигура, инициатор на процеса и най-вече задаващ нови правила, режисьорът диктува своята гледна точка за театър през концепции и свръхинтерпретация на текста, организирайки нови закони на представлението и кодове за комуникация на актьора със зрителя.

След 1989 г. вече има ярко изграден плурализъм в театралните модели за работа. Центровете за алтернативен театър през 90-те (Ла Страда, Сфумато, Елизавета Бам, Театър на голия охлюв, театър „4xС“) предлагат няколко различни подхода към актьорската работа. Общото между всички тях е търсенето на неподправена експресивност, максимализъм и интензитет на присъствието. „Да бъдеш вместо да играеш“ би могло да послужи като сбита формулировка на най-общата насока на актьорските усилия в този бурен и противоречив период. Търси се автентичност на актьорското присъствие, първична истинност, крайност в развиването на определен стил и маниер, което поражда нови подходи към овладяването на гласа и тялото на сцената.

Духът на времето предначертава смелост и радикалност, симултантност между автентично присъствие и иронична дистанция от ролята.

1. Ритуалът и антропологичният подход към театъра в работата на Театрална работилница „Сфумато“. Влияние на екстатичния театър на Гротовски. Спецификата на актьорския процес в работните ателиета с режисьорите Маргарита Младенова и Иван Добчев.

Според общото разбиране за първите десет години от функционирането на Театрална работилница „Сфумато“, или от спектакъла „Чайка“ от А.П.Чехов (1898 г.) до „Черното руно“ (2000 г.) по авторски текстове на Ив. Добчев и М.Младенова, режисьорите извървяват един особен път на синтез между реабилитацията на психологическия театър на Анатолий Василиев, заедно с „лабораторния антропологичен театър на Гротовски, използващ като свой източник определящите открития на Арто. (...) Сфумато през 90-те забързано цитира подходи и прояви от историята на този театър и едновременно с това ги смесва и допълва с ключовите положения на традиционния психологически театър, формирайки нова, собствена стратегия¹“.

Вероятно тази хибридизация между театрални методологии възниква по-скоро като (несъзнаван) външен резултат от сериозните антропологични усилия, които екипът влага в артикулирането на един силно интензивен и най-вече отдалечен от ежедневно присъствие и приближен към ритуалния живот на сцената. Самите Добчев и Младенова като че ли избягват търсенето на преки връзки с каквито и да е системи, но все пак имат значение обстоятелствата при откриването на „Сфумато“ именно с „Чайка“ от А.П. Чехов през 1989 г. като реплика на откриването на Московския художествен театър със същата пиеса през 1898 г. Създателите на „Сфумато“ обаче отбягват припознаването в конкретни имена и явления в театъра за да обяснят своята идейна платформа и подход, наблягайки повече на задаването на въпроси за човешкото, отколкото даването на конкретни отговори. В този дух експликацията за човешкото в театъра се развива като задълбочен и активен повик за връщането на изгубената интуиция и тайна в човешкото начало, вместо полагането на конкретни методологии за работа с актьора и темата. Маргарита Младенова и Иван Добчев често артикулират своето виждане, усещане, интуиция за живот-театър, но в техните изказвания се съдържа до голяма степен преклонение и обличане в загадъчност на процеса-ритуала-театър, мистификация на съдържанието или идеологизиране на работата в театъра като в свещенодействие в храм.

Ателие вместо репетиция

Разбира се, ключът за тази радикална и новаторска за времето си визия за театър, се оказва актьора – биха могли да се открият прилики с идеята на Гротовски за свещен актьор, за колективен образ, за преминаване в едно екстатично състояние на действително много по-интензивен сценичен живот. Мястото за „пренастройството на психиката“ се оказват преди всичко ателиетата, в които режисьорът експериментира в

¹ Николова, Камелия. Българският театър след 1989: реконструкции – Проблеми на изкуството, 2009, бр. 4; Текстът е публикуван и в: Камелия Николова. Театърът в началото на XXI век. Издателство „Панорама плюс“, София, 1915, 37-65, стр. 46

интерпретацията си на литературния или драматургичен текст през актьора. Спектаклите, от своя страна, заживяват собствен живот като „своеобразни манифести на техния театрален интерес към архетипа, примитива, колективната памет.“² Като обобщение може да се потвърди, че актьорът в режима на Театрална работилница „Сфумато“ достига до предела на психофизическите си възможности. Целта на актьорския тренинг е не възпитаване на стил и маниер на игра, а търсене на стопроцентово присъствие и активно, интензивно изживяване на процеса на търсене на архетипа, на несъзнаваното. В този период се открояват имената на Светлана Янчева, Жорета Николова, Снежина Петрова, Владимир Пенев, Красимир Доков, Цветана Манева, Деляна Хаджиянкова, Таня Шахова и др.

2. „Ла Страда“ и импровизационно-колажния игрови театър на Стефан Москов. Клоунатата - влияния на комедия дел арте, цирка, клоунатата естетика на Монти Пайтън.

Стефан Москов е режисьор на постмодерния спектакъл, в който жонглира с жанровете благодарение на яркостта и широкия спектър на изразни средства на своите актьори. Макар и да работи върху класическо произведение („Ромео и Жулиета“ от Шекспир, 1991 г., „Сирано дьо Бержерак“ от Едмон Ростан, 1993 г. „Майстора и Маргарита“ от Булгаков, 1997 г.), той смело му придава нови нюанси, променя, колажира визуални, изпълнителски похвати, естетики и задава нови ходове на драматургията в сценичния разказ. В театъра на Москов актьорите оформят ясно свой разпознаваем почерк и маниер на игра. И заради това неговия театър, макар и да не е нов за българската сцена, се оказва важен център за актьорите. Те се превръщат в характеристика, основно изразно средство и почерк на театъра на Стефан Москов за България. Благодарение на тяхната изобретателност се гради до голяма степен драматургията на неговите спектакли. И като че ли най-обобщеното възможно определение за тяхната игра е използването на различни стилистични похвати в рамките на жанра клоунада. Те ярко съчетават хумор, гротеска, ирония в задъхан темпоритъм, отрицвайки една тотална актьорска игра, в която като че ли е позволено всичко. „В „Ромео и Жулиета“ от У.Шекспир ясно личи главното качество на работата на Стефан Москов – обогатяването на един от основните стереотипи на нашия театър през предлагането на различна от традиционната за българския театър до тогава стилистика на психологическия театър. Следвайки посоката на своя учител, Юлия Огнянова, Стефан Москов предлага друг тип монолитен актьор, владеещ до съвършенство средствата и изкуството на клоунатата. Образите, които създават Мая Новоселска и Кръстьо Лафазанов през 90-те са достигнати през свобода и игра; импровизация и колаж; забързано цитиране и ритмизиране на смешното и трагичното до получаване на авторско и силно запомнящо се театрално присъствие.

3. Реабилитиране на психологическия театър извън клишето на „социалистическия реализъм“ – експресивният театър на Стоян Камбарев.

² Йорданов, Николай. Театърът в България 1989 – 2015. Институт за изследване на изкуствата, БАН. Фондация „Homo Ludens“, 2016, с. 173

Актьорът в театъра на Стоян Камбарев

За много от актьорите постановъчната работа със Стоян Камбарев е придобиване на по-сериозен и задълбочен театрален опит. А неговата работа с актьора преминава през индивидуално усещане за театър, смесвайки влияния от Гротовски, реабилитиране на системата на Станиславски и силно влияние от идеите на Анатолий Василиев, с когото се среща, превежда негови текстове за театър, цитира и намира за съмишленик в театъра. За него принципът на разрушаването на причинно-следствената връзка в изграждането на взаимоотношенията на сцената води до освобождаването на хаос, случайност, вероятност, която за него е по-ценна от преднамерения замисъл на сценичното действие и много по-вярна на живота. За Стоян Камбарев това води до експресивен театър, в който актьорите тръгват от преживяване и достигат до ярки кулминации на сцената. Той се стреми да оркестрира, подобно на диригент на хаоса, предавайки своя авторска поетика спрямо духа на написания текст. В работата си с актьора той споделя препоръката, която следва: „В разработването на отделните актьорски линии да се стига до явно излишни подробности: сякаш всяка линия е единствената и най-важна в спектакъла, а после да се смесват нецелесъобразно и неуместно, невъзпитано пречейки си една на друга, вместо другарски да си сътрудничат в името на пълната и окончателна победа на суката, т.е. на основната идея.“³

По този начин актьорът в театъра на Стоян Камбарев е предопределен да търси психологически максимализъм, интензивен вътрешен конфликт, метаморфози и трансформации на човешкото си състояние и открояване на техните детайли, които да са подчинени не на общата, а на индивидуалната му логика. От това следва поведенческите линии в спектакъла да си противоречат и разминават; актьорските и човешки енергии да си противостоят на базата на теорията на вероятностите, от което да се поражда една неподреденост, неординерност, динамичност на театралната акция. Това придава на театъра на Камбарев съвременен пулс и наподобяване на живия живот, който вместо послание конструира ситуации и състояния. Не дава краен отговор, а представя процес, затворен в закономерностите на спектакъла. Възможна хипотеза за работата на актьора при Камбарев идва от влиянието на Василиев и неговото търсене на „изходна позиция“ и търсенето на началното събитие като даване на старт на различните поведенчески нишки да се композират всяка според своята динамика и интензитет. Във формулирането основните принципи на работа с актьорите на сцена самият Камбарев коментира като „апология на неуместното“ и „безотговорно случване“. Актьорът е освободен от мислене за цялото и оркестрацията на постановката (това е работа на режисьора), но в същото време е отговорен за концентрираното провеждане на сложни и дълбоки вътрешни логики, които го карат да променя себе си в цялото.

4. Колаборативният театър на Галин Стоев.

Актьорът в театъра на Галин Стоев

³ Камбарев, Стоян. Огледала. Изд. Фондация „Et cetera“, София, 2000, с. 51

Режисьор от по-младо поколение, подобно на Явор Гърдев, Галин Стоев внася донякъде противоположен подход в правенето на театър, поставяйки под въпрос границите на театъра, насочвайки се към постмодерния спектакъл, който хибридизира и цитира различни фрагменти, влияния, идеи с цел да построи процес около даден текст, който често бива модифициран в завършения вид на театралния спектакъл, изграждайки съвършено различна поетика и драматургия на представлението. В този процес актьорите предприемат много по-нетипичен път, като се акцентира върху определен вид разширяване и прекосяване на границите на техния досегашен опит. Във взаимната работа по дадена пиеса режисьорът и актьорите стъпват наравно и целта е да се получи обмен на енергии и идеи, които да задвижат създаването на спектакъла.

Енергетичният актьор в театъра на Галин Стоев се откроява най-вече в неговата емблематична постановка „Археология на сънуването“ по пиесата „Сънища“ от Ив. Вирипаев, продукция на Международния театрален фестивал Варненско лято, 2002 г., където мултидисциплинарният пърформанс артист Иво Димчев е хореограф и изпълнител в спектакъла. Построен в несценичното пространство на Художествената галерия във Варна, този граничен проект изразява водещия интерес на Галин Стоев към трудната и актуална тема за пристрастяването към дрогата през изразните средства на тялото и интензивните актьорски изпълнения на Снежина Петрова, Вяра Коларова, Юлиана Сайска, Николай Мутафчиев, Иво Димчев. В малкото свидетелства от спектакъла той остава като силно въздействащ, развиващ нови подходи на връзката между текст и представление, скъсяващи дистанцията между зрител и актьор и наблюдащи върху енергетичното присъствие на актьора.

Интересът на Галин Стоев към тялото датира от неговата първа постановка и продължава да се оформя през годините – то е онова гранично пространство, което дава най-благодатно поле за неговите търсения. „Темата за лабилната граница между реалност и фикция занимава Галин Стоев още от първите му постановки – в „Илюзията“ от Пиер Корней и „Госпожица Юлия“ от А. Стриндберг – на сцената на Сливенския театър, по-късно в „Леонс и Лена“ от Г. Бюхнер на сцената на Сатиричния театър, 1994 г., в „Мяра за Мяра“ от Шекспир, 1994 г., в „Аркадия“ от Том Стопард, 2001 г. в Народния театър, в „Археология на сънуването“ по „Сънища“ от Ив. Вирипаев, продукция на Международния театрален фестивал Варненско лято 2002 и др.“⁴

Тази пренастройка на психофизиката предполага сериозно обръщане към ресурсите на тялото не само като виртуозен инструмент, но и като своеобразен проводник на енергия, който диктува цялостното присъствие на актьора. Оттук присъствието и говоренето на актьорите, придвижването им по сцената, жестове им се превръщат в производни функции от усвояването на методиката за боравене с тялото и неговата енергия. Любопитното в предложението на режисьора е в думата, която използва по повод връзката текст-представление, а именно „противостоене“. От този кратък откъс следва извода, че чрез будността на тялото и енергията си актьорите привнасят равностойна, но различна енергия от тази на текста. Актьорите са по някакъв

⁴ Топалджикова, Анна. Играта театър. Изд. „Панорама Плюс“, 2013 г., с. 175

начин по-самостоятелни в изграждането на своето присъствие поради спецификата на различните си природи и начини на култивиране на енергията – това подсказва някакъв личен опит, който могат да интегрират в работата си и да предложат през интрпретацията на образите си.

5. Новите предложения за актьорски тренинг. Произход и въвеждане в България на алтернативни сценични практики извън традиционния режисьорски театър, основан върху драматургичен текст: навлизане на буто танц, физически театър, съвременен танц, импровизационни техники.

Актьорът в театъра на Възкресия Вихърва

Възкресия Вихърва също работи с импровизация и изследване на автентичното движение, но при нея това се случва чрез хибридиране на различни методи. Основополагащ от тях е методът на Моше Фелденкрайс, „Осъзнаване чрез движение“, в който "мисълта, усещането, възприятието и движението са тясно взаимосвързани и взаимно повлияни"⁵. Тази методология има за цел да разпали и разгърне неосъзнати части на тялото и да активира пълния потенциал на Аз-а, който не е статичен, а пластичен и подлежи на трансформация и достигане до максимума на възможностите на човека/изпълнителя. Този подход не е интелектуален, а физически и вероятно понятието „психосоматичен“ също би могло да послужи като подходящо определение. Упражнения за медитация, концентрация и изграждане на ново тяло в пространството се комбинират в изследвания на вербалния и физически език, който размиват границите на тренинг за актьора и на репетиционен процес за спектакъл.

Един по-крупен поглед към работата на Възкресия Вихърва предполага, че „...нейните режисьорски усилия прерастват изцяло в образователна платформа под шапката на Нов български университет. Идентификацията с образователния институт подсказва амбициите за възпитаване на съвършено нов тип актьор, чиято техника на работа да започва от физикалността на тялото, а не от психичната активност на изпълнителя (прословутата опозиция за актьора между „отвън навътре“ срещу „отвътре навън“). За целта се комбинират техники от различни антипсихологически, преди всичко „движенчески“ подходи при обучението на актьорите.“⁶

Преди всичко мисленето за и изследването на актьора е водещо в работата на Възкресия Вихърва до такава степен, че тренинга и репетицията постепенно изместват фокуса от спектакъла. Методологическият проблем за постигането на максимума на физическия потенциал на изпълнителя занимава Възкресия Вихърва през цялата ѝ практика и тя смесва различни понятия и влияния, търсейки възможно най-плътен и интензивен образ на тялото като се ражда и т.нар. „стикмен“ техника изработена заедно с архитекта Зарко Узунов.

Актьорът в театъра на Бойко Богданов

⁵ Фелденкрайс, Моше. Осъзнаване чрез движение. Изд. „Изток-запад“, 2013 г., София, с. 59

⁶ Йорданов, Николай. Театърът в България 1989 – 2015. Институт за изследване на изкуствата, фондация Homo Ludens, 2016 г., с. 350

Бойко Богданов създава към театър „София“ експерименталната студия „Елизавета Бам“, чийто първи спектакъл е „Елизавета Бам“ през 1990 г. по текстове на Даниил Хармс, последван от „Елизавета Бам II“ на следващата година. Тези спектакли създават широк отзвук в българската сцена през 90-те, играят се многократно в зала 49 на театър „София“, която носи името си поради 49-те места в залата. Спектаклите също така намират позитивен отзвук и в гастролите на важни театрални форуми в Европа. Историята на създаването на студията „Елизавета Бам“ е донякъде подобна като тази на Първи частен театър „Ла страда“ – желание за разчупване на каноните и представяне на съвсем различен тип театър, драматургия и актьор. За тази цел Бойко Богданов създава студията заедно с театроведа Вероника Благова и освен работата по спектакъла, те правят различни хепънинги, които трудно биха могли да се проследят днес като хронология и да се конструира ясна представа за това какво точно са представлявали.

В своя първи и най-успешен спектакъл като процес с актьорите от експерименталната студия Бойко Богданов съчетава своите умения на режисьор и композитор, като включва в спектакъла оперни арии и придава музикално, фрагментарно и еklekтично представление. Спектакълът е конструиран като кабаре, мюзикъл, който пародира комунистическото минало със сатирични решения като например поставянето на бюста на Ленин върху глава на актьор. Артистите Елена Шивачева, Кирил Цонев, Майа Остоич, Николай Урумов, Йордан Биков и Саша Христова реализират съзвучната с дадаизма идея на режисьора и успяват да развълнуват българската и европейска публика и критика с експресивното си присъствие.

Актьорът в театралната школа „Театър 4xС“

Театър-студио „4xС“ (Студио за Сценични Синтетични Средства, това са четирите „с“, които стоят в заглавието) е създаден през 1989 г. от режисьора Николай Георгиев, който предлага актьорско образование като средна професионална степен към 22-ро СОУ, София. Това означава, че през годините на съществуването на „4xС“ има няколко паралелки от младежи между 14 и 18 г. (средно от 8-ми до 12-ти клас), които се занимават интензивно с неговата визия за актьорски тренинг, която включва пластика, музикално обучение и театрален синтез между различни методологии за работа в театъра. „4xС“ има активен живот и участва във фестивали в Украйна, Турция, Холандия, Дания и Полша, Австрия, Чехия, Словакия и Португалия, Египет, Словения и др. През 1994 г. Николай Георгиев поставя основите на специалностите „Синтетично сценично изкуство“ и „Мениджмънт и продуцентство в областта на изкуството и културата“ в Пловдивския университет, където голяма част от неговите ученици от „4xС“ завършват докато практикуват като актьори в Държавен експериментален сатиричен вариететен театър - Габрово, в който играят мюзикъли, вариетета и детски спектакли. Сред отличавашите се спектакли на студиото са „Калигула“ от Камю – 1993 г., „Експериментът“ – 1997 г. и „Шизофреничност и прояви на нормалност“ – 1998/99 г. по авторски текстове „Гео Его“ по текстове на Гео Милев – 2000 г., „Балът“ – 1996 с хореограф Галина Борисова, "Маргарита и Майстора" - "нашият прочит на Булгаков" – 1999 г.

Като образност неговите спектакли акцентират върху синтеза на различни изразни средства. Съчетават танцов и музикален театър и използват много изчистена сценография с цел да кристализира уменията на актьора. Основният фокус е в изпълнителя и неговата индивидуалност, трансформация, присъствие „тук и сега“ на сцената. Тъй като не са останали никакви отзиви и критически рефлексии от спектаклите, е невъзможно да се реконструира техния постановъчен замисъл, но от гледна точка на актьора е важно да се обобщи, че е заложен принципа на синтеза. Това разширява палитрата на изпълнителя и отпуска творческата работа в една по-широка изразност извън параметрите на театъра. Едни от най-интересните имена на съвременната сцена и по-конкретно пърформанса, чието образование води началото си от театър „4xС“, са Иво Димчев, Вили Прагер, Ива Свещарова и др.

II. Преодоляване на йерархизиращия модел на режисьорския театър след края на 90-те. Разширяване на представата за изкуството на актьора. Поява на нови театрални практики.

В своя „Речник на театъра“ Патрис Павис дава определение за тялото като система, която произвежда знаци и същевременно с това е източник на казуси, непрестанно йерархизира своите елементи. В един момент би могла да е водеща жестуалността, а в друг – пълната й противоположност, статиката, или нещо съвсем трето – импровизационната свобода в експонирането на актьорската виртуозност. Като че ли в рамките на последното Патрис Павис най-категорично позиционира езика на тялото като: „техника на игра, прилагана в семинарни форми на работа“ . Най-общо всички въпроси, които се задават около „езика на тялото в театрална постановка“ биха могли да кристализират в питането: „Какво е езикът на тялото и как се позиционира това понятие в цялото?“⁷.

На първо място е важна бележката на Патрис Павис – „Тялото не е означаващо цяло“⁸. Физиката и телесността биха могли да се положат като основни функции на тялото. Освен доминиращата визия, съществува значимият вътрешен заряд на енергия, която най-общо би могла да се характеризира като експресия. Оттук може да се разглежда тялото като източник на телесна експресия. Чрез култивирането й се проявяват отделни качества на тялото, в които по-късно биха могли да се открият характеристики, линии на конкретни поведенчески маниери и най-общо казано източници на актьорска индивидуалност. През целия този процес тялото води своя живот на сцената през конкретно и сетивно присъствие, то постоянно се движи и действа. Само по себе си то е едно и също, но търпи видоизменения, промени и модуляции.

За да се направи пълноценна връзка на езика на тялото и телесната експресия с цялото, е редно да се обърне внимание на нещо по-мощно като актьорския почерк. Все повече сценичните невербални средства за комуникация с публиката се превръщат в базисен компонент на почерка, стила, метода и маниера на повечето актьори. На места

⁷ Павис, Патрис. Речник на театъра., изд. Колибри, 2002 г., с. 96

⁸ Пак там.

те придобиват четимостта на регулярно повтарящи се сценични клишета, а на други са блясък на оригинална индивидуалност, който прави цялостното изпълнение пълноценно.

В „Оголването на актьорския почерк”⁹ Николай Йорданов говори за методологичното подреждане и интегриране на индивидуалната творческа природа в актьорската професия. Той отделя пет понятия, (стратегия, метод, стил, маниер и почерк), с които разпределя работата на актьора по неговото сценично присъствие. Разбира се, тези универсализиращи понятия са окрупнени и тялото е по-скоро един от съставляващите тази цялост компоненти. Именно този мащаб подпомага разбирането и позиционирането на тялото в рамките на сценичната действителност. Логиката на изграждане на актьорското присъствие през последователни принципи е доминиращ концепт в мисленето за поведението на тялото.

Актьорският почерк е овъншненият вариант на актьорското мислене: тук се проектират вътрешните идейни процеси и енергийни заряди. Но: „Мисълта има физически аспект: тя е начин на придвижване, на промяна на посоката, на отскачане - тя е „поведение наистина”¹⁰. Мисъл и действие произвеждат поведение. Еуженио Барба споделя това свое откритие като резултат от натрупвания през годините: „продължителната ежедневна работа чрез физически тренинг постепенно се преобразува във вътрешна енергия, която може да се използва при замисъла и композирането на драматическото действие...”¹¹.

Действително има нещо специфично в сценичния език на тялото след отпадането на тоталитарния режим и това е придаване на една автономност, свобода на израза, спонтанност. Бояна Кунст говори за конфликта колектив-индивидуалност през прочита на тялото на сцената и примери като Мариус Куркински в българския контекст са изцяло в подкрепа на това историко-теоретично становище. Тази проява на оригиналност и актуалност превръща тялото в „символ на автономия и настояще”¹². Важен момент е авторството на актьора, изразено чрез езика на тялото. Включвайки собствена регулярно повтаряща се жестикуалност, качества на движението или експресия, дори мимикриращи пози и позиции, тези актьори създават запомнящ се образ, свръхперсонаж, който развиват и нюансират в много от постановките, в които участват. Това в най-голяма степен важи за Мариус Куркински, Мая Новоселска и Деян Донков. В първите два случая се среща напълно завършен сценичен архетип, който все повече експонира и експлоатира авторски създадения от него/нея сценичен код. При Деян Донков това се случва малко по-различно през хамелеонската му свръхспособност да интегрира режисьорски решения. Универсализиращото понятие тяло (което всеки човек притежава) е като че ли едновременно с това най-авторското нещо, което един актьор би могъл да има. Трудно е да се определи кое е по-доминантно в изпълнението на един актьор – речта, гласът, движението или тялото. Те са в една цялост и това изключва възможността за

⁹ Йорданов, Николай. Оголването на актьорския почерк. Сп. Homo Ludens, бр. 14/2009, с. 123

¹⁰ Барба, Еуженио. Уголеменото тяло. Превод от английски Николай Йорданов. сп. Homo Ludens, бр. 14/2009 г., с. 279

¹¹ Пак там.

¹² Кунст, Бояна. За тялото и неговата другост. Превод Милена Попова. Сп. Homo Ludens, бр. 6/7 от 2003 г., с. 252.

съществуване на автономно тяло, то винаги е пласт и част от една по-мощна система. Но съществуването на тялото в подобна организация, предполага шансът за свобода и спонтанност: когато текстът и речта се контролират, на актьора се дава възможност за изследването на въртешен импулс на тялото в този ясно структуриран и поставен процес.

Влиянието на буто танца в България

След бурният период на 90-те години в България, в столицата започва постепенно да се оформя, отначало много минималистично, и пърформанс сцената. Без да имат публика или регулярна подкрепа от държавните институции, започват да се случват отделни прояви под формата на уъркшопи или семинари, които постепенно обогатяват полето на изпълнителската сфера с още един жанр – този на пърформанса. Едно от важните събития в началото на ХХ век е първото издание на „Балканска танцова платформа“, проведена от 29 ноември до 2 декември, 2001 г. в залите на театър „Сълза и смях“ и Музикалния театър. Организатор на събитието е Център за култура и дебат „Червената къща“ и то има за цел да предостави сцена на любопитни постановки от румънския и българския контекст на танцовия театър, съвременния танц и пърформанса наред с два уъркшопа за професионални актьори и танцьори. Атмосферата на уъркшопи, дискусии и срещи огласяват съществуването на независимата танцова и пърформанс сцена в България. В рамките на фестивала се провежда една от първите срещи на софийската публика и танцова гилдия с буто танца чрез Масаки Ивана (Япония) с представлението „Заспало куче“, в което участват Иво Димчев, Мила Иванова, Юлиана Сайска. Тук е важно уточнението, че „Заспало куче“ е първият български буто спектакъл, който се е реализирал благодарение на Лятна академия за изпълнителски изкуства – София, която включва в програмата си работно ателие по „бяло буто“ с водещ Масаки Ивана. До този момент много малка част от българската публика е била свидетел на буто пърформанс – през 80-те години е имало гостуване на Казуо Оно на сцената на Народен театър, а по-късно са гостували две представления на Хисако Хорикава - „Вятърът с жълт пясък“ в рамките на Европейски месец на културата – Пловдив, 1999 г. и „Сардина и горещ вятър“ на Международен театрален фестивал „Варненско лято“ 2000 г.

Концептуалността, която Масаки Ивана предприема по отношение на тялото, силно повлиява тримата български участници. За Иво Димчев и Юлиана Сайска, вече участвали в представлението на Галин Стоев, изследващо природата на енергетичния актьор, което беше разгледано в предходната глава, „Археология на сънуването“ по Иван Вирипаев, това е важен момент за култивиране на нови умения на тялото като основен извор и източник на драматургия. Чрез процеса на създаване на пърформанса „Заспало куче“ те придобиват различна и много специфична изпълнителска осъзнатост спрямо телесността на сцената, много дистанцирана от актьорската и тази от модерния танц, по-близка до концептуалния и съвременен танц и театър. Работата на двамата актьори в „Археология на сънуването“ по Иван Вирипаев и в „Заспало куче“ е същностно различна, но е важно, че се срещат отново двете имена на Иво Димчев и на Юлиана Сайска в едно изцяло ново за България естетическо поле – това на буто танца.

Намирайки се на границата на съвременния танц и пърформанса, буто има своето сериозно място за изследване и поле за развитие в България. Запознаването с

философията на *буто* е важна гранична точка за използването на тялото като водещо изразно средство и първия спектакъл у нас, „Заспало куче“ дава старт на изследователски интерес. Непосредствено след него следват работни ателиета като например в танцова компания „Дюн“, театър-лаборатория „Студентина“ и други. Прехвърляйки един голям период от почти 19 години, се открива едно любопитно продължение на интереса към *буто* танца у нас с представлението на театрална група „Метеор“, „Хиджиката и неговият двойник“.

Постановъчно и концептуално спектакълът няма общо с първите стъпки на *буто* танца у нас, но е любопитно все пак да се трасира пътя, по който това изкуство вълнува пърформанс сцената в България. Започвайки през 2001 г. със „Заспало куче“ с хореографията на Масаки Ивана, който е работил със създателя на *буто* танца, Тацуми Хиджиката, през 2019 г. съвсем различна работна група изследва през пърформанс стратегиите основите и произхода на това изкуство. Концепцията, текста и постановката на „Хиджиката и неговият двойник“ са дело на Ани Васева, Боян Манчев и Леонид Йовчев, които имат и японски консултанти: Футоши Хошино и Ясуо Кобаяши. В логиката на постдраматичния театър, преливайки границите между пърформанс-лекция и възстановка на един от ключовите спектакли на *буто* – „Хиджиката Тацуми и японският народ“, резултата, който се представя през октомври, 2019 г. като работа в процес, е изключително любопитен от изпълнителска гледна точка. В началото актьорът Леонид Йовчев реконструира през тялото си единственото запазено соло на видео на Хиджиката и което е по-любопитното, по-късно се отчуждава от този образ и преминава през хибриден, еkleктичен разказ за биографията на създателя на *буто* и представленията му, неговите източници на вдъхновение като Арто, Жьоне, Сад и преплита с това едва уловима ирония и авто-ирония през монтажирането на десетките истории за, от и с Хиджиката. Леонид Йовчев ловко работи с демистификацията на заблудите около *буто* изкуството и натрупалата се митология около определенията за „мъртъв човек, който с последни сили се държи изправен“. Той ту ги изиграва, ту се отчуждава от тях и ги коментира, а понякога разказва, илюстрирайки с тялото си конкретна ситуация, създавайки един забързан вербален и физически разказ, в който богатството от изразни средства напълно съответства на разнопосочността от цитати и истории.

Разширяване на представата за изкуството на актьора. Езикът на тялото в театъра на Тадаши Сузуки.

Фигурата на Тадаши Сузуки е важна, защото предприема пътя на синтеза, осъвременяване на традицията и в същото време изгражда нова изпълнителска култура на актьора. Под тази нова култура се разбира „Методът Сузуки“ или системата на Тадаши Сузуки, която разширява представата за изкуството на актьора най-вече в сферата на езика на тялото, през смесването на японски класически форми с постмодерен поглед. Още от самото начало на своите търсения Тадаши Сузуки едновременно се дистанцира от традицията, но и намира автентизъм в нея, който използва, за да активира архетипни състояния в изпълнителското тяло. Дори и тук може да се направи извод за езика на тялото в изпълнителското изкуство на актьора на Тадаши Сузуки: то прилича на Но, прилича на Кабуки, но има съвсем различна цел, която обслужва по-скоро актьора,

отколкото публиката. Техниката е там, за да въведе изпълнителя в специфично усещане, което се отличава с усилие, с дискомфорт на тялото. Това е постоянно движение във физическа ситуация, която не съществува в ежедневието: краката са леко свити в колената, гърбът е изправен, а движението напред или назад изисква спазване на един и същи многократно повтарям ритъм и непроменливо ниво на височината на тялото. (Може би затова и едно от произведенията на Тадаши Сузуки се казва „Сумата от вътрешните ъгли“. Самото заглавие предполага геометрично отношение спрямо тялото, възприемането му в система от правопрпорционални позиции.)

Разлики в спецификата на актьорското изкуство в режисьорския театър и в театралния пърформанс. Актьорът в репертоарния театър и актьорът-пърформър.

Ако примерите дотук се отнасят по-скоро до форми на актьорското изкуство, които са далечни за традиционния за България профил, е редно да се направи сравнителен анализ на двете фигури – актьора на репертоарния театър и актьора-пърформър, за да се разберат по-добре съвременните тенденции на изпълнителското изкуство у нас. В света на постдраматичния театър и на театрализирания пърформанс двете имат своите пресечни точки. Периодът след 1989 г. в България обхваща различни поколения актьори, мултидисциплинарни и любопитни към различните типове театър, склонни към експерименти и усвояване на нови естетики. Водеща е тенденцията, че много от тях сами избират и формират креативни ситуации. Преобладаваща е нагласата за напускане на познатите граници, търсене на нови творчески предизвикателства, обмен на идеи и съвременни практики между актьорите и режисьорите като първите постепенно стават все по-важни за формирането на концепцията и естетиката на спектакъла. След 90-те години се изменя и обогатява разбирането за думата „актьор“. С напредването на развитието на пърформанса у нас навлизат нови понятия като мултидисциплинарен артист или „пърформър“, които имат за цел да засегнат широкоспектърен интерес в областта на сценичните и изпълнителски практики. Актьорът от драматичния театър се свързва повече с репрезентацията, докато пърформъра – с преживяването в реално време. Най-вече това разграничение проличава в граничните форми на постмодерния театър, които се свеждат до събитието, до жеста на самопредставянето – хепънингите, пърформанса, мултидисциплинарните форми. Още през 80-те години в Европа има тенденция към театрализация в пърформанс арта. У нас след 90-те се наблюдава любопитна противоположна тенденция чрез включването на пърформанс влияния в театралното представление.

Разсъжденията за пърформативното биха могли да започнат още от откритията на лингвиста Джон Остин за констативни и перформативни изказвания в езика. Перформативните изказвания най-общо казано имат трансформираща сила, конструираща действителност, например „обявявам ви за мъж и жена“. Тръгвайки от езика, понятието „перформативно“ борава също и с идеята за лиминалност или лиминоидност – състояние на нестабилно гранично съществуване, миг на чиста потенциалност (Виктор Търнър). В статията на Ерика-Фишер Лихте „Теории на перформативното“ тя дава следната дефиниция: „Понятието обозначава символни действия, които не изразяват и не репрезентират някаква предварителна даденост, а

самите те произвеждат действителността, която указват. Тя възниква в самия процес на изпълнение на действието. Един перформативен акт може да се мисли единствено като въплътен“ . Изследователката стъпва върху трудовете не само на Джон Остин, но и на множество други теоретици като Джудит Бътлър, която дефинира понятието не от езика, а от трудовете на феноменолозите като Мерло-Понти, който разбира тялото като репертоар от възможности, които непрестанно се реализират в активен процес на въплътяване на определени исторически и културни възможности. Оказва се, че понятието „пърформативно“ е обект на сериозно натрупано познание, има комплексен и противоречив характер и може да се използва далеч извън сферите на театъра. Ричард Шехнер например също допълва този аспект чрез изследването си върху ритуалите, които биват определени като трансформиращи представления и оттук те също имат пърформативно качество.

В този ред на мисли значително по-трудно е да се даде точна дефиниция на понятието „пърформър“, отколкото на понятието „актьор“. Още от емблематичния текст на Дидро от 1773 г. „Парадокс на актьора“ при актьора става въпрос за дихотомия между разума и емоцията, тялото и душата, която актьора следва да култивира. Според него актьорът е предопределен да живее в сложно балансиране между дисциплиниране и трансформиране на емоциите. Всичко това произтича от проблема, че той трябва да се превъплъти в друг образ, да изиграе нещо друго, различно от себе си. Системата на Станиславски като най-разпространен модел за актьорски метод на работа също предлага доста кохерентна представа за това какво е актьор и каква би следвала да бъде неговата работа. Брехт, Гротовски, Барба, Мейерхолд, Брук и т.н. също са оставили указания и манифести, ясни инструкции за своите актьори. Ситуацията с методологията на работа на пърформъра обаче далеч не е толкова артикулирана.

Въпреки това биха могли да се формират няколко основни разлики между актьор и пърформър. Последвалата съпоставка е направена от авторката за целите на дисертацията на базата на различни изследователски текстове като тези на Майкъл Кърби, Ричард Шехнер, Ерика Фишер-Лихте, Филип Зарили с фокус изкуството на пърформанса.:

АКТЬОР	ПЪРФОРМЪР
Репрезентация	Преживяване в реално време
Представяне на илюзията	Акт на случване
Трансформирана реалност	Самотрансформация на тялото
Показващо	Показване
Катарзис	Реална физическа заплаха
Съ-присъствие между персонаж и актьор	Присъствие „тук и сега“
Събитие в естетическо време	Събитие в реално време
Комуникативно-информативна структура	Фрагментарна структура
Въображаемо пространство	Интеракция

 Импровизация в матрица (комедия дел арте, импровизационен театър)

Свобода, моментна композиция

 Интерпретира действителност

Конструира действителност

Трябва да се има предвид, че и двете понятия съдържат в себе си широк диапазон и гранични точки. Актьорът например би могъл да играе както персонаж от психологическия театър, така и да варира във фрагментарна партитура от последователно изиграване на множество роли или серии от действието, които изискват специфично отношение към публиката като игра „апарт“ например. В играта на актьора би могъл да присъства пърформанс елемент. Партитурата на актьора в този смисъл би могла да бъде много разнообразна и горепосочената схема само маркира теоретично отделни звена, по които биха могли да се търсят разлики в теоретичен аспект между актьора и пърформъра. Тя до голяма степен не е приложима в практиката тъй като един постмодерен спектакъл се възползва от максимално широк кръг от постижения на съвременното изкуство, прескачайки граници и разширявайки потенциала на изпълнителя.

Историята на теорията на пърформанса е труден обект за анализ и е дотолкова противоречива и сложна, че особено в светлината на театралните събития в България, се превръща в проблем на съвсем друго изследване. Важно е да се отбележат обаче няколко ключови момента: „Когато в началото на 80-те години понятието пърформанс излезе на повърхността като значим нов критически термин в теорията на театъра, съществуваше (и продължава да съществува) едно огромно разнообразие на неговите приложения. Спрямо театъра обаче то биваше разработвано в диалектическа връзка. Когато това се случваше, противопоставянето обикновено бе на базата на някакъв вид асоцииране на театъра със семиотиката и формалните структури, а на пърформанса с първичната, все още некодифицирана материя на самия живот.¹³“ Имайки предвид този станал вече традиционен дуализъм между театралното и перформативното, става все по-трудно точното полагане на понятия в изследването на конкретни спектакли, които размиват границите на двете в началото на новия век. Марвин обръща внимание, че с годините натрупани изследвания понятието „театралност“ се превръща в опозиция на „пърформанс“, което е до голяма степен официално теоретично становище и има движения в практиката на съвременните изпълнителски изкуства, които го опровергават.

В конкретни случаи България например би могло да се говори за театралност в пърформанса – Иво Димчев, Галина Борисова и др. донякъде опровергават смисъла на горепосоченото несъответствие между двата термина и създават силни и гранични театрално-перформативни форми. В този ред на мисли актьорите и пърформърите смесват, доизграждат, хибридизират и изобретяват изпълнения извън горепосочената съпоставка.

¹³ Карлсън, Марвин. Съпротивата срещу театралността. Сп. Homo Ludens, бр. 19, 2016 г.

Връщайки лентата назад към 90-те у нас е редно, макар и за кратко, да се вземат предвид и задълбочените изследвания на ритуала и максималното разтегляне на неговия обег – от неговата трансформираща сила тя се обозначава изключително като перформативна; ритуалът (по Шехнер) присъства в социални, естетически, поведенчески и др. категории. Обръщането на театъра към социологията и антропологията, като задълбочено изследване на миналото и паметта у нас присъства в работата на Театрална работилница „Сфумато“, както беше разгледано в първа глава. Полагайки гледната точка на перформативното обаче, вероятно могат да се открият възможни паралели при работата на актьорите особено по линията, която изключва репрезентацията и психологическото, а настоява за трансформация и конструиране на действителност от страна на изпълнителя. Тези прилики и ситуации допринасят за по-широкото разбиране на симултантно протичащите процеси в културната среда, в които театърът, както и пърформансът (в този смисъл – актьорите и пърформърите) черпят модели и качества един от друг.

Далеч от тази естетическа перспектива на сцената на изпълнителските изкуства в България обаче актьорът и пърформърът имат една съществена разлика и това е техният статут или по-точно на структурите, които те обитават. Актьорът в класическия случай принадлежи на репертоарния театър, докато пърформъра – на независимата сцена. В много случаи актьорите са на свободна практика и това позволява включването им и в двете полета. Пърформансът няма място в репертоарния театър и това е така заради културната политика и стремежа на театрите да продуцират спектакли, базирани на текст и реализирани чрез постановъчен екип от режисьор, сценограф, композитор, хореограф и пр., които да построят заедно с актьорите света на драматургията и да преведат написания текст на сценичен език. В тази система пърформърът намира поле за изява в независимата или алтернативна сцена, която не действа на принципа на репертоарните театри, но също има в по-малка степен подкрепа от държавата. Едни от местата за развитие на пърформанс-сцената в България след 90-те са Център за култура и дебат „Червената къща“, ДНК, пространство за съвременен танц и пърформанс, галерия „Етюд“, сцена „Дерида“, в по-редки случаи и сцената на Културен център към СУ „Климент Охридски“.

В едно от изследванията си на театъра след 90-те и по-конкретно първото десетилетие на XXI век, Камелия Николова откроява перформативни стратегии, използвани в театралното представление, в което актьорът възприема функцията на пърформър, а представлението би могло да се мисли като пърформанс. Става въпрос най-вече за практиката на режисьорите Галин Стоев и Явор Гърдев, направили своя дебют през 90-те, но предприемащи различни предизвикателства в спектаклите си по-късно. „Галин Стоев и Явор Гърдев, пренасяйки елементи и стратегии от дръзките си постмодерни игри от 90-те се насочват към театъра като пърформанс (като преживяване в реалното време на неговото случване), т.е. към късния постдраматичен театър.“¹⁴

¹⁴ Николова, Камелия. Драматични и постдраматични предизвикателства: промени в отношението текст-представление в българския театър – Театралната практика през първото десетилетие на XXI век.

Взаимодействия и влияния върху съвременното актьорско изкуство - физически театър, танцов театър, документален театър и др.

Поначало театърът борави със смесването и синтеза на различни изкуства, влияния от социалните науки, напредъка на дигиталните технологии и непрестанно интегрира в процесите си последните открития на времето, в което се развива. Взаимодействието на театъра със заобикалящия го свят е задължително. Неговата актуалност е в стремежа към диалог с времето и с улавянето на определен пулс на съвременността. Как обаче това се отразява на актьорското изкуство и по-конкретно – в XXI век? След натрупаните огромни потоци от информация и заложили идеи от изминалия век, в които режисьорът изгражда своите визии, идеи и метафори, все по-често изникват спецификациите за актьора, който принадлежи на физическия театър, на танцовия, на документалния. Като че ли тенденцията за разнообразие от различни жанрове и форми и пресичане на границите между тях в спектакъла се илюстрира от тясна специализация и конкретика на актьорската игра. Това създава едно сложно и комплексно поле, в което неминуемо се пораждаат въпросите – на какъв принцип актьорите оформят своето образование и метод на работа в тези различни жанрове; доколко е полезно оставането само в една естетика на игра и обратно – доколко смесването на множество различни репетиционни процеси е работещо за изграждането на един актьорски почерк.

В своята книга „Целта на играта”¹⁵ американският изследовател Робърт Гордън споделя наблюдението си, че актьорите събират своята подготовка на експериментален принцип след завършването на специализираното учебно заведение. По този начин те съставят уникален набор от практики. Най-често те са в противоречие с тези, на които са обучавани от своите първи професори. Робърт Гордън не дава препоръка към решението на този проблем. Той само го откроява като повсеместна глобална тенденция. До голяма степен ситуацията в България е сходна, много от актьорите довършват образованието си след завършване на висше учебно заведение най-вече чрез работата си с конкретни режисьори. Също така уъркшопа, ателието, семинара стават все по-важни за култивирането на нови работни механизми у актьора. Едно от обвиненията на Гордън за горепосочения проблем е към самите педагози, създаващи нови или преподаващи вече утвърдени практики, като имат тенденцията да подхождат ирационално, без да обясняват произхода на идеите си или влиянието, което са имали. Според него в по-голямата си част те описват методите си като единствения „верен” начин на игра. Тази тенденция още повече усложнява въпроса с подготовката на актьора. Това е емпиричен материал, подвижен, неуловим и подлежащ на непрекъснати метаморфози.

Положена в контекста на XXI век, идеята за обучението на актьора се разколебава като монолитно понятие: съвременният начин на мислене изключва идеята, че една

Сборник от конференция, Варна 8-9 юни, 2011 г. Фондация Международен театрален фестивал „Варненско лято”, фондация „Хомо Луденс”, София, 2012, стр. 55

¹⁵ Robert Gordon, The purpose of playing. Modern acting theories in perspective, The University of Michigan Press, Michigan, 2006.

система (или начин на работа в театъра) господства над останалите. Може би е най-правилно да се каже, че дългото професионализиране в една технология на игра дава посока в развитието на актьора, но в неговия професионален път чрез работата с различни режисьори той доизгражда своя почерк. Всяка тренинг практика би могла да се оформи от актьорите в инструмент, концепция, когато има потенциал за актьорско творчество или съавторство.

Настояването за по-интелектуално въвличане и акцентиране върху личната, гражданската или по-скоро хуманистичната позиция на актьора повече отколкото възпроизвеждането на виртуозно качество или умение е пряко свързано с режима на съавторство, в който той е все по-необходимо да влезе, за да има истински актуален, жив театър. Придаването на смисъл е не само естетически, но и личен въпрос: мнението и позицията на актьора спрямо проблематиката стават все по-витални за театралния процес и оформянето на конкретно съдържание в съвременната постановка. Може да се даде за пример вербатим спектакъла „Невидими №3: Дом“ с режисьор Неда Соколовска където актьорите успяват да артикулират позиция спрямо обществено наболял проблем, те запълват празнината в обществото отвъд жанрове и форми. В известен смисъл в този спектакъл те се вписват в силно специфичен проект за актьор, който присъства между драматургията, постановката и акта на говорене.

Би могло да се говори за различен режим на присъствие на актьора, който предопределя вербатим технологията. Чрез него актьорите играят дословно това, което чуват от слушалките в реално време като по този начин вниманието им е заето със слушане и директно възпроизвеждане на това, което чуват, вместо да се опитват да репрезентират написан текст и/или роля. Те са убедителни без да бъдат репрезентативни, има огромна доза искреност и смесено присъствие на границата между натуршчика и актьора – тъй като реално чрез гласа на професионалиста до нас стига реалната документална историята. Драматургичните материали са организирани от широката база интервюта, които самите изпълнители провеждат с „персонажите“/реални хора, чиито истории пресъздават на сцена. В този момент на активно съучастничество на актьора се разширява неговия ангажимент не просто да играе и присъства, но и да произвежда драматургия, да осъществи пряк контакт с носителя на историята и в крайна сметка до голяма степен да приеме лично проблема, който разглежда представлението.

Тази формула за актьора напомня силно за брехтианската гледна точка, но преформулирана чрез съвременни стратегии. Четейки текста-призив към актьорите, написан през далечната 1951 от Брехт биха могли да се открият няколко важни прилики: „Ние, работниците от театъра, се стремим да променим човешката природа не по-малко, отколкото който и да било в нашето общество и трябва затова да намерим начини „да показваме човека отстрани“, да показваме, че въздействието на обществото е способно да го промени. Това изисква от актьорите коренно преустройство, защото до последно време театралното изкуство се базираше на това, че човек за беда на обществото и за нещастие на себе си винаги остава такъв, какъвто е, „каквато го е създала природата“, „човек изобщо“ и т.н. Актьорът трябва с мисли и чувства да изрази собственото си отношение към създавания образ и неговите постъпки. Преустройството, за което

споменахме по-горе, не е бездушна и не е механическа опрeация. За бездушното и механическото няма място в изкуството, а това преустройство е част от изкуството и е немислимо без истински контакт с новия зрител, без пламенен стремеж към общочовешки прогрес.“¹⁶

Тези изводи за актьора се допълват в новия век и от различните разклонения на съвременния театър, които разширяват понятието „драматургия“ – дивайзинг театърът, образователната драматургия, драматургията на актьора, визуалната драматургия, драматургията на танца, драматургията на зрителя, перформативната драматургия. Всички те се появяват, за да артикулират многообразието от граничните и мултидисциплинарни форми на театъра. Но общото между тях е, че придвижват театъра все по-силно извън света на репрезентацията, а актьора - към изследването не на фиктивен вътрешен живот, а на перформативното присъствие в момента, но не това от художествената измислица, а „тук и сега“, често и в интеракция със зрителите.

III. Иновативни театрални практики в сферата на независимия театър, които действат активно в сферата на развитието, обогатяването и изграждането на нова изпълнителска култура на актьора. Примери: 36 маймуни, Сдружение по действителен случай, Vox Populi, Метеор.

Изключително важно е съзнанието, че след 1989 г. актьорът има силата и сам да се поставя в креативни ситуации. Ярки примери за това биха могли да се разгледат в т.нар. пострежисьорски театър в България в началото на новия век, в който актьорите се превръщат в автори на различни перформативни форми. Примерите включват Касиел Ноа Ашер („Амок“ по пиесата на Пол Клодел и текстове от Иван Станев и Томас Елиът, „Оксижен“ по текстове на Филип Солерс, Фернандо Песоа и Пол Клодел, „Слугините“ от Жан Жьоне), Юлиана Сайска, която премива от репертоарни театри, през физически пърформанси до авторски проекти („Час преди полунощ“, „Spanking: портрет 1“), Ирина и Огнян Голеви от създаденото от тях „Сдружение по действителен случай“ с пърформанси на границата между физическия и документалния театър, („Пеперудите са всъщност изтребители“, „Математика на сърцето“ по авторски текстове), също и хепънинга („Моментни композиции“). Но най-значим и придобил световна известност от всички тях се оказва Иво Димчев със своите авторски солопърформанси, в който превръща тялото в своя медия и мултиекспресивна реалност. В посоката на пърформанс-солото е важна фигурата и на Галина Борисова („Хуанита Хилдегард Бо“, „Антигона – това съм аз“, „Танцувам Мария Калас“ и др.), на граничните търсения между физически и танцов театър с пърформанса се намират също Kinesthetic Project („Imago“, „Void“, „Ecorche“) и Brain Store Project („Prager Strasse“, „Дона Клара“), Ива Свещарова („Огледална фаза“) и др. Към тези имена е редно да се добавят и още, но изброените дотук немалко примери очертават тенденциите на изпълнителя, който се превръща в автор; на мултидисциплинарния артист, който едновременно съчетава ролите на

¹⁶ Брехт, Б. Из писма до актьора. В: Бертолд Брехт за театъра. С., 1964, с.260

драматург, хореограф, актьор или танцьор; на пресичащия и смесващия постановъчни и изпълнителски практики пърформър.

36 маймуни

Създадена през 2007 г., организацията с основни фигури Гергана Димитрова и Здрава Каменова се занимава с мултидисциплинарни пърформанси, сайт-спесифик театър, гранични форми, смесващи интерактивни подходи между зрител и изпълнител. Освен постановъчната дейност, за „36 маймуни“ е доста важен и дългосрочния проект „ProText“, в който сдружението за алтернативно изкуство (както сами определят профила си), са поели инициативата за изграждане на платформа за създаване, превеждане и популяризиране на нова драматургия, пърформанс-четения на пиеси в несценични пространства, както и издаване на книги с пиесите. Оставяйки настрана важния и безспорно полезния за българската действителност дългосрочен ангажимент на „36 маймуни“ спрямо драматургията, е важно да се проследи какви качества се култивират у актьора в тези пресичащи границите, съвременни проекти – без да гради роля, той присъства на границата на фикционалното и документалното. Тук е редно да се отбележи фигурата на Здрава Каменова, която съчетава ролята на драматург и актриса, пишейки за сцена често в колаборация с Гергана Димитрова (режисьор в групата) и едновременно с това включвайки се непосредствено и в някои от проектите на сдружението. В „Праехидно“ двете авторки се заемат с разполагането на написания специално за проекта текст във формата на мултимедиен спектакъл, в който визуалната среда се създава на момента заедно с изпълнението на актьорите. Макар да е водеща визуалната страна на спектакъла и текста, е важно да се отбележи многофасетъчното присъствие на актьора – режисурата едновременно смесва условна игра, присъствие и във формата на one-man-show, заедно с ироничния формат за радио-интервю/театър, който зрителите чуват като коментар на фона на действието. След успеха на „Праехидно“ с две награди ИКАР 2012 за режисура и драматургичен текст, екипът като че ли придобива повече самочувствие и след това признание засилва изследването на междинните полета между театъра и пърформанса. Представление като „Времето на кварките“ (премиера: 2013 г.) подсказва една напълно нова посока за „36 маймуни“ и малко изследвана за България перформативна ситуация – тази на сайт-спесифик театъра и перформативната интерактивна инсталация. Друг важен техен проект е „Пепеляшки ООД“ с подзаглавие „Театрален наръчник за разочаровани принцеси“, е друго от успешните заглавия на 36 маймуни. Драматургично погледнато, „Пепеляшки ООД“ е колаж от множество истории за архитипа на жената, пресъздадени от всеотдайни и енергични мъже-актьори, без да се прибегва до травестия или до нагледно илюстриране на това, че мъж играе жена. Напротив, пиесата борави с този факт максимално естествено, фриволно, предоставяйки ироничен и неочакван разказ за женското съзнание.

Сдружение по действителен случай

Създадено през 2008 г, Сдружение за съвременно алтернативно изкуство и култура „По действителен случай“ има за цел да представя проекти в областта на независимите изкуства като основателите, Ирина и Огнян Голевци, са и създатели на

представленията. Макар и да не е първият, а едва втория техен авторски проект, „Пеперудите са всъщност изстребители“ е първото заглавие, което бележи успех и е забелязано от критиката и публиката. Това е пърформанс на границата на концерт, физически театър, one-woman-show на Ирина Голева, която печели награда ИКАР 2009 за дебют с това си представление. В спектакъла тя прави впечатление като мултидисциплинарен артист, който борави еднакво добре с гласа и с тялото си, смесвайки вербалния разказ с нестилизиран, естествен танц, в партньорство с барабаните на живо (в изпълнение на Александър Даниел). Хореографията впрочем и изследването на връзката с тялото през принципите на импровизацията е интерес на Ирина Голева още от това първо представление, който ще се развива през годините благодарение и на съвместната работа с хореографа/преподавател/пърформър Ивайло Димитров. Актрисата е и режисьор на спектакъла, като използва текстове на Светозар Георгиев, написани специално за проекта. Спектакълът е любопитен най-вече с това, че показва изпълнителя с неговите всички възможни таланти, драматургично подплатени с разказ – от музикални изпълнения до акробатика като не отсъства и вербалният разказ както в класически моноспектакъл. Тази тоталност на изпълнителското присъствие не е крайна (както е при Иво Димчев и Юлиана Сайска, например), не е и самоцелна. Тя е по някакъв начин обвързана с драматургично структуриране на изпълнителя, разполагане на присъствието му спрямо текста не само през неговото изричане, но и през намирането на асоциативни пътища, импресии, които имат връзка с темата. Ключов момент от платформата, в която работи сдружението, е колаборативния театър – всеки участник в екипа наравно допринася към изграждането на концепцията.

Vox Populi

VOX POPULI е първото в България студио за документален театър. Артистичният колектив има за цел да въведе вербатим техниката на българска сцена и да практикува социално ориентирано сценично изкуство в собствен формат, основаващ се на документалния театър посредством вербатим технологията. В специфичната форма на вербатим (от латинската дума за „дословен“) театър се използват интервюта с реални хора, засегнати или въввлечени в даден проблем, събитие или контекст, както и изследвания на конкретни въпроси с помощта на специалисти (социолози, психолози, политолози и т.н.) за построяването на драматургията и посоката на представлението. Любопитното е, че по силата на тази техника актьорите са въввлечени не само в изпълнението, но и в организацията на интервюта. Често те сами издирват например бездомници, с които да разговарят и да записват думите, които по-късно ще произнесат („Невидими“). По този начин се цели създаването на авторитет на театралната продукция, подобен на този на новинарските емисии, както и безусловното въвличане на зрителя в спецификата на изследваната тема. Темите на вербатим театъра могат да варират от социалното и политическото до екологията, културата и дълбоко интимното. В този процес биха могли да се открият множество актьори, тъй като поради спецификата на проектите Неда Соколовска избира различни индивидуалности, които кореспондират с дадената тема. Най-често срещаните имена са тези на Мила Банчева, Невена Калудова, Богдан Казанджиев, Пламена Пенчева, Тони Карабашев, Елена Кънева, Петко Каменов, Никола Бозаджиев, Георги Налджиев, Стойка Стефанова, Василия Дребова и др.

Сдружение „Метеор“

Работата на сдружение „Метеор“ започва от 2008 г. и включва пърформанси, които експериментират, развиват и смесват гранични, мултидисциплинарни форми с фокус върху изследване на потенциала на изпълнителското изкуство чрез нова и непозната до този момент перспектива и с нов подход. В последните години работата им се разпростира също и в други области като визуално изкуство и теория, издаване на книги, някои от които са изключително ценни за професионализация и образование в пърформанс изкуството у нас като „Наръчник на хореографа“ от Джонатан Бъроуз. Водещите имена на сдружението през годините са Ани Васева - режисьор, Боян Манчев – автор на текстове и Леонид Йовчев – актьор-съавтор, който участва в почти всички представления на сдружението. За целите на дисертацията обаче ще се обърне внимание само на представленията от програмата на Метеор. Те са важни с това, че предлагат нова гледна точка към изпълнителската култура и радикализират актьорската игра до краен предел; изследват границите на перформативния потенциал. За да се вникне по-добре и да се придобие по-подробна представа за работата на Метеор в текста ще се отдели по-голямо внимание с конкретни примери – рецензии за техни спектакли, които са публикувани от автора на дисертацията в различни медии. Причината е най-вече в това, че представленията предлагат най-силно концептуална авторска визия за театър и актьорска игра, доколкото в досегашните изброени примери по-скоро става въпрос за пренасяне на различни практики като документалния театър в България (Vox Populi), които са важни и успешни, но не достигат до същностно нова гледна точка за изкуството на актьора, което е налице в театъра на Метеор. Още в първите представления („Окото“, „Пиеса за умирање“, „Всичкоядецът“) се оформя като че ли и актьорското ядро на Метеор – Галя Костадинова, Петър Генков, Леонид Йовчев, Вяра Коларова, Екатерина Георгиева, Александър Узунов и др.

Брейн Стор Проджект

Създадена през 2004 г., организацията „Брейн Стор Проджект“ с основатели Вили Прагер, Стефан А. Щерев, Мила Иванова и Нели Митева има за цел да създава пърформанси и да развива полето на интердисциплинарните изкуства, като водещи са концепцията и смесването на различни медии. Освен Нели Митева (която е дизайнер) всички са завършили експерименталната школа на Николай Георгиев, а три години по-късно към тях се присъединява и Ива Свещарова, която също е била част от театър „4xС“. Обединяващото при групата е, че почти всички са натрупали опит и извън България като Ива Свещарова и Вили Прагер са били стипендианти на danceweb към фестивала Impulstanz, Австрия. През 2008 започват активно да участват освен като артисти и като застъпници за създаването на повече видимост и платформи за съвременния танц и пърформанс у нас, създавайки фестивала „Антистатик“, Номадска танцова академия и други проекти, целящи дебат, информиране и професионализиране на средата (организиране на уъркшопи, разговори между артисти и публика и др.). Благодарение на тяхната работа понятието „съвременен танц и пърформанс“ добива повече разпознаваемост у нас, поради това, че те самите създават концептуално изкуство и държат фестивала, който организират, да има подобен фокус. Важно е уточнението, че

още от средата на 90-те тези артисти играят редовно в проектите на театър „4xС“, работят с Николай Георгиев, Галина Борисова и др. и имат възможността с тази си работа да пътуват извън България, където правят различни специализации, уъркшопи и резиденции. Ива Свещарова работи продължително в Португалия по методологията на Гротовски в трупата на Филип Перейра, „Acto – instituta de dramatica“. Там реализира и първото си самостоятелно представление, „Метаморфозата“ по Кафка. Междувременно Вили Прагер също пътува и работи в и извън България с хореографи като Дейвид Земрано. Първото му самостоятелно представление е „Prager Strasse“, където участва и Стефан Щерев, с когото реализират и „Game-a-porter“, първи е съвместен проект на сдружението с Нели Митева. След завръщането на Ива Свещарова, заедно с Вили Прагер заедно правят пърформанса „Watch your back“, повлиян от естетиката на модното ревю и начина, по който костюма комуникира артистичната концепция. Реализират пърформанса през 2006 и в следващите години работят активно заедно и поотделно, придобивайки разпознаваемост у нас и по европейските сцени. Следват съвместни проекти като „Дона Клара“, „Клише“, „Предмиграционна треска“, работят и в мултидисциплинарните жанрове като перформативната инсталация („+/- 359 Topology“). Като водеща тема на работата им е разглеждането на политическия жест чрез концептуалното изкуство. Една от основните характеристики на работата им е, че тя е отворена и се стреми към постигане на над-национален контекст. Често артистите имат партньори от Европа и реализират пърформансите си заедно с тях или ги канят като част от постановъчния екип. Едно от най-успешните представления на Вили Прагер, „Victory day“ придобива силен критически отзвук и извън България и показва развиването на силна лична естетика. Отличителна характеристика на работата на Вили Прагер и Ива Свещарова е техният подход, в който правят задълбочено проучване и анализ на избраната тема, която после стилизират с минималистични жестове и небуквални, но ясни смислови конструкции спрямо разглеждания казус. Едно от истински значимите представления в тази посока е „Нашето последно па де дьо“, което изучава работата на Галина Борисова през цитата. Биха могли да се открият и заглавия като „Огледална фаза“ на Ива Свещарова, „Яна Маринова като Yana Marinova“ на Стефан Щерев, което е силно повлияно от Жером Бел. Подобно на театъра на Ани Васева и соло естетиката на Иво Димчев, Ива Свещарова, Вили Прагер и Стефан Щерев заявяват своето място като автори на концепции и идеи, променящи пейзажа на пърформанса у нас.

IV. Емблематични актьорски фигури на съвременната българска сцена - стилистика, индивидуален почерк.

1. Иво Димчев

Иво Димчев подлага на деконструкция установените конвенционални форми като самия той не се вписва в тях и предлага алтернатива с творчеството си. Неговите артистични жестове са мощни и автентични: пърформансите му изследват границите между красивото и грозното, мъжкото и женското, реалното и въобразеното, антропоморфното и анималистичното, иронията и гротеската. Провокацията, създаването за усещане на неудобство у публиката са основни резултати от неговата работа, която би могла да се характеризира с богата, пищна физическа и вокална

изразност, чудовишно, отвъд-човешко, екстремно присъствие и включване на мащабен спектър от техники на игра, композиция, хореография и драматургия. Иво Димчев е класически пример за поливалентността на съвременния артист: освен като пърформър, той работи и като хореограф, като музикален изпълнител, автор е на пърформанси и концерти, създател е и мениджър на две независими пространства за представяне на съвременни визуални и изпълнителски изкуства („Volksroom“, Брюксел и „Мозей“, София), автор е на визуално изкуство и песни, които тръгват от неговите пърформанси, но които изпълнява самостоятелно и често представя под формата на концерт.

Неговото развитие започва още като ученик в театралната експериментална паралелка към 22-ра гимназия на Николай Георгиев и театър „4хС“, където активно работи с Галина Борисова, която повлиява тогавашния му интерес към тялото като изразно средство на драматургията, композицията, хореографията и съвременния танц. Следват шест месеца обучение по актьорско майсторство в НАТФИЗ, след което той прекъсва, учи буто танц във Франция, както е и стипендиант на програмата „Danceweb“ към един от най-големите фестивали за съвременен танц и пърформанс „Impulstanz“ във Виена. След този период Иво Димчев участва като изпълнител и съавтор в пърформансите „Заспало куче“ (2001) и „Градината на пещите фикуси“ (2002), в които няма текст, но имат силно визуално въздействие и използват средствата на буто танца, естетиката на бавното движение, деконструкцията и деформацията на тялото. По това време Иво Димчев работи и с Галина Борисова в съавторство като хореограф в проекта „17 октомври“, продуциран от Balkan Dance Platform в Румъния. Същата година (2002) Иво Димчев се включва като хореограф и изпълнител в спектакъла „Археология на сънуването“ с режисьор Галин Стоев, продукция на МТФ „Варненско лято“. Педагогиката на Николай Георгиев и съвместната работа с Галина Борисова, последвани от два пърформанса с Юлиана Сайска и Мила Иванова; след натрупания опит от „Заспало куче“ с Масаки Ивана и „Археология на сънуването“ с Галин Стоев, Иво Димчев се насочва към соло-пърформанса, където той е едновременно автор на концепцията, идеята и изпълнението. Тази самостоятелност той започва да развива във „Volk's mother“, уличен пърформанс, в който кристализира неговия свръхперсонаж – чудовищен, еротизиран, но без конкретен пол, носещ скандалност, провокация, ярък език на тялото. Като че ли още от този пърформанс се полагат основите на Лили Хендел, която Иво Димчев представя за първи път през 2005 в Стокхолм („Лили Хендел, кръв, поезия и музика от будоара на бялата курва“). Най-важното за това соло е, (впрочем най-успешния пърформанс на Димчев, игран над 500 пъти) че тук за първи път Иво Димчев комбинира интензивното физическо присъствие с авторски песни, включени в една обща драматургия. Това поражда музикална поетичност и екстремна свързаност между физическото и вокалното, в която той изгражда и демонстрира виртуозност. По-важните му пърформанси след успеха на Лили Хендел са „I-cure“, „I-ON“, „P project“, „Facebook theatre“ и др.

2. Снежина Петрова

Снежина Петрова има разпознаваем почерк в театъра и в киното и съвместява сценичната си кариера с тези на преподавател по актьорско майсторство, педагог и

режисьор най-вече на студентски спектакли. Професионалните ѝ постижения биха могли да се проследят от средата на 90-те до днес в постановките на емблематичните режисьори от периода като Стоян Камбарев („Три сестри“ от А.П.Чехов), Явор Гърдев („Таня, Таня“ от Олга Мухина, „Марат/Сад“ от Петер Вайс, „Слугините“ от Жан Жьоне), Десислава Шпатова в почти всичките ѝ постановки („Отвъд, отвъд“, „Опасни връзки“ по Шодерло де Лакльо, „Психоза 4:48“ от Сара Кейн, „Кафе и цигари“, „Жени на ръба“ от Педро Алмодовар, „Идиот 2012“ по Ф.М.Достоевски и др.), Галин Стоев („Археология на сънуването“ от Иван Вирипаев, „Монолози на вагината“ от Ева Енслър, „Малка пиеса за детската стая“ и „Приятнострашно“ от Яна Борисова), Лилия Абаджиева („Госпожица Юлия“ от Аугуст Стриндберг), Младен Киселов („Веселите Разплюеви дни“ от А.В.Сухово-Кобилин), Теди Москов („Каквато ти ме искаш“ от Л.Пирандело). Своето образование за театър тя получава в експерименталния клас на Маргарита Младенова, Иван Добчев и Георги Дюлгеров в НАТФИЗ, където завършва през 1994 и продължава като артист на свободна практика. След завършването ѝ могат да се открият множество роли в постановките на учителите ѝ от „Сфумато“ като „Станция Астапово“ и „Станция Елабуга“, от Програма „Изход“, „Ооо – Сънят на Гогол“, „Не аз“ от Самюъл Бекет, режисьор Иван Добчев (с който дебютира на сцената на хасковския театър) и др. Снежина Петрова е съосновател на независимото сдружение „Легал Арт Център“ две години след завършването си, където заедно с Десислава Шпатова реализира авторски проекти, които имат новаторски характер; а в годините на последното десетилетие след 2010 организират събития на границата на приложния театър със силно изразен социален фокус като мащабния проект „Медей“ (2019), включващ работа с деца от етническите малцинства от различни градове. Работата на Снежина Петрова като актриса се отличава със силно изразен личен почерк, който борави със студенината и дистанцията, отсъствието на емоция за сметка на концентрацията и точността в провеждането на реакции и действие. Текстът при Снежина Петрова е организиран в повърхностен и в по-дълбок план: актрисата изговаря текста със съзнанието за втория план, за по-дълбоките внушения, които му придава с паузите и интонацията си и най-вече със спокойствието и контрола, който демонстрира на сцената. Като че ли независимо от режисурата тя остава разпознаваема в тази своя лична сценична версия на необичайната, леко отстранена, но силна, женствена и запомняща се личност.

3. Леонид Йовчев

Леонид Йовчев е въздействащ с яркостта и енергичността си актьор, който участва в продукции както на конвенционалната, така и на независимата сцена. Завършил НАТФИЗ през 2007 в класа на Димитрина Гюрова, Леонид Йовчев притежава елегантна пластичност и лекота при различните си актьорски превъплъщения и биха могли да се набележат отделни качества, като интензитет и фокус върху работата с тялото като изразно средство, които винаги присъстват в сценичното му поведение. Леонид Йовчев е безспорен привърженик на свръхекспресивната театрална игра. Неговото изпълнение е искрено и всеотдайно в своето силно желание физически да интегрира образа в себе си. Той е способен много бързо да мобилизира целия си изпълнителски капацитет, за да развихри своеобразен поток от енергии, почти стихии, които да овладеят на сцената. Тук биха могли да се открият няколко елемента, които като

че ли винаги присъстват в неговите превъплъщения като например активното игрово присъствие. Независимо от режисурата, тематиката и изразните средства на представленията, в които играе, Леонид Йовчев използва целия си творчески ресурс и потенциал. Без да пести енергия, той разгръща докрай мащаба на изпълнителското си майсторство както в най-минималистичните независими проекти, така и в зрелищните продукции на държавните театри. Това говори за всеотдайност към работата и интензитет на присъствие на сцената, което е присъщо качество също и на Мариус Куркински.

Яркият, надреален и ясно артикулиран жестомимичен език, фрагмент от невербалната комуникация със света на представлението и публиката придава категоричност в избора му на изразни средства и ясното позиционира поведението на персонажите му. Леонид Йовчев разгръща палитрата на жестовете си чрез авторско включване в изграждането на образа според своето тяло. Важно изразно средство при Леонид Йовчев е и лицевата експресия, която се изразява с активната работа с гримаси, физиономии. Деформацията на чертите на лицето е особено видима, особено когато работи с драматургия, която предполага театрални кодове извън психологическия театър (например работата при „Метеор“). При него като че ли поведението на тялото на сцената е една система, а това на лицето – нейно отделно продължение. Макар и да са логически свързани, те имат своя различна честота и динамика.

4. Мариус Куркински

Мариус Куркински е една от емблемите на театъра през 90-те и набира популярност с моноспектаклите си. Завършва ВИТИЗ през 1993 г. в класа на Тодор Колев, Крикор Азарян и Елена Баева. Дебютира в спектакъла „Дон Жуан“ по Молиер в Младежки театър същата година, участва в театъра „Ла Страда“ на Теди Москов и още в началото на творческия си път получава признание от критиката и публиката с моноспектаклите си. Именно чрез тях Мариус Куркински последователно изгражда своя авторска естетика и визия за театър и подчинява всички останали компоненти от спектакъла на своята есктравагантност и експресия. Като че ли Мариус Куркински не пресъздава друго освен своя модел за театър: всяко едно от авторските му представления (и респективно – участие в представления, например ролята му на Клавдий в „Хамлет“ от Шекспир и на Градоначалника в „Ревизор“ от Гогол) е способно да даде почерка на неговата изразност и естетика, която носи.

През годините той създава нещо като запазена марка на своя сценичен маниер: тотално разпознаваем, той действа като майсторски изработен стил на лично отношение, преживяване, осмисляне и виждане на театъра в естетика, категорично различима от тези на неговите колеги. При Мариус Куркински цялостната концепция пряко зависи от сферата на жестовете, физическото присъствие на сцената; овладяването на драматургичния материал е пряко свързано с театрализирането на поведението и езика на тялото. Доказателство за това твърдение можем да намерим в статията на проф. Николай Йорданов : „Следователно невербалното присъствие на актьора е определящо – интонации, мимики, жестикулации, движения. (...) Можем например да открием следи от сюрреалистичния хумор в духа на американската няма комедия или преекспонираня

образ на един от типичните за немския експресионизъм персонажи – злодеят, демонът, вампирът, да не говорим за неоромантичния маниер на ярката жестикуляция и приповдигнатото слово. Такива и подобни ретро – стилистики на актьорската игра Мариус поднася на зрителите като неуморно ги миксира, пародира и шаржира.¹⁷

Като че ли тази рефлексия би могла да се отнесе както за „Сънят” от Барнс (по чийто повод е написана статията), така и за „Сънят на смешния човек”, така и за „Самият човек” и дори за „Дамата с кученцето”. Тук трябва да отбележим, че този единен принцип е валиден най-вече по линията на монологичната форма. Мариус Куркински последователно изгражда присъствието си в една ясно структурирана естетика, която е синтез на игрови и псевдо-романтични стилистики с влияния на сантимнализма в изкуството. Същевременно могат да се открият прилики и в театъра от 90-те години на Теди Москов по линия на иронията – на ръба на пародията и отвъд нея.

5. Деян Донков

Деян Донков е интересен с пластиката, която интегрира в сценичния си код на общуване със зрителя. Тя, от своя страна, е преди всичко зависима от режисьорската концепция за представлението. Това дава предпоставка за определението на Деян Донков като актьор-хамелеон, работещ преди всичко чрез визията и решението на съответния режисьор и напътстван от срещата си с него. Първата професионална роля на Деян Донков е тази на Сольоний в „Три сестри“ от А.П.Чехов с режисьор Стоян Камбарев. Сред първите успехи, които следват за актьора са ролите му в „Опасни връзки“ по Шодерло де Лакло и „Платонов“ от А.П.Чехов с режисьор Десислава Шпатова. Макар и да не е завършил при Маргарита Младенова и Иван Добчев, би могло да се каже, че преминава през школата на „Сфумато“ с работата си в спектаклите по „Братя Карамазови“ по Достоевски. Работи също в последните постановки на Крикор Азарян в Театър „Българска армия“, „Бая си на бълхите” от Боян Папазов и „Война и блудство, блудство и война” по пиесата „Троил и Кресида“ от Шекспир. При всички тези интерпретации той показва различни лица, провокирани от търсенията на съответните режисьори. Едни от най-дълго играните роли на Деян Донков са „Сирано дьо Бержерак” от Е.Ростан (НТ, реж. Теди Москов), „Дон Жуан” от Молиер (НТ, реж. Александър Морфов), „Полет над кукувиче гнездо” (НТ, реж. Александър Морфов) и „Вишнева градина” от А.П.Чехов (НТ, реж. Крикор Азарян), в които Деян Донков показва различни похвати на начина, по който овладява драматургичния материал в логиката и концепцията на режисьорите. "Сирано дьо Бержерак" от Е.Ростан с режисьор Стефан Москов на сцената на Народен театър е находчив, синтетичен спектакъл, заслужил признанието на критиката и обществото. Освен двете награди "Икар" получава истинско признание за очарованието, което има над публиката си в статията на Анна Топалджикова. В своите критически наблюдения тя свързва отделните компоненти на спектакъла, посочвайки качества като "сюрреалистична образност, импровизационна свобода и неочакваност"¹⁸. Този точен синтез на настроението, което самия спектакъл носи, би могъл да го определи като театрална поема за поета; театрална приказка,

¹⁷ Йорданов, Николай. Сънят на Мариус Куркински. сп. „Театър”, бр. 3-4, 2003 г., стр. 12

¹⁸ Топалджикова, Анна. Носът на Сирано. публикувана в сп. Homo Ludens, бр. 15, 2011, стр. 225-229.

разказана през визуалната драматургия и стилизираното изпълнение на актьорите. Динамиката на присъствието на Деян Донков прави неговата игра жива; успява да запази детайлите при влизането в различни идентичности в рамките на един и същ персонаж. Това говори за една вътрешна пластичност, с която се отличава актьора, рефлексивност, способност за една по-широка и експлозивна творческа природа. Деян Донков култивира в интерпретациите си уменията да избира, компилира и вплита различни потоци от артистичния си потенциал и да интегрира отделни качества на своята природа в обратите на мащабния театрален спектакъл.

6. Камен Донеv

Камен Донеv интегрира различни сценични похвати в свой авторски синтез на театралното с музикалното и танцово изкуство. Най-общо неговата цел е да забавлява и развлича публиката, макар че на места като че ли се откриват и по-задълбочени ефекти в областта на самоиронията и парадокса. Основните особености на актьорския почерк на Камен Донеv са ярки и отличими, но може би в своя най-пълнокръвен вариант те се намират в „Животът е прекрасен” от Николай Ердман и авторските му спектакли „Възгледите на един учител за народното творчество”/ „Възгледите на един учител за всеобщата просвета”. Тези три спектакъла като че ли най-силно възплъщават неговата творческа идентичност. В най-пълната си форма тя се намира във „Възгледите...” където Камен Донеv е както драматург, така и режисьор и изпълнител. Все пак, първоначалната форма на тези два спектакъла е монологична, т.е. в основата си тези спектакли са подходящ материал за сравнителен анализ по линията на спецификата на актьорското поведение в моноспектаклите, чиито автори са също Мая Новоселска и Мариус Куркински. Във „Възгледите...” основната особеност е монологичната форма: Камен Донеv се придържа към образа на комуникативен изпълнител, представител на т.нар. one man show и целият код от жестови интонации е канализиран директно към зрителите. Именно тази разлика в двете продукции е най-забележителна: в единият случай актьорът е в контакт със света на сцената, т.е. интегриран е в театралната фикция, а в другия кодът се превръща по-скоро в директна връзка със зрителите.

Като че ли лесно се достига до извода, че Камен Донеv е достигнал до определени похвати и стилизации на своето актьорско поведение, които адекватно интегрира в хода на развитие на своя персонаж, независимо от това дали работи в екип или сам със себе си. Неговият почерк би могъл да се характеризира с почти липса на лицева експресия като жестовете са в органиката и регистъра на ежедневно човешко поведение. Дори и да има степен на надреалност, тя е минимизирана, всичко е много близо до живота, дори до бита. В същото време тази илюстрация и ежедневно е обект на пародия, която е един от най-често използваните похвати в неговата игра. Интеграцията на народния танц е също важен елемент от моноспектаклите на Камен Донеv. Както и при органичното боравене с еднозначни ежедневни жестове, така и в работата с народния танц, Камен Донеv като че ли се стреми към артикулираност и чистота на формата. По подобен начин и тук категоричността на едно сценично решение се подпомага от въвеждането на зрителя в естетиката на разбираемото и ясно уловимото послание. Оттук би могла да се оформи хипотезата за театъра на Камен Донеv като театър на еднозначната форма, който

без да използва метафори и абстракции се стреми към най-прекия път към зрителя. Народният танц има силно емоционално влияние върху българския зрител. Той има функцията едновременно на ниско и високо изкуство, т.нар. „характерен танц”, т.е. танц, който интегрира физиономията, настроението и духа на един народ. В случая с българския народен танц това е преплитане на ритми в забързани хореографски репризи, които биха могли да послужат като източник за демонстрация на майсторство и/или изграждане на персонаж, като същевременно с това приковават вниманието на публиката със своята виталност, непосредственост. Камен Донеv се възползва от тези възможности, които народния танц предоставя: той едновременно демонстрира майсторство, но и съответната експресия.

7. Мая Новоселска

Мая Новоселска завършва актьорско майсторство за куклен театър при Юлия Огнянова и Елена Владова във ВИТИЗ през 1985 и още следващата година дебютира в първото представление на Теди Москов „Някои могат, други – не“ в Добрич. Тези няколко години до настъпването на промените тя работи в театрите в Добрич и Смолян, след което продължава в столицата в емблематичните за театъра на прехода спектакли на Москов като „Майстора и Маргарита“ от М.Булгаков, „Комедия на слугите“ по „Слуга на двама господари“ от Карло Годони, „Фантасмагории“ по „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ от Е. Т. А. Хофман, „Мармалад“ по авторски текстове и др. Със силно разпознаваем почерк и сякаш запазвайки детско любопитство към света, Мая Новоселска има ярко и въздействащо актьорско присъствие. Както в театъра на Теди Москов, така и в неговото телевизионно предаване „Улицата”, тя е интересна със своя авторски подход към изграждането на фразата в отделния етюд, където лицето и жестовете играят първостепенна роля. Донякъде изпълнителското майсторство на Мая Новоселска се конвенционализира в повторенията на характерни, ярки и изразителни пози, позиции, интонации и експресии на нейния свръхперсонаж – вечно играеща жена-дете, която с неподправена искреност и мекота действа като мечтател в забързана и театрализирана версия на действителността, в свят на колажирани образи.

Актьорското майсторство на Мая Новоселска модулира препратки в колажа от естетически конкретики в театъра като поведението на тялото от нямото кино, изобретателната работа с предмета като реплика от нейното образование и опит от кукления театър, бързата смяна на тематики, които превръщат актьорското ѝ поведение в синтез от колажи. Характерна и рефлексивна, Мая Новоселска е една от най-добрите актриси в игровия и импровизационен театър, като за нейното творческо въображение голямо значение имат клоуната и музикалността, водещи за сценичното ѝ поведение. Тези отличителни характеристики на театралната игра се открояват най-силно в спектаклите „Едно малко радио” по текстове на Федерико Фелини, Марчело Мастрояни, Юрий Олеша, Андрей Платонов, Аксел Мунте, Артур Лундквист и Емил Чоран, „Херкулес и авгиевите обори” от Фридрих Дюренмат и „Приятелки мои”, вдъхновен от едноименния филм на Марио Моничели.

Заклучение

Безспорно направеното изследване дотук дава основа за едно по-задълбочено и пространно мислене върху тенденциите в актьорското изкуство след 1989 у нас. Към вече направените актьорски портрети биха могли да се добавят и фигурите на Наум Шопов, Самуел Финци, Цветана Манева, Койна Русева, Светлана Янчева, Жорета Николова, Владимир Пенев, Бойка Велкова, Валентин Ганев, Атанас Атанасов, както и актьорите от по-младото и средно поколение като Елена Димитрова, Албена Георгиева, Мирослава Гогова, Иван Юруков, Цветан Алексиев и др. Посочените заглавия на спектакли и имена на актьори далеч не изчерпват цялостната картина, но дават представа за посоките, в които се движи актьора след 1989 у нас. Към списъка на моноспектаклите и разглежданите актьори в едно следващо изследване би трябвало да се включат „Последната лента на Крап“ от С. Бекет, моноспектакъл на Наум Шопов, „Чамкория“ по едноименния роман на Милен Русков, моноспектакъл на Захари Бахаров и др.

Едно от най-важните заключения, които биха могли да се направят от разглеждания период е разширяването на понятието „актьор“ чрез отварянето му към мултидисциплинарни естетики и перформативни режими на присъствие. В този ред на мисли изкуството на актьора все повече се индивидуализира, все по-трудно подлежи на систематизация и както се вижда от примера на Иво Димчев (който е по-скоро пърформанс артист, отколкото актьор), в самата му творческа кариера има толкова силно изразена поливалентност, че е почти невъзможно да се причисли към определена тенденция или контекст у нас, по-скоро той допринася към създаването на такава.

В едни не толкова индивидуализирани механизми биха могли да се направят и други заключения относно промяната между отношенията актьор-режисьор, в които има все повече примери за съавторство и партньорство в духа на колаборативния театър. Заедно с това като че ли е все по-валиден извода, че работата на актьора в разглеждания период засяга все по-силно тялото като носител не само на стила, маниера, почерка и метода на индивидуалната актьорска игра, но и на съответната естетика за театър. Тук все по-важни стават личната позиция и избор на актьора спрямо естетиката на театъра, в който участва; неговата или нейната лична тема и ангажираност в изкуството като цяло.

Друга тенденция в българското актьорско изкуство след 1989 г. е в прилагането на физическата експресия на сцената. Тялото се превръща в естетически, концептуален избор и често именно тялото е проводник на артистични концепции. Актьорът е изправен пред нуждата на премине отвъд границите на тялото си още от 90-те като след този период се наблюдава известно успокояване и завръщане към текста в театъра, докато в разделената от театъра пърформанс сцена, продължава развитието на съвременния танц и търсенето на нови взаимодействия между съвременните технологии и изпълнителските изкуства.

В тази сложна, постоянно променяща се картина на процеси и взаимодействия е важно да се запази съзнанието, че един творчески път не е завършена естетическа платформа, а е поредица от креативни ситуации, някои от които могат да са в противоречие с други, а не задължително тяхно логично продължение. Актьорът на XXI век пътува, променя себе

си и своя избор, работи в различни групи и проекти, вместо да принадлежи към един режисьор и продуцент. От това се поражда тенденцията към поливалентност, но и към засилена лична позиция и усещане за лична отговорност в театъра. Все по-важен става човешкият аспект и готовността за партньорство; повишената осъзнатост спрямо не само към локалните, но и към глобалните процеси, които афектират пряко развитието на актьора.

Литература, цитирана в автореферата:

Robert Gordon, *The purpose of playing. Modern acting theories in perspective*, The University of Michigan Press, Michigan, 2006.

Барба, Еуженио. Уголеменото тяло. Превод от английски Николай Йорданов. сп. *Nomo Ludens*, бр. 14/2009.

Брехт, Б. Из писма до актьора. В: Бертолд Брехт за театъра. София, 1964.

Йорданов, Николай. Оголването на актьотрския почерк. Сп. *Nomo Ludens*, бр. 14/2009.

Йорданов, Николай. Сънят на Мариус Куркински. сп. „Театър”, бр. 3-4, 2003 г.

Йорданов, Николай. Театърът в България 1989 – 2015. Институт за изследване на изкуствата, БАН. Фондация „Nomo Ludens”, 2016.

Камбарев, Стоян. Огледала. Изд. Фондация „Et cetera“, София, 2000

Карлсън, Марвин. Съпротивата срещу театралността. Сп. *Nomo Ludens*, бр. 19, 2016 г.

Кунст, Бояна. За тялото и неговата другост. Превод Милена Попова. Сп. *Nomo Ludens*, бр. 6/7 от 2003 г.

Николова, Камелия. Драматични и постдраматични предизвикателства: промени в отношението текст-представление в българския театър – Театралната практика през първото десетилетие на XXI век. Сборник от конференция, Варна 8-9 юни, 2011 г. Фондация Международен театрален фестивал „Варненско лято”, фондация „Хомо Луденс”, София, 2012.

Николова, Камелия. Българският театър след 1989: реконструкции – Проблеми на изкуството, 2009, бр. 4; Текстът е публикуван и в: Камелия Николова. Театърът в началото на XXI век. Издателство „Панорама плюс”, София.

Павис, Патрис. Речник на театъра., изд. Колибри, София, 2002.

Топалджикова, Анна. Играта театър. Изд. „Панорама Плюс“, 2013.

Топалджикова, Анна. Носът на Сирано. публикувана в сп. *Nomo Ludens*, бр. 15, 2011.

Фелденкрайс, Моше. Осъзнаване чрез движение. Изд. „Изток-запад“, София, 2013.

Справка за приносите на дисертационния труд:

- За първи път се разглежда актьорското изкуство в този период (1989 – 2020);
- Прави връзка между развитието на актьорското изкуство в България и западноевропейски практики, разпознава и проследява как световните тенденции и иновации в работата на актьора се пренасят у нас;
- Стъпва върху вече направени изследвания и ги систематизира, осмисля и подрежда в ново, монолитно изследване;
- Прави изчерпателен анализ на значими спектакли, които развиват актьорското изкуство за разглеждания период;
- Очертава основните творчески екипи, по-важните имена на актьори, допринесли за равиването на актьорското изкуство чрез своя личен пример и творчески път;
- Систематизира наблюдения върху пресечните точки между театъра и съвременните изпълнителски изкуства като съвременен танц и пърформанс;
- Включва изчерпателни рецензии на спектакли от сферата на независимия театър с акцент върху постиженията на актьора / пърформъра;
- Прави аналитичен портрет на седем артиста, оставили траен отпечатък в изпълнителското изкуство в България и проследява какви тенденции за актьорска игра се оформят в техния творчески път. Това са артистите Иво Димчев, Снежина Петрова, Леонид Йовчев, Мариус Куркински, Деян Донков, Камен Донеv, Мая Новоселска.

Списък на публикациите по темата на дисертацията:

1. Ангелова, Елена, "Новата българска драматургия като предизвикателство и стимул за развитие на творческите екипи у нас", публикация на доклад за конференцията „Драматургични тенденции през фокуса на Международен театрален фестивал „Варненско лято“, отпечатана в сборник от конференцията
2. Ангелова, Елена, „Модел за работа с актьора от 90-те години в България“, публикация в Годишника на НАТФИЗ 2019 г.
3. Ангелова, Елена, „Когато всичко завършва със снимка“, статия за „Дивата патица“ от Х. Ибсен, публ. в сп. „Номо Ludens“, бр. 22/2019 г.
4. Ангелова, Елена, „Влиянието на буто танца в България“, предстоящо издание за Годишник на НАТФИЗ, 2020 г.
5. Ангелова, Елена, „До съставните части на щастието“, статия за „Произведени за щастие“ от Ива Свещарова и Вили Прагер, публ. в сп. „Култура“, Брой 3 (2956), Март 2019
6. Ангелова, Елена, „Театърът на настоящето: открити моменти от програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято 2018“, сборник от конференция „Как се променя театърът днес“, Варна, 8 юни, 2018
7. Ангелова, Елена, „Формиране на езика на тялото в тренинг практиките на Тадаши Сузуки и Ан Богарт“ публикация в Годишника на НАТФИЗ 2018 г.
8. Ангелова, Елена, „Сънят на тялото“, сп. Номо Ludens, бр. 21 от 2018 г.