

НАТФИЗ „КРЪСТЬО САРАФОВ“

ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА“

КАТЕДРА „ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР“

БЛАГОЙ БОЙЧЕВ БОЙЧЕВ

**Принципи на документалния театър
и тяхното приложение в работата на режисьора**

АВТОРЕФЕРАТ

НА

ДИСЕРТАЦИЯ

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“
в област на висшето образование: 8. Изкуства,
професионално направление: 8.4. Театрално и филмово изкуство

Научен ръководител:

доц. д-р Мирослава Гоговска

София, 2026 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита от катедра „Драматичен театър“ към факултет „Сценични изкуства“ на Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

Дисертационният труд е в обем от 179 страници, съдържа увод, три глави, заключение и библиография.

Броят на литературните източници е 104, от които 52 на кирилица и 52 на латиница. В текста са направени 397 цитата и бележки „под линия“.

Обща характеристика на дисертационния труд

Документалният театър е сравнително нов жанр в театралното изкуство. Той несъмнено успява да се впише в рамките на т.нар. *Постдраматичен театър*, като същевременно осъществява и свое собствено развитие. Като жанр, *Документалният театър* се характеризира най-общо с това, че е основан върху документални истории за реални личности или събития, а наличието на това „документално“ съдържание поражда и собствено специфично въздействие *на* и *върху* сценичната реализация, която от своя страна вече зависи от работата на: драматурга; режисьора; актьорите/участниците. От степента, в която последните се придържат към специфичното въздействие на *документа* и *документалното*, се определят и границите на този жанр.

Така се очертават три аспекта, които предизвикват изследователския интерес във връзка с документалния театър.

Първият се отнася до определянето на *границите* на документалния театър: а/ *външните* – по отношение на исторически установените сценични жанрове; б/ *вътрешните* – във връзка с проявленията на жанра на документалния театър в различните части на едно сценично произведение (драматургия, актьорска игра, сценична среда и режисура); в/ *динамичните*, свързани с „кореспонденцията“ и различията му от фикционалния театър, независимо дали се използва драматургия, като основа за неговото създаване или се осъществява в парадигмата на постдраматичния театър.

Вторият аспект е свързан със специфичните практически методи в работата на режисьора по посока на: а/ изграждане на драматургията; б/ работата с актьорите; в/ създаването на театрална среда (сценография); г/ избора на музикална партитура.

Третият аспект е приложният: а/ какъв е диапазонът на използваемост на жанровите и сценични характеристики на документалния театър; б/ до каква степен могат да участват в един синкретичен творчески инструментариум в работата на режисьора с други типове театър?

Тъй като съвременните сценични изкуства все повече използват хибридни форми на жанрова определеност, то работата на режисьора в съвременния театър повече от всякога се нуждае от разнообразни изразни средства за постигане на атрактивни и въздействащи сценични резултати. В ерата на постдраматичния театър формата на представленията е подложена на турбулентни промени и развитие. Това поражда необходимост от съдържание, което да е ново и вълнуващо, да е актуално и въвличащо; съдържание на високи стандарти, които документалният театър може да удовлетвори с практически безкрайния си извор на истории, сюжети и теми. Необходимостта от проучване на документалния театър идва и от мотива да се синхронизират усилията на всички участници в процеса, наречен създаване на театрално представление. Именно тези причини правят едно систематично изследване върху темата не само актуално и навременно, но и полезно и необходимо.

Тези аргументи обуславят като **обект** на дисертационния труд *документалния театър, като самостоятелен жанр*, а като **предмет** – *специфичните практически и теоретични принципи в създаването на документално представление*.

Съответно, **ЦЕЛТА** на изследването е да установи: *какви са характеристиките на документалния театър, по които той се различава от останалите видове театър; да определи: специфичните способности в изграждането на документално представление, техните цели, както и начините за тяхното практическо осъществяване*.

В тази връзка, **хипотезите**, които могат да бъдат издигнати в дисертационния труд са две: **1.** Документалният театър е специфичен жанр, който се характеризира със собствен подход в реализацията на всички аспекти на едно театрално представление – изграждане на драматургия, изграждане на сценична среда, работа с актьорите и взаимодействие с публиката. **2.** Документалният театър дава различна перспектива, не само в изграждането на представления, но и в начина на възприятие от публиката спрямо традиционните театрални жанрове.

В научния труд са поставени **задачи**, които да спомогнат постигането на неговите цели:

1. *Проследяване* историята на документалния театър в европейски и световен контекст и маркиране на основните отличителни характеристики
2. *Дефиниране* на понятията „жанр“ и „театрален жанр“.
3. *Концептуализиране* на документалния театър като отделен жанр и *определяне* на неговите специфични характеристики.
4. *Систематизиране* и *анализиране* на: а/ начините, по които *документът* и *документалното* присъстват в драматургията; б/ работата на режисьора; в/ работата на актьорите; г/ музиката и сценичната среда
5. *Анализ* на практическия опит от прилагането на съществуващите теоретични обосновки за документалния театър.

СТРУКТУРА НА НАУЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

Дисертационният труд е с обем от общо 179 страници и съдържа следните части: Увод; три глави; заключение; библиография (общо 104 източника, от които: 52 източника на кирилица, 52 източника на латиница).

ПЪРВА ГЛАВА – „ВЪЗНИКВАНЕ И ИСТОРИЧЕСКО РАЗВИТИЕ НА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ТЕАТЪР“ е съставена от 5 параграфа с обем от 32 страници. В тази глава се прави подробен исторически обзор на възникването на изследвания вид сценичен подход, като се обособяват различни етапи, в които се разгръщат специфичните характеристики на жанра. Очертават се границите на денотативното поле и се предлагат разнообразни конотативни ракурси, появили се в работата на различни творци. Направих и анализ за причините, довели до имплементирането на документи в сценичния перформатив. След това разгледах примери от дейността на едни от най-популярните творци, работили в полето на Документалния театър.

Първите сведения за подобен род сценична реализация има от началото на XX век. Няма общоприето мнение, дали възниква като следствие на някой от установените стилове в театъра и изкуството или е самостоятелно появил се естетически подход. Въпреки културния фон, в който този тип театрален подход намира своето основание за възникване, предполага опит за някаква социална реконструкция, като вид критически поглед върху обществените флукуации, използващ части от действителността, които да

бъдат подложени под „лупата“ на сценичното изкуство, за да може да се открият най-ярко техните девиации. Може да се приеме, че този етос е основополагащ за Документалния театър, който определено се вписва в по-дълбокия хоризонт на етическия дискурс на авангардизма. При него естетическият подход излиза от своята аура на самоцел и става средство, наред с други средства, за нов вид възприятие не само на произведението на изкуството, но и на социалния контекст, в който то се е зародило.

Пискатор и появата на документалната драма. Началото на XX век. В този параграф се разглежда работата на Пискатор. Той е пионер в налагане на документални елементи на сцена – снимки, филми, показания, съдебни постановления, са част от цялостната концептуална работа на Пискатор да се репрезентира реалност.

Огромното влияние, което Пискатор има върху Брехт, е причина последният да даде определението „документален театър“ за работата на своя съмишленик. Пискатор определено е пионер в инкорпорирането на документален материал в своите спектакли.

Развитие на документалния театър. Средата и края на XX век. В този параграф се проследява работата на други творци, които използват документални подходи в своите произведения. След Пискатор една от първите, приели документални методи на театрално изразяване е Джудит Малина.

Определено неговите подходи оказват влияние върху младата американска артистка. Тя успява да направи частен театър със своя съпруг Джулиан Бек. Това е прословутият The Living Theatre. Основан през 1947 г., той се смята за най-старият експериментален театър в САЩ. Техният принос към *Документалния театър* е свързан предимно с различните подходи в презентацията на „реалност“. Макар да не определят своя театър като *Документален*, те следват политическата ангажираност в идеите на Пискатор, и така намират свой път за сценично осъществяване на различни тематични топоси от съвременното общество.

Друго значимо име, пряко свързано с Пискатор и с *Документалния театър* е това на **Петер Вайс**. Връзката с Пискатор е, че през 1965 г. в Берлин Пискатор режисира документалната драма на Вайс „Investigation“. Освен тази пиеса, Вайс има още няколко документални текста, сред които „The Song of the Lusitanian Bogey“ (1967), която е документално-епична драма, посветена на португалския колониализъм в Ангола и „Viet Nam Diskurs“ (1968) за американската политика във Виетнамската война. И двете пиеси

включват в себе си исторически документи, речи, политически текстове, хроники, журналистически материали, официални изявления за войната във Виетнам.

Изводите, които се сформират, са, че предложените примери очертават денотативния периметър на *Документалния театър*. Може да се каже, че най-общо той включва в себе си: първо, използването на документи (аудио и визуални записи, протоколи от заседания, свидетелства, снимки, писма, показания и др.) в структурата на драматургията; второ, инициира активно участие на публиката; трето, разрушава стандартния модел на повествование; четвърто, променя начина на представяне на персонажи, чрез интегриране на реални личности, които заемат мястото на протагониста; пето, създава нов модел на отношение към документите – не само за тяхното използване като външна съставна част, около която може да се изгради някаква драматургия, но и в превръщането на самия акт на презентиране, като документ сам по себе си.

Появата на „Verbatim“. В този параграф е описана появата на специфичния похват *Вербатим* както и начинът, по който той се вписва в развитието на *документалния театър*. Този термин се използва първоначално, за да обозначи специфичен подход в изграждането на едно представление, при който драматургът (или сценаристът) интервюира хора от различни обществени прослойки, след което използва избрани части от транскрибираните интервюта, за да изгради драматургия (или сценарий), която не е основана на фикция, а на жив опит. Разликата на този подход с вече описаните на Пискатор и Вайс, се състои във включването на изпълнителите в събирането на документални интервюта и прехвърляне на творческия фокус върху „обикновените“ хора и техните лични истории. При работата с *вербатим* има подчертано *субективна отговорност към добросъвестното боравене със „свидетелства“*.

Другото нещо, което има пряко отношение към актьорската работа с *вербатим*, е речта на „обикновените хора“. Тя, за разлика от повечето текстове на пиеси в конвенционалния театър, не е високо елитарна, граматически правилна или дори логически проследима, но предлага богати текстури на обикновената реч.

В обобщение в края на параграфа се изтъква, че *вербатим* съчетава в себе си, от една страна, ангажиран с актуалните въпроси на съвременния свят перформативен акт и, от друга, е ангажирано с интимното споделяне на лична история. *Вербатим* отваря възможност в процесите на културна детерминация да се включат и „обикновените хора“.

От **“Verbatim”** към **“Recorded delivery”**. В този параграф се проследява развитието на сценичните подходи към жанра, като се обръща специално внимание на техниката *Recorded delivery*.

И така, *вербатим*-техниката от средство, в рамките на *Документалния театър*, е успяло да очертае и нов естетически подход, който някои практики и теоретици отделят в собствена категория на „Verbatim theatre“. Интересно е, че с развитието на технологиите *вербатим* също претърпява развитие. Тъй като с времето устройствата стават все по-малки и все по-лесни за използване, това открива нови възможности пред артистите, които успяват да използват техническото предимство, за да създадат нова творческа стратегия.

Анна Дивиър Смит (р. 1950) е името, което се откроява във *Вербатим-театъра*, не само защото е смятана за основоположник на *Вербатим* в САЩ, но и защото открива и успява да наложи нови концептуални възможности, които тази техника предлага. По време на подготовката за представлението „Пламъци в огледалото: Краун Хайтс, Бруклин и други идентичности“, Анна Дивиър Смит подхожда по един радикален начин към принципите на *вербатим*. По време на интервюта тя забелязва някои жестове, характерни за нейните герои, затова в процеса на работа слуша записите на разговорите, като насочва своите усилия в учене как да имитира речеви модели, интонации и акценти.

В рамките на този подход персонажите не са просто „изигравани“, а на тях им е предоставена телесността на Смит като своеобразен „носител“ на образа. Нейната психофизика се явява *мегафон*, или по-смело казано *аватар* на личностите, които е интервюирала. В този смисъл класическите термини, като *превъплъщение* или *изиграване*, звучат неточно и непълно. За най-коректно отразяване на специфичния подход на Смит би могло да се предложи конструктът **„съвпадение с персонажа“**.

Като се вземе пред вид, че *вербатим*-техниката е позната в Англия отпреди Смит, можем да твърдим, че едва ли тя е основоположник на техниката. Най-вероятно тези творчески процеси се случват паралелно на различни точки по света. Но е интересна връзката на Смит с Алеки Блайт (Alecky Blythe) и възникването на **Recorded Delivery**.

Алеки Блайт (р. 1976) е британска актриса, драматург и сценарист. Преди да създаде първата си *вербатим*-пиеса „Излез навън, Илай“ („Come out Eli“), Алеки взима участие в уъркшоп, на който тя се среща за първи път с *вербатим*-техниката и научава за начина, по който работи Смит. Част от процеса е, по време на репетиции актьорът да използва слушалки, за да възпроизвежда говора на персонажа. Алеки възприема този подход и го интегрира на професионална сцена. Тя самата го описва така: „Създавам

пиеси от записани интервюта, които са редактирани, но не транскрибирани. Вместо да учат текст, актьорите копират речевия модел и физическите движения на интервюираните. Спектакълът се репетира и изпълнява от актьори, които имат слушалки, за да чуват редактираното интервю и да копират точно това, което слушат, включително всяка кашлица, заекване и колебание“¹.

Важно е да се подчертае, че Алеки Блайт определя Recorded delivery, като техника. Тя може да се използва в документалния театър, но не е жанрово определяща. Тази техника се свързва предимно с *Документалния театър*, защото е плод на *вербатим* и се имплементира изключително сполучливо в документални представления. Но тя не слага край в търсенията на нови начини за реализиране на документален спектакъл.

Съвременните сценични практики. В този параграф се маркира разширяването и разнообразяването на художествените средства, като се превръща в характерна особеност на *документалния театър*. Паралелно с появата на Recorded Delivery (или Headphone Verbatim) на Алеки Блайт, в Германия възниква знаковата компания Rimini Protokoll. Тя успява да създаде още едно измерение на достъп до „реалността“ в театралния спектакъл.

Ако разгледаните до тук начини на имплементиране на документи и реалности се случва с някакво посредничество на артистите, то в проектите на Rimini Protokoll участниците представляват самите себе си. Това явление е обобщено с термина „Experts of the Everyday“, или „Experts for private lives“. В основата на двата термина, които отразяват едно и също нещо, е принципът на подбор на участници в представленията – хора, непрофесионални артисти, наети заради приноса, който могат да направят към темата или дебата, избрани заради личния си опит, социален статус, умения или специфични знания.

Документалният театър стига до България сравнително късно – чак в началото на второто десетилетие на XXI век, а връзката с тези първи опити може да се търси на североизток – в Москва.

През февруари 2002 година, Михаил Угаров и Елена Гремина създават Театр.doc. Като цяло те се придържат към принципа да дават глас на „обезгласените“ и да показват социалната реалност, без да се влияят от политическата конюнктура. В своята работа по документални спектакли Михаил Угаров успява да въведе нов подход в дефинирането на актьорското присъствие в този жанр. Този подход обуславя появата на термина

¹ Paget, Derek. “New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times.” Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 56, no. 2 (2008): 129–141. p. 138

„Позиция НОЛЪ“ (позиция „нула“), която може да се причисли към списъка на успешните техники за инсцениране на реалност.

В творческата обстановка на „Театр.doc“ важно място заема и Георг Жено. Той е един от основателите на театъра и допринася изключително много за развитието на документалния жанр в Москва. Той е и един от факторите за появата на този жанр в България чрез спектаклите си с Театър Реплика, част от който е и автора на настоящия текст. По едно и също време с Георг Жено на българската театрална сцена с документално представление дебютира и режисьорът Неда Соколовска.

Към настоящия момент *Документалният театър* продължава да се развива и да търси нови полета за изява, както и да намира все повече художествени регистри на присъствие. Следва да се изяснят теоретичните основи и понятийната рамка на разглеждане на Документалния театър, а чрез тях – и обяснение, как той успява да осъществява своето специфично жанрово влияние и да разширява парадигмата на присъствие на „реалното“ в сценичния акт.

ВТОРА ГЛАВА – „ТЕОРЕТИЧНА РАМКА НА ХАРАКТЕРИСТИКИТЕ ДОКУМЕНТАЛНИЯ ТЕАТЪР“ съдържа 4 параграфа и 16 подпараграфа с общ обем от 86 страници. Там е направен подробен теоретичен анализ на специфичните характеристики на жанра „Документален театър“. За тази цел на първо място се обоснова необходимостта този вид театър да се определи като отелен жанр. В какво се състои тази необходимост? На първо място това е липсата на утвърдени отговори на следните въпроси: *Първият:* Защо се нарича „документален“ и с какво се различава от не-документалния театър? *Вторият:* Достатъчно достоверно ли е документалното съдържание, за да се нарече „документален“ и достатъчна ли е художествената намеса, за да се нарече „театър“?

От своя страна тези въпроси водят към други: Може ли *документалният театър* да се приеме само като сценично представление, основано върху документален материал и нищо повече от това? Или има нужда да бъде обосноваван, като *нов жанр* театър?

За да се отговори на въпроса дали документалният театър е отделен жанр, в научния труд се изяснява, какво се разбира под понятието „жанр“. Какво представлява той и каква е неговата същност?

Дефиниране на понятието „жанр“

Въз основа на анализ на различни автори и възгледи (макар и да са позиционирани в различни смислови полета) в дисертационният труд се обобщава, че **жанрът е вид въздействие (което притежава идиосинкретичен характер, различаващ го от останалите жанрови модели), което има своето влияние не само на структурно ниво, но и в перформативен аспект.** Извън историческия подход за фиксация на познатите жанрове, може също да се каже, че съвременните драматични (или пост-драматични) изяви пораждат трудности при дефинирането и обуславянето им в съответстващи на спецификата им жанрови „гнезда“. Тези трудности лесно могат да подведат мисленето към релативизиране на проблема за жанра, а именно, че всяка отделна сценична изява, която е извън приетите исторически жанрове, може да се мисли като собствен жанр. Подобен възглед е по-скоро бягство от теоретичния проблем, а не негов отговор. Това предполага към теоретичните концепции, разгледани в дисертацията, да се добави и тази на Ерик Бентли, описана в неговата книга „Животът на драмата“ („The life of the drama“). В нея се откри едно ново и неочаквано виждане за жанрова определеност, което да е приложимо към документалния театър.

Очертаване жанровите граници на документалния театър

В този подпараграф се извърши очертаване на границите на съдържанието на документалния жанр. За да се обосноват жанровите характеристики се използва изследването на Бентли за жанровата диференциация. Всъщност в основата на неговият труд „Животът на драмата“ стои сравнителен анализ между четирите драматургични „форми“, като ни предлага разделение между ниски (мелодрама и фарс) и високи (трагедия и комедия) жанрове². Съответно „висшите“ се отличават от „нисшите“ по своето „уважително отношение към реалната действителност“³. В този контекст „висшите“ означават „възрастните“, „зрелите“, а с нисшите се маркират „детските“⁴. В достатъчна мяра тези взаимоотношения са обяснени с това, че в мелодрамата (съответно и във фарса) фантазното е представено за реално, а трагедията прави обратното – тя винаги се съобразява с принципа на „правдоподобие“⁵, фантазията не се явява като единствения критерий за реалността, а виновността на героя се приема за аксиома (за разлика от нисшите форми)⁶.

² Bentley, E. The life of the drama. New York, 1964, p. 257

³ Пак там, с. 239

⁴ Пак там

⁵ Пак там, с. 202

⁶ Пак там

Това виждане на Бентли е ключово за разбирането на жанровете. Ако героят носи „виновност“, то той по необходимост е отговорен. В този контекст осмислянето на отговорността и нейното въз-действие на персонажа, а чрез него и на публиката, ражда жанровата обособеност. Казано по-ясно, трагедията въз-действа върху персонажа, като му вменява вина за действията, а жанрът на мелодрамата въз-действа с освобождаването от вина. Това води и до специфично въздействие и върху зрителя.

Тук идва възможността за допустима аналогия с документалния театър. Щом нивото на въздействие на отговорността и вината поставя граничните зони между театралните форми: мелодрама – трагедия и фарс – комедия, не може ли да се твърди, че *документалният театър осмисля отговорността по качествено нов начин, който е способен да го еманципира като отделен, от посочените двойки форми, театрален жанр?* Защото в случая с утвърдените форми има осмисляне на отговорността само в рамките на произведението – самите фикционални персонажи придобиват или се освобождават от отговорност и вина, като по този начин влияят на зрителите и им помагат чрез средствата на подражанието да предизвикват съ-страдание у зрителите към персонажите и да стигнат до целта на въздействието, което Аристотел нарича катарзис (очистване). И ето тук е разликата с документалния театър – зрителите състрадават на персонажите, а не на хората. Разбира се, това състрадание може да е истинско, може да е дълбоко и осмислено, дори може да е релевантно на преживявания в реалния живот. Но то си остава затворено във фикционалната история. Отговорността на персонажите си остава само в рамките на драматургичното тяло.

При документалния театър отговорността прескача тези рамки. Когато представяш пред публика история на реални хора, то тяхната вина, по силата на социалната обвързаност, неминуемо надхвърля границата на театралната сцена и става вина и отговорност не само на режисьора и актьора, но и на зрителя. Това е качествен скок в ново състояние, подобно на скока в отношението към отговорността при прехода от мелодрама към трагедия и от фарс към комедия. Всичко това произтича от факта, че документалните персонажи не обитават само пространството на въображението на автора, а пребивават и в *реалния* свят, в който се намира и зрителят. Ако при исторически утвърдените жанрове зрителите не понасят никаква отговорност за персонажите, то в документалния театър зрителите понасят отговорност за персонажите, които всъщност са *реални* хора, с техните *реални* истории, които са в *реалния* свят и го обитават заедно със зрителите.

Изводът, който се прави в дисертационния труд е, че документалният театър притежава своя собствена жанрова обособеност, която има специфично въздействие не само върху структурните елементи и архитекtonика, но и върху зрителите и тяхното възприятие. **Това специфично въздействие е „отговорността-към-реалността“, към която са призвани и участниците, и зрителите.** А тази отговорност произтича от факта, че реалните персонажи с техните лични и съкровени истории обитават едно и също жизнено поле и с изпълнителите, и с публиката. В този смисъл зрителите с-поделят в по-голяма или по-малка степен житейските перипетии и радости на документалните персонажи. Тук думата *с-поделям* се използва буквално, защото дори някоя лична история да предизвика емпатийно конфронтиране или да не породви емоционална реакция, то все пак тази история се позиционира в реалния свят, в който живее и зрителят. Тя го засяга. Тя е дял в реалния свят, в който има дял и зрителят. По този начин гледащият е призван към **отговорност за своя дял от общото битие с другите.** Затова и в дисертационния труд, като синоним на „отговорност-към-реалността“, се използва **„отговорност-към-общото-ни-битие-с-другите“.**

Тази обособеност, може да се каже, е достатъчно еманципирана от „историческите“ жанрове поне дотолкова, доколкото самите те се диференцират един от друг. Всички те, боравейки с художествени персонажи и истории имат друго въздействие, което остава в полето на личното преживяване. Докато в документалния театър, с неговите реални персонажи и истории, въздействието е насочено към осмисляне на присъствието в общественото битие. Това обособява и документалния театър, като отделен жанр.

Документ-ен или документ-ален театър? Кой е предметът на изследването?

В този параграф се обръща внимание върху предмета на изследването. Той не е документ-ният, а документ-алният театър. **Документен** отразява наличието на предмета/обекта (който е документ), а **документален** – отразява действието, което актуализира предмета/обекта, като документ. С оглед на този извод в подпараграфа се проследява, какво е съдържанието на понятието „документ“ и кои са факторите, чрез които обектът се трансформира в документ.

Какво е „документ“?

Етимологията на „документ“ идва от латинското „docēre“, което означава „да уча“, а производното съществително „Documentum“ буквално трябва да означава „нещо, което учи“. След анализ на различни теоретични подходи в дефинирането на този

термин, в дисертационния труд се изведе следното заключение: може да се приеме като работна дефиниция, че: **документ е всяко свидетелство, независимо от неговия физически носител, което е обществено значимо или има за цел да бъде подложено на юридическа, научна, морална, нравствена и естетическа *обществена* „санкция“.** Функционалната целесъобразност на документа, следователно, е да стане достояние на общността, като в същото време да има индивидуално въздействие върху всеки отделен неин член. Както в юридически аспект едно свидетелство има различно въздействие и последици за различните хора, така и свидетелствата в един документален филм, например, имат различно естетическо или морално въздействие на всеки отделен член на общността. Но за да може това въздействие да е автентично, то се налага да се конкретизира взаимовръзката на документ и достоверност, което се обосновава в следващия подпараграф:

Документ и достоверност.

За да не бъде едно свидетелство *лъже-свидетелство*, то трябва да притежава висока степен на *достоверност*. А щом „документът“ е „свидетелство“, това изисква да е максимално достоверен. Когато, обаче, се говори за „достоверност на свидетелството“, се има предвид: а/ достоверността на *свидетелството*, а не на информацията, която сме получили чрез него; б/ достоверността на *информацията, която сме получили от свидетелството* (т.е. доколко тя съвпада с фактите). Проблем настъпва, ако двете свидетелства си противоречат.

Двете нива на достоверност. Кое определя двете нива на достоверност на едно свидетелство? За *първото ниво* на достоверност, т.е. онова което се отнася до самото свидетелство, а не до неговата информация, има отношение и към носителя на свидетелството, т.е. доверието към материалния носител на това свидетелство – писмен текст, аудио файл, електронен файл, изображение. Към списъка с материални носители на документа се добавя още един, който се пропуска в речниковите определения. Този „носител“ е самият *източник* на свидетелството. „Документът“, като материалния носител на информацията, може да съвпада и с източника на самата информация. Т.е. *носителят* на информацията може да е не само хартията, файлът, изображението, но може да е и човекът, който е източник на информация.

Другото ниво на достоверност е това на самата информация. Ако информацията на свидетелството се разминава с фактологията на събитието, за което свидетелства, възниква важен въпрос: как се трансформира корелацията между свидетелството и

понятието „документ“ – обозначава ли се свидетелството като не-документ; превръща ли се в документ с невярна информация; или просто може да бъде класифициран като псевдо-документ? В полето на етиката и обществено-правните взаимоотношения отговорът на този въпрос гравитира към въпроса за *лъжата* и *лъжесвидетелството*, който сякаш стои извън сферата на изкуствата. Същевременно, именно в полето на изкуствата, където е предметът на научния труд, два от възможните отговори (които могат да се третират и като хипотези), може би имат косвена връзка с жанровото определяне на един текст като документален.

Документ, факти, реалност.

Обикновено човек обвързва *достоверността* с точното представяне на фактите, или най-общо казано достоверността е обвързана с „реалността“.

Корелацията *достоверност – факт – документ* е разгледана в научното изследване по-подробно, защото тъкмо тя би могла да е фундамент за детерминирането на една драматургия като „документална“. Защо? Подмяната или промяната на фактите/реалността, неминуемо води до компрометиране на достоверността на едно свидетелство. Но все пак двете понятия носят различен смисъл. Определено правим разлика между „фактологично“ и „достоверно“. И все пак не можем да кажем, че нещо е достоверно, без да е фактологично вярно. Проблем възниква, когато фактите няма как да бъдат обективно доказани или проверени. Разбира се, ако даден документ отговаря на фактологията, то той е достоен да му се вярва, т.е. става досто-верен. Но какво се случва, когато достъпът до фактите е ограничен или тяхното верифициране е невъзможно? Как се определя тяхната достоверност? Отговорът се крие в това, как фактите корелират с достоверността на едно свидетелство или документ.

На първо място фактите трябва да имат връзка с целта на документа. Това е от изключително важно значение в изграждането на документална драматургия. Защото както всяка драматургия, така и документалната, трябва да има „цел“, която може да се нарече „тема“.

Подборът на документални истории (които в практиката на документалния театър най-често се съставят от интервюта с респонденти) е необходимо да е подчинен на зададена тема, да се движи към една цел. Така драматургията ще се предпази от хаотичен наратив. В същото време подборът на факти от интервютата няма да накърни документалния жанр, въпреки че има субективна намеса на твореца.

Трябва ли фактите да са проверими. Дадени в текста на дисертационния труд примери показват, че *достоверността* на един документ зависи не само от това, дали

фактите могат да се проверят. Ако се допусне, че съществува положение, при което фактите не могат да бъдат проверени, то какво тогава се случва с достоверността? Тя сякаш престава да е „прикрепена“ само към установимата фактология на документа. От една страна, тя е отговорност на този, който създава документа – след като фактите не могат да бъдат верифицирани по обективен критерий, то онзи, който представя свидетелство, трябва добросъвестно да се придържа към реалността (а не своята художествена интервенция) за фактите и събитията. Но от друга страна е и този или тези, които дават своето доверие. Т.е. присъства „обществената санкция“, която е движение към представяния документ, защото доверие се „дава“. В този смисъл, зрителите на едно документално представление, действително трябва да „дадат“ своето доверие на „документите“, които им се представят, за да могат пък те – от своя страна – да въздействат върху публиката, като реални и достоверни свидетелства.

От трета страна, за да се „спечели“ доверието на зрителя, изпълнителите трябва да подхождат с „отговорност“ към представяните документи. Достоверността в документалния театър се постига, когато документът се поднесе максимално *отговорно* и *честно*, което е и апелация към зрителите да „дадат“ своето доверие.

Ето защо, може да се каже, че **едно свидетелство се превръща в документ тогава, когато не само е изложено на обществена санкция, но и публиката го възприема, като достойно да му се вярва, че свидетелства за реалност.**

Фактите в документалния театър. Погрешно е да се смята, че документалният театър е жанр, който има претенцията да представя някаква *история* „обективно“, защото самото присъствие на понятието „история“ вече отменя наличието на обективизъм. Историята или разказът, дори самата презентация на нещо, не съществува самостоятелно, нито „по обективна необходимост“. Тя не възниква от само себе си. Тя винаги възниква/разказвана е от личност или се преповтаря от общество от личности. В този смисъл документалната история/разказ също е повлияна от личността, която я „разказва“. Творецът подбира фактите, които да предложи на публиката. Това не накърнява ли обаче документалността на презентирани истории, събития, обекти и субекти? От една страна, би могло – при умишлено изкривяване на представяните документални реалности, заради творческо вмешателство в тях, без да бъде поставена видима граница между фикция и факт. Но, от друга – документалността не би била уязвена, ако избраните факти са представени „отговорно“ от артиста или от целия екип на спектакъла, независимо, дали фактите са проверими или не. В този случай претенцията

за достоверност е не: „представям персонажа обективно“, а: „представям моята история с персонажа обективно“.

Документът и паметта.

След момента на очевидното се намираме в моментите на паметта. Документалният театър, в своята жанрова обособеност, е поле за работа с паметта за преживяното (*екзистенциалната памет*). Това означава, че спомените, които са просто визуални или аудио записи на някакъв момент, биха били по-малко интересни, защото няма да имат отношение към въздействието на момента върху нашата личност. Всяко свидетелство е свързано с *разказване* на спомен или *създаване* на спомен. Документът има свойството да предава спомен за нещо на хора в общността, които не са очевидци и да очаква някаква санкция, т.е. очаква се не само емоционална реакция, но също така акт на отсъждане, който може да доведе и до действие (ако става въпрос за институция). Понеже документалният театър борави с реални истории, чието презентизиране се нарича „документално“, то въпросното „отсъждане“, към което е призована публиката, не се заключава в сферата на естетическото (за художествената стойност на спектакъла) и моралното (за това какво отношение имаме спрямо възприятията ни за добро и зло), но и на етическото. В дисертационния труд се извежда, че етическото отсъждане, към което ни призовава документалният разказ, е свързано с: а/ осмислянето на себе си, като част от общност; б/ как взаимовръзката между всяка личност и общността, в която битува, рефлектира върху живота на членовете на тази общност. Изпълнителят на сцената е живата памет. Неговите думи са „документ“, ако изпълняват критериите, които го конституират, като такъв. В този смисъл всяко свидетелство става общо достояние и се превръща в съ-битие. Т.е. с-поделено битие, битие, което се „дели“ или по-ясно казано – битие, което делим помежду си, а щом го делим, то е между нас, а не само на някой от нас, то е *общо*.

Нужно е да се добави и последен шрих към описанието на връзката между документ и памет. Това е „необходимостта“ на документа, като свързващото звено между: а) съществуващо и несъществуващо битие (минало-настояще); б) обкръжаващо и необкръжаващо битие (частен живот-институция); в) свое и чуждо битие (личност-общност). Тавтологично конструирано – „има значение, че има значение“. Всеки документ е памет, която има някакво *важно* отношение към нас и прави връзка със значими за нас неща, които са отвъд-нас. И това е естествено – ако трябва нещо да предизвика реакция, нужно е да му придадеш значение, необходимост.

И така – паметта в контекста на документалния театър има отношение към значимите неща, които се определят от темата. Т.е. споменът попада в особен род субординация – неговата значимост в паметта се определя спрямо някаква тема, произтичаща от екзистенциална необходимост или притежаваща някаква екзистенциална тежест (както за индивида, така и за общността).

Следователно действието, което се извършва по време на един документален спектакъл, свързано с паметта и нейното о-слове-стяване и презентиране, всъщност актуализира спомена и го извежда от миналото и го въвлича в настоящето битие, като го овластява да въздейства на общността

Ако, от всичко казано дотук, можем да изградим някаква мисловна верига, обозначаваща „документалния“ разказ на човешка история, то тя би трябвало да изглежда така:

1. Събитие/обект/субект –
2. въздействие върху личността –
3. спомен за събитието (включва всички нива на възприятие: емоционално, ментално, сетивно) –
4. памет (попада в паметта) –
5. субординация (лична екзистенциална тежест) –
6. необходимост (обществено-екзистенциална тежест) –
7. споделяне (някакво действие пред други хора, социален жест) –
8. приемане и санкция (от общността).

В параграфа ***Специфично въздействие на жанровата обособеност на документалния театър*** се маркират корелациите на жанра с акта на сценичната реализация. По тази причина се разглеждат последователно всички елементи от театралния перформатив, като се започва с:

Драматургията

Драматургията е онзи модус на един театрален спектакъл, който е най-„измеримият“ – както в неговия текстуален „образ“, така и в неговата писмена „субстанция“. Под „измеримо“ се има предвид обстоятелството, че текстът е частта, която предполага по-обективно присъствие – думи и значения, които са едни и същи в една езикова група и могат да бъдат припознати със същите им значения за по-дълъг период от време.

Освен това драматургията (в модуса ѝ на техника на драматична композиция) присъства в работата на екипа на един спектакъл през цялото време на неговото изграждане и представяне пред публика. Тя присъства във „видимата“ (за зрителите) работа – представлението; присъства и в „невидимата“ – подготовка и репетиции. Също така, независимо дали има или няма текст, творческото усилие винаги е съобразено с драматургията. Тя присъства и като структурната композиция на „темата“ на спектакъла. Т.е. драматургията влияе на всички нива в изграждането и презентирането на един спектакъл.

По тази причина, в изследването на въздействието на жанра на документалния театър, за драматургията е отредено водещо място.

Драматургия – граници на определението

Всяко едно обозначаване на характеристиките на „документ“ и „документално“ беше необходими, за да може най-точно и ясно да се детерминира понятието „документална драматургия“. Но за тази цел първо се изяснява, какво се има предвид с термина „драматургия“.

Поради многото разнородни дефинитивни предложения в дисертационния труд се направи синтез на разгледаните подходи и се предложи конкретно съдържание на термина *драматургия*. Тя е нещо, което обединява и е единство на следните съставни, но може да е и всяка една от тях поотделно:

- 1) Всяко съдържание, което има за цел да бъде представено пред зрителите чрез реч или аудиозапис. Това съдържание може да е текстово, може и да не е (ако е аудио запис или слово на участника, независимо дали е подготвено, импровизирано, спонтанно).
- 2) Всяко съдържание, което има за цел да бъде представено пред публика чрез движение, видео запис или изображение.
- 3) Целевата причина, спрямо която се създава/събира съдържание от т. 1) и т. 2), и идейният замисъл на която, ги обединява смислово.
- 4) Начинът, по който наличният материал и съдържание от т. 1), 2) и 3), е структуриран в едно цяло.

Настоящото определение за „драматургия“ се предложи, с цел да не противоречи на речниковите дефиниции, но в същото време да отвори възможност за по-подробен анализ на начините, по които „документите“ влияят на драматургията и как тя придобива свойството да бъде „документална“. Затова следващото, което се разглежда, е

специфичното въздействие на жанра върху всяка една от предложените „съставни“ на една драматургия.

Документ и документалност в драматургията

На първо място се разглежда **Специфичното въздействие на жанра върху идейния замисъл**

За да се разбере, по какъв начин жанрът влияе на *идейния замисъл*, то е необходимо да се спомене, че: за да даде начало на работата по „документален“ спектакъл, той трябва да е насочен към тема с „екзистенциална тежест“, така както идеята на всеки един документ е, да бъде подложен на някаква обществена санкция, т.е. трябва да присъства намерението за нещо, което реално има отношение към обществения дискурс. **И така, документалният жанр влияе на темата така, че тя да произтича от „изумлението“ от реалния свят и да насочва към неговото изследване, с цел откритото да бъде споделено с общността.**

Специфично въздействие на жанра върху съдържанието

В този подпараграф се разглежда, как жанрът „документален театър“ влияе на другата съставна – **съдържанието или „материала“** на документалната драматургия. Относно съдържанието, то може да е текстово, но може и да не е. Както посочва Леман, „най-напредничавото на документалния театър е.., въпреки че „драматизира“ документи, той показва явна тенденция към форми, близки на ораторията, на ритуала, каквито са всъщност разпитът, репортажът и съдебният процес“⁷. Тази бележка е много важна, защото маркира няколко съществени предиката на документалната драматургия.

На първо място, документалната драматургия „драматизира документи“, т.е. използва документите за съдържание на драмата. Това съдържание може да е: 1) предварително подготвено, но може и 2) да възниква по време на собствената си презентация. При 2) не се отменя наличието на някаква драматична структура. Документите възникват в рамките на една по-обща идейна концепция и стават нейно „съдържание“. Леман посочва, че документалният театър показва „ясна тенденция“ към формите на „ораторията“ и на „ритуала“⁸. Ако се използва и тази насока за концептуализиране, ще открием още веднъж потвърждение за специфичния характер на документалната драматургия, който се изразява в това, тя да създава форма, в която *съдържанието* може да възниква в момента на собствената си презентация.

⁷ Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. София, 2015, с. 108. ISBN 978-954-535-879-1

⁸ Пак там

Документалният театър съчетава два подхода – може предварително подготвени документи да се включат в съдържанието на спектакъла, но може и по време на действието да се създават документи.

Като обобщение може да се каже, че **специфичното въздействие на документалния театър се състои в имплементирането на документи в съдържанието на драматургията и изпълване на нейния обем с реални свидетелства**, независимо в кой етап на изграждане и презентация на документален спектакъл се случва това.

Специфично въздействие на жанра върху структурата.

За драматичната структура на театралното представление най-силно се открояват две противоположни перспективи: *последователност* и *фрагментарност*.

В първата перспектива попадат всички онези структури, които се подчиняват на задължителна последователност (може да се каже дори ортодоксалност) на драматичната форма. От друга страна е опозиционната перспектива на „последователността“, а именно – фрагментарността (разбирана в нейния най-краен интензитет, когато съдържанието е съставено само от молекулярни драматургични актове). При този случай на свръх-фрагментиране на отделни композиционни елементи, има три свързващи звена: 1) Времето. Те най-грубо казано са разположени в един отрязък от време, в което се осъществява един сценичен акт. Това сценично „време“ зрителите могат да възприемат непосредствено. 2) Второто свързващо звено е заглавието, под което е анонсиран този акт за публиката. 3) Всъщност, третото свързващо звено е онова, което е най-неочевидно – *намерението* на творците да представят действието, тъкмо по този фрагментиран начин, т.е. първоначална идея за възникване се явява свързващо звено на общата структура.

От всичко до тук може да се направи извод, че независимо кой от двата модела на изграждане на структура ще се използва (*чрез ортодоксални или деконструктивни практики*), те все пак репрезентират нещо конкретно, т.е. структурата не престава да бъде структура, независимо от своята „молекулярност“. Тя е *някаква* структура – фрагментирана или кохерентна. Това означава, че дори структурата да е от съвсем независими сценични „молекулярни актове“, то тя пак е структура, пак представлява „форма“, събрана *в себе си* от намерението на твореца да е *тъкмо* такава, а не някаква друга. Затова в дисертационния труд се обосновава използването на определението на Павис, че „изследването на драматичната структура трябва да бъде по-скоро *метод за структуриране*, отколкото стремеж да се направи снимка на структурата“⁹.

⁹ Павис, Патрис. Речник на театъра. София : ИК Колибри, 2002. с. 349, ISBN 954-529-242-3

По тази причина се твърди, че **специфичното въздействие на жанра документален театър** върху формата на драматургията се изразява в това, че провокира създаването и използването на реални лични и обществени свидетелства и им отрежда *водещо място* в обема и структурата, като осъществява ясна дистинкция между документално и фикционално.

Това определение има повече отношение към метода на структуриране, отколкото самата форма.

В представлението (при сценичната изява). За да се определят специфичните жанрови влияния върху едно представление, трябва да се изясни смисловото съдържание, което ще се влага в термина „представление“, с който се обозначава сценичната изява.

Представлението е сложна съставна структура от действията на две неща, чиито действия са насочени *едно към друго*. В този параграф се прави извод, че спектакълът се родее повече с взаимоотношения, а не с „артефакти“. То възниква в специфичното общуване между два субекта – единият „стой“ пред другия, а другият го „наблюдава“. Дори по време на репетициите на една постановка присъства тази дуалистичност – някой винаги наблюдава другия, който „репетира“. Този „някой“ може и да не е режисьорът, когато репетицията е само между актьори. В този случай паметта на актьорите, а чрез нея и самите те, са този „някой“, който наблюдава, защото след репетицията винаги има „отстранение“ от онова, което е направено, за да бъде обсъдено, одобрено или отхвърлено.

При всички положения, независимо дали е репетирано с режисьор, без режисьор или изобщо не е репетирано, целевата причина на едно представление е *живата среща* с публиката. Тази „жива среща“ не е просто естетическо предпочитание да гледаме триизмерни фигури, а желание за *живо* въздействие, което всеки път е уникално. Следователно, когато се изследва, какво е специфичното въздействие на жанра *документален театър* върху представлението, трябва да се търси по посока **не как то би „изглеждало“, а какви са взаимоотношенията** между двата субекта в това „общуване“ или по-точно – какви взаимоотношения предлага представлението и как те се определят от жанра. Но, както се утвърди, жанрът изисква и е насочен към някакво *специфично* въздействие. При документалния театър – най-общо **въздействието** се изразява в осмисляне на личната и социална отговорност.

Документалност и публика

Доколкото, както се видя, представлението се основава върху взаимоотношенията между изпълнителите и публиката, дотолкова и зрителите са еднакво значима съставна част от събитието на сценичното презентирание. Във взаимоотношенията между зрители и представление, могат основателно да се обособят три ключови измерения:

1) Зрителите имат очаквания.

Преди всичко трябва да е ясно, че за да се постигне максимален ефект от „употребата“ на жанра, това при всички случаи изисква участието на публиката. Тя трябва да има представа и, в тази връзка трябва да е подготвена, за жанровата характеристика на изпълнението.

2) Зрителите имат права и задължения.

Както се видя по-горе, жанрът *документален театър* предполага презентация на документи, които, според изработеното определение, провокират „обществена санкция“. Жанрът въвлеча публиката в нещо, много по-различно от отсъждане на естетически достойнства на едно представление. Публиката е призвана да реагира на истории и персонажи, с които дели едно и също жизнено пространство. Оттук жанрът на документалния театър формира взаимоотношенията между публика и изпълнители на основа **задължение за етична реакция**.

3) Зрителите имат свобода да участват

Ако конвенционалното разбиране е, че публиката може да са „зрители“, или „свидетели“, то документалният жанр предлага и друго ниво на взаимоотношение – зрителите могат да са *участници*. Под „участници“ се има предвид публиката (или поне част от нея), да заеме местата на изпълнителите, което поражда съвсем друг статут на присъствие на зрителя в документалния театър.

Документалност и сценична среда

Театрални салони, градски пространства, открити сцени, сгради *в* и *извън* населени места, под открито небе... Това е само съкратен списък на местата, на които може да се осъществи сценична изява. Всички те могат да се използват и за документални представления. Но в основата на този параграф стои изводът, че както за документалната драматургия документите заемат „водещо място“ в обема и структурата на спектакъла, така и сценичната среда се определя от степента на присъствие на документални елементи. За сценографията, костюмите и реквизита може да се използват разнообразни обекти, дори такива, които са плод на художествена инвенция. Но **водещото в тяхното презентирание трябва да е ясната дистинкция между бутафорно и реално, като**

доминантното място трябва да заеме документалното презентиране на артефакти (били те реквизит, костюми или декори).

Документалност и актьор/изпълнител

Несъмнено, най-сложната задача е да се определи, как жанровите характеристики на *документалния театър* влияят на актьорското действие. Сложността произлиза от множеството концепции за актьора и неговата работа от една страна; а от друга – заради следваното тук определение на документалния жанр, разбран като отговорност-към-реалността. Това определение, като че ли отключва, някакво противоречие между традиционното разбиране за актьора, като човек който представя „образи“ чрез тяхното „изиграване“, и необходимостта в Документалния театър това представяне да е „документално“, т.е. по начин, който не предполага „игра“ или измислица. Възможно ли е това противоречие да е реално или е плод на неразбиране за същността на *документалния театър*? В дисертационния труд, след подробен анализ на различни концепции за актьорско присъствие, се заключава, че фигурата на актьора съчетава в себе си способността да „подражава“ и способността да „въздейства“ по определения от жанра начин. Като целева причина на подражаването, по-високо в йерархичната стълбица стои способността да се въздейства. Следователно, в случай, че актьорът не „играе“ някой друг/нещо друго, той не престава да е актьор, стига да изпълнява целите на конкретния жанр. Документалният театър не влиза в противоречие нито практически, нито концептуално, със свойствата на актьорското присъствие като подражаващ/изобразяващ роля. **Актьорът в документалния театър добавя към стандартното схващане за своята дейност още един аспект на своето присъствие – той има свободата да експлицира реалност.** Тази свобода е не само за ситуацията и за персонажа, но и за самия себе си, т.е. актьорът не променя своята функция, а само добавя нов регистър.

Този процес насочва мисълта към своеобразен екзистенциален „скок“ в присъствието на сцена – **актьорът не изпълнява роля, а самият той сменя своята житейска „роля“, своето екзистирание от „субект“ в обществото към „обект“ на изкуство.** За разлика от фикционалния театър, специфичното въздействие на жанра „документален театър“ е, че носи отговорност пред реалността. Това означава, че при изграждане на роля чрез конвенционалния подход, актьорът пак може да изпитва „реални“ емоции и чувства и да реагира напълно спонтанно, но това ще е „реална“ реакция, родена от силата на самовнушението в обстоятелствата на пиесата и ролята.

Докато в документалния театър всяка реакция е породена от нещо, което *реално* присъства в нашето битие.

В този параграф се добавя още един акцент - важно е не само онова, което действително се е случило, но и как тази реалност е повлияла на човека. **Актьорското присъствие в документалния театър се характеризира още с това, че актьорът участва не само в акта на свидетелство за обективна и достоверна реалност, но и допуска публиката да разбере и види, как тази „реалност“ му влияе (тук и сега), като личност и част от общото битие.** Това е двойствен процес, в който от една страна има създаване на документ, който трябва да е ясно различим, а от друга страна – ре-акция на този „документ“. Реакцията може да е документална, но може и да е художествена. В този случай е коректно да се изясни, дали документът поражда художествена реакция или художественото намерение води до използване на документи.

Тук е важно да се спомене, че дисертационният труд добавя нов подход в актьорската дейност, който същностно го различава от най-масовите схващания, като „въплъщаване“, или „отчуждение“. Този нов подход е наречен принцип на „*съвпадение*“. Той се използва при осъществяване на вербатим техниката.

ТРЕТА ГЛАВА „СПЕЦИФИКИ НА РЕЖИСУРАТА В ИЗГРАЖДАНЕТО НА ДОКУМЕНТАЛНО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ“ е изградена от 3 параграфа и 5 подпараграфа с общ обем от 40 страници. Там е направен акцент върху съдържанието на понятието *режисура*. За по-коректно представяне на спецификите на режисурата в едно документално представление, са включени практически примери в изследването. Тази необходимост произтича от желанието за внасяне на повече яснота, относно разликите с режисурата на фикционален перформатив. Тези разлики не са задължително контроверсни, но все пак предначертavat различен характер на възможните перлокутивни актове. По тази причина в началото на ТРЕТА глава с маркираха границите на разбирането за режисура в един конвенционален аспект. Най-общо определение за него е, че режисьорът използва текст (драматургия), в която инкорпорира собствено художествена интенция, породена от интерпретативно усилие или от предварителна творческа позиция. Той не само насочва, но и понякога напълно променя „намеренията“ на речевите перформативи на даден персонаж от драматургията и насочва актьорите към спазване на предварително зададените от него илокутиви. В този начин на работа могат да се предвидят различни модели на реакция от страна на публиката и

спрямо тази прогнозируемост, режисьорът да упражнява своята власт, като влага, отнема, променя, засилва, или отслабва предложените от него начини за реализация на интерпретативни схеми. Това поражда концептуална разлика с режисурата на документално представление – взаимовръзката между текста и неговата интерпретация, променя своя характер и интензитет. Понеже *документалният театър* интегрира споделени свидетелства, то режисьорът няма как да ги презентира през призмата на своята творческа интерпретация, нито може да влага измислени от него илюктиви. Той има право: а/ да *тълкува* света, в който документалният наратив е възникнал; б/ да *сподели*: б1/откритата връзка с неговото участие в общото битие; б2/ своята ре-акция, породена от предложената „реалност“, на сцена. Но за да запази жанровата обособеност, режисьорът не би следвало да предлага своя „версия“ на реалната история. В този случай и очакваните перлюктивни актове не могат да се предвидят, но все пак могат да бъдат допълнени с друго измерение на възприятие: зрители – реалност – общо битие. Зрителите са въввлечени не във фикционалния свят на творците, а в тяхното „пътешествие“ из реалността.

Следващата точка на разминаване с конвенционалната режисура е упражняването на власт върху изграждането на „сценичен персонаж“, заедно с моделите на неговото телесно и речево осъществяване. Актьорите имат интенция не на тълкуване или на разбиране на персонажа, както когато се работи с фикционална драматургия, но тяхната дейност се свързва с интенция на „*съвпадение*“ с персонажа. Когато се пресъздава реална личност, това води до висока степен на отговорност, която изключва художественото вмешателство в нейното презентирание. Затова актьорското усилие трябва да се ориентира към друг вид подход, който вече се обозначи не със стандартните „въплъщение“, „отчуждение“, „изиграване“ и т.н., но със *съвпадение*.

За да може да се придобие по-жива представа за спецификите на режисурата в контекста на Документалния театър и за да се потвърдят изводите, направени в първите две глави на дисертацията, се предложи подробен опис на моята практическа режисьорска работа върху документалния спектакъл „Фестивал на младостта“, реализиран на сцената на Учебен театър на НАТФИЗ през 2025 година със студенти от класа на проф. д-р Ивайло Христов. В следващата част на главата бяха описани не само конкретните режисьорски подходи, но и тяхната директна връзка с теоретичната обосновка от ПЪРВА и ВТОРА глава. Бяха разгледани: етапите в изграждане на драматургия със съответните практически примери; създаването на специфична

сценична реализация и образност – с използвани модели за осъществяване; акценти от работата ми с актьорите; режисьорска концепция за сценография; практически способности за моделиране на взаимодействие с публиката.

Освен това в края на главата са формулирани **Изводи и практически препоръки** за работата на режисьора по едно документално представление: Неговата работа в този жанр определя по-различен модел на действие, отколкото при осъществяване на конвенционално представление с фикционална драматургия. Разликата може да се обобщи в няколко точки:

1) Текстът и драматургията не заемат водещо място в реда на възникване. Текстът е базиран на документални свидетелства, следователно драматургията е следствие, а не предпоставка за работен процес.

2) Поставя се ясно разграничение между текста и всяка интерпретация на неговите смисли и илюкутиви; трябва да има ясно разграничение между документ и фикция, както и между свидетелство и ре-акция на свидетелството.

3) Взаимодействието с актьорите и тяхното присъствие не трябва да стимулира общоприетите методи на изпълнение като „въплъщение“, „отчуждение“, „изиграване“, а да съблюдава специфичният подход на „съвпадение“, който термин е подробно мотивиран в научното изследване.

Посочените принципи на режисурата в едно документално представление са в основата на практическата ми работа по спектакъла „Фестивал на младостта“. По тази причина могат да се посочат и няколко похвата в прилагането на жанровите изисквания.

1) Избор на тема: темата се заражда не в пропозиционната рамка на фикционален драматургичен конструкт, а в личния интерес към реалността и към събитията, хората, взаимоотношенията и историите, които ни вълнуват и които са свързани с общостния ни живот.;

2) Подход към драматургията: всички участници е нужно да се ангажират в събирането на материал за представлението. Това може да се случи чрез провеждане на интервюта (чрез предварително подготвени въпроси и насока за тях), лични свидетелства, събиране на писмен, аудио и видео документален материал. След това може да се определи драматургична структура, в която да се разположат документите и творческата ре-акция.

3) Мета-сюжет: в съчетаването на различни документални елементи има риск от фрагментиране на драматургичната структура, което би компрометирало усилията да се

задържи интересът на публиката. По тази причина е необходимо материалът да се структурира под влиянието на мета-сюжет, за да обедини отделните документални части в единен сценичен наратив, който да задвижи вниманието на зрителите.

4) Присъствие на сценични артефакти: Предметите могат също да бъдат перформативи, които да влияят не само върху естетическите възприятия, но и да изпълняват драматургична функция.

5) Актьорско присъствие: при работа с фикционален персонаж актьорът инициира интерпретация на неговия образ, действия, движения, характер, слово и реакции. При документален персонаж има стремеж към „съвпадение“ с него. Той не може да се интерпретира, а трябва да се представи по възможно най-отговорния начин към личността на презентирания човек.

6) Взаимодействие с публиката: В *Документалния театър* зрителите, освен наблюдатели, могат да бъдат и участници в буквалния смисъл на думата. Част от работата на режисьора е, да генерира различни начини за реализация на участие, без да се нарушават свойствата на жанра;

7) Евокация на преживяване: В документалния театър се цели, предизвиканите емоции да са по отношение на реални личности и истории. В този смисъл публиката пребивава не само в модуса на „зрител“, а и на „участници“. Това иницира уникална възможност – включването им в организирано „преживяване“.

8) Запознанство с жанра: Едно представление се основава върху взаимоотношенията между изпълнителите и публиката, а зрителите са еднакво значима съставна част от събитието на сценичното презентиране. Съществува разбираема необходимост публиката да е наясно с вида театър, на който ще присъства.

9) Приобщаване: В основата на документалния жанр стои свидетелство, което е подложено на обществена санкция. В контекста на театралната среда всяко свидетелство има характер на лично споделяне, следователно ефектът, който свидетелството и споделянето провокират, е „приобщаване“. Този ефект може да се осъществява съвсем целенасочено в поведението на артистите, в сценографското решение, в подредбата на публиката и взаимоотношенията с нея, както и в изграждането на сцените.

Горните девет точки, които обуславят основните практически насоки в изграждането на документално представление, са съобразени с цялостното изследване на специфичното въздействие на жанра. Те не поставят рамка, а само осветяват възможностите, които този вид театър предоставя. Те не са универсален метод за

режисьорска работа, а споделен опит, който има за цел да провокира единствено уникалната творческа свобода!

След ТРЕТА глава следва ЗАКЛЮЧЕНИЕ съставено от общо 6 страници.

ИЗВОДИ:

- В исторически контекст Документалният театър продължава своето развитие и през ХХІ век, като все повече използва разрушаване на стандартната пропозиционна рамка актьори-публика, чрез включване на непрофесионалисти и зрители в сценичния перформатив.
- Театралният „жанр“ е вид въз-действие (което притежава идиосинкретичен характер, различаващ го от останалите жанрови модели), което има своето влияние не само на структурно ниво, но и в перформативен аспект.
- Жанрът „документален театър“ е отделна и самостоятелна дискурсивна единица, различна от исторически утвърдените театрални жанрове
- Жанрът „документален театър“ се характеризира със специфично въздействие на „отговорността-към-реалността“, към която са призвани и участниците, и зрителите.
- За да се нарече едно представление „документално“, то в него трябва да действат силите на специфичните за документалния театър жанрови обособености. Те трябва да действат във всеки един етап от процеса, не само на създаване, но и на презентиране на документалното представление и да са ясно различни във всеки един съставен елемент – драматургия, режисура, актьорско присъствие, сценична среда.
- Документалният театър не само изпълва, но и има потенциата да създава документи, разбирани като всяко свидетелство, което има за цел да бъде подложено на обществена „санкция“.
- Актьорът в документалния театър добавя към стандартното схващане за своята дейност още един аспект на своето присъствие – той има свободата да експлицира реалност.
- При работата с *вербатим* актьорът прилага подход, различен от традиционните модели на *въплъщение* и *отчуждение*. В процеса на сценична реализация се утвърждава принципът на *съвпадение* с документалния персонаж.

ПРИНОСИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

„Принципи на документалния театър и тяхното приложение в работата на режисьора“

1. В дисертационния труд документалният театър се концептуализира като отделен театрален жанр, като се дефинират собствено присъщи специфики, които водят до диференцирането му от исторически утвърдените театрални жанрове.
2. В тази връзка се разисква съдържанието и диалектиката на основни понятия като *документ, документално, документно, реалност, факт, фикция, достоверност, памет*.
3. В проблемен исторически план се проследява възникването, етапите и феноменологията на *документалния театър*.
4. Показана е връзката на теоретичното осмисляне и трансформацията му в практическата реализация на спектакъла “Фестивал на младостта”.
5. Изведена е връзката между методологичната основа и детайлната работа на режисьора, актьорите и публиката при сценичната реализация на документален театър.
6. Въведено е схващането за специфичен актьорски подход в работата с *вербатим* техниката, който е обозначен с термина „съвпадение с персонажа“

Публикации:

Бойчев, Благой. Нов театрален жанр ли е документалният театър. сп. Литературата, год. XVIII (2024), кн. 32. София, 2024. Стр. 121-141. ISSN 1313-1451

Бойчев, Благой. Модуси на паметта в Документалния театър. Сп. Млад научен форум за музика и танц. Предстои отпечатване в книжното издание на Нов Български Университет. <https://music.nbu.bg/download/departamenti/music/mlad-nauchen-forum/programa-25-26-10-2025-short.pdf>

Бойчев, Благой. „Жанрът на документалния театър в драматургията – специфики и влияние“. Сп. Кино. Март, 2026. Достъпно онлайн на: <https://spisaniekino.com/archive-kino/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%82-2026/%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D1%8A%D1%82-%D0%BD%D0%B0->

[%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%8A%D1%80-%D0%B2-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B0-%E2%80%93%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%86%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B8-%D0%B8-%D0%B2%D0%BB%D0%B8%D1%8F%D0%BD%D0%B8%D0%B5.html](https://documentarytheatre.com/symposium-2025/)

Участие в Симпозиум към International Network of Documentary Theatre. Вж.
<https://documentarytheatre.com/symposium-2025/>

БИБЛИОГРАФИЯ, използвана в дисертационния труд:

Александров, Ивайло. Спектакълът като театрален текст – морфология на сценичната знаковост. Учебни материали, Нов български университет, 2019. Достъп на 14 август 2025 г.

https://ebox.nbu.bg/sem14/view_lesson.php?id=5&utm_source=chatgpt.com#_ftn1

Алексиев, Младен. „Упражнение по документиране: бележки за документалния театър“. Нови драматургии. 18 декември 2012. [прегледан на 20.02.2026]. Достъпен на:

<https://dramaturgynew.eu/упражнение-по-документиране-бележки/>

Аристотел. За поетическото изкуство. София, 1975

Аристотел. Метафизика. София, 2000

Аристотел. Никомахова етика. София, 1993

Барт, Ролан. Въображението на знака – есета. София, 1991

Бахтин, М. (1983), с. 54, Въпроси на литературата и естетиката. София: Наука и изкуство.

Бездомни стават театрални герои. // Nasoki.bg, 12 декември 2014. [Онлайн]. Достъпно на:
<https://nasoki.bg/bezdom/> [Посетен на 13 март 2026].

Бойчев, Б. Екзистенциалните проблеми на човека и способностите за справяне с тях. – Психология. Теоретични и приложни перспективи. Варна., 2016. Стр. 98-150. ISBN 978–954–715–649-4

Бойчев, Бойчо. Мислене и логика. ВСУ „Черноризец Храбър“, Варна, 2020, ISBN: 978-954-715-700-2

Владова, Таня. Пърформанс. В Речник по естетика и философия на изкуството - Под редакцията на Жак Моризо и Роже Пуиве. София, 2012. с. 432. ISBN 978-954-320-383-3

Брехт, Бертолт. Размисли върху театъра и литературата, том 4. София, 1985

Гоговска, М. Актьорското тяло. // Театър, 2014, № 4–6, 5–10

Граждански процесуален кодекс (ГПК), чл. 270, ал. 2

Гуркова, Румяна. „Неда Соколовска: Театърът е политическо изкуство“. Интервю с **Соколовска**, Неда. Homo Ludens, бр. 17, 2014. [прегледан на 20.02.2026]. Достъпен на: <https://homoludens.bg/articles/neda-sokolovska-teatarat-e-politichsko-izkustvo/>

Гърдев, Явор. Власт, суверенитет и режисура: опити върху перформативната сила, интерпретативна свобода и творческа автономия. Пловдив: Жанет 45, 2025, с. 249. ISBN 978-619-186-975-6

Давидова, М. Колонка главного редактора. // Театр, 2018, № 34, 5–7

Дечева, Виолета. „Cargo Sofia: Нов документален театър пътува из Европа“, Култура, бр. 36 (2695), 20 октомври 2006 [прегледан на 20.02.2026]. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/12200>

Дойчева, Венета. Въобразената телесност. Пловдив, 2016.

Донелан, Деклан. Актьорът и мишената. София, 2008. с.20. ISBN 978-954-9928-29-7

Еко, Умберто., Ж.-К. **Карьер**. Това не е краят на книгите – разговор с Жан-Филип дьо Тонак. София, 2011

Зигар, Михаил. Всички са свободни. София: Изток-Запад, 2022

Зинцов, Олег. Rimini protokoll: Театр (co)участия // Театр., 2015, № 19, 26–39

Институт за български език. Жанр. // Речник на българския език (онлайн). [Посетен на 23 май 2025]. Достъпно на: <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/жанр/>

Йорданов, Николай. Върху понятието документално в театъра. // Homo Ludens, 2014, бр. 17, 51-61

Кандо, Жоел. Антропология на паметта. Враца, 2001. ISBN 954–9904–22–9

Каприев, Георги. Максим Изповедник – въведение в мисловната му система. София, 2010. ISBN 978-954-321-670-3

Киселов, Мартин. Адаптация на традиционни режисьорски репетиционни методи в мултимедийния театър. Дисертация за придобиване на ОНС „доктор“. София: НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, Факултет „Сценични изкуства“, Катедра „Драматичен театър“, 2023.

Ковальская, Елена. Движение „Солидарность“ на откритие театра.doc. // Театр., 2015, № 19, 16–25

Козелек, Райнхарт. Съществува ли колективна памет. – Около Пиер Нора: Места на памет и конструиране на настоящето. София, 2004. Стр. 36–44. ISBN 954–9567–18–4

Крапивина, Марина. Фабулическая радость жизни. // Театр, 2018, № 34, 86–89

Лауентал, Д. Миналото е чужда страна. С., 2002.

Леман, Ханс-Тийс. Постдраматичният театър. София, 2015. ISBN 978-954-535-879-1

Лобанова, А. Как работать с документальным текстом. // Театр, 2018, № 34, 137–139

Мандзаридис, Георгиос. Християнска етика. София, 2011

Марков, П. Обречен ли е театърът да е статично скучен? (тезиси за развитието на жанра в театъра на ръба между хилядолетията). // HOMO LUDENS, 2001, № 2–3, 52–61

Методиев, Веселин. Документ. // Университетски речник – Основни понятия. Нов български университет. [Посетен на 08.05.2025]. Достъпно на: <https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-na-ponqtiq/dokument>

Муравицкий, Юрий. Разговор о терминах. // Театр, 2018, № 34, 32-33

Неделчев, Михаил. Жанр. // Университетски речник – Основни понятия. Нов български университет. [Посетен на 20.08.2025]. Достъпно на: <https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-na-ponqtiq/zh-anr>

Николова, Камелия. Театърът в началото на XXI век. София, 2015. ISBN 978-954-8598-61-3

Остин, Джон. Как с думи се вършат неща. София, 1996. ISBN 954-587-027-3

Павис, П. Речник на театъра. София, 2002. ISBN 954-529-242-3

Растие, Ф. Изкуства и наука за текста. София, 2003

Станиславски, К. С. Работа на актьора – том 1. София, 2015. ISBN 978-619-152-690-1

Станиславски, К. С. Работата на актьора, том II. София, 2015. ISBN 978-619-152-971-1

Стойкова, Рада. Ловешкият театър посвети спектакъл на първия български космонавт Георги Иванов. // БНР: Българско национално радио, 10 април 2019. [Онлайн]. Достъпно на: <https://old-news.bnr.bg/post/101104892> [Посетен на 13 март 2026]

Тодоров, Цв. Въведение във фантастичната литература. София, 2009

Трифенова, Цвета. „Георги Марков и „Комунисти“ – пътят към „Задочните репортажи“. Decommunization.org. Достъп на 20 февруари 2026 г. <https://www.decommunization.org/Articles/TzTrifonova.htm>

Фийлд, Сид. Киносценарият: основи на киносценаристиката. София : ИК Колибри, 2016. с. 35, ISBN 978-619-150-884-6

Хегел, Г. В. Ф. Естетика Т. 2. София, 1969

Чехов, Михаил. За техниката на актьора. София, 2016. ISBN 978-619-152-806-6

Юкър, Т. Някои дефиниции: документ, документално, авангард. // HOMO LUDENS, 2014, № 17. с. 56

На латиница:

Appia, Adolphe. La Mise en scène du drame wagnérien. Paris: Léon Chailley, 1895

Barba, Eugenio. Journal of Theatre Anthropology, 2, 2022: pp. 132-141 • Mimesis Edizioni, Milan - Issn: 2784-8167 (print), Issn: 2724-623X (online).

Blanchot, M. Le livre a venir. Paris: Gallimard, 1959

Bentley, E. The life of the drama. New York, 1964

Blythe, Alecky. In Verbatim verbatim – contemporary documentary theatre. Edited by Will Hammond and Dan Steward. London, 2008. Pp. 77-102. ISBN 978 1 84002 697 9

Buckland. Document Theory: An Introduction. Zadar, 2013. Preprint of: Document Theory: An Introduction, pp 223-237 in: Records, Archives and Memory: Selected Papers from the Conference and School on Records, Archives and Memory Studies, University of Zadar, Croatia, May 2013. Ed. by Mirna Willer, Anne J. Gilliland and Marijana Tomić. Zadar: University of Zadar, 2015. ISBN 978-953-331-080-0.

Brecht, Gesammelte Schriften zum Theater. Цитат в Youker, Timothy. “The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde, and the Politics of Form. PhD diss., Columbia University, 2012. Достъпно на: <https://doi.org/10.7916/D86M3DX9>

Briet, Suzanne. What is documentation? / translated and edited by Ronald E. Day and Laurent Martinet. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1951/2006. Pp. 9-10. ISBN 0810851092

Brook, Peter. The Empty Space. London: Penguin. 2008, p. 11. ISBN 0141189223

Brustein, Robert. "Awards vs. Achievements," in New Republic, Vol. 207, No. 2, July 6, 1992, pp. 28–30

Cambridge Dictionary. Discourse. // Cambridge University Press & Assessment, 2026. [Посетен на 06.08.2025]. Достъпно на: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/discourse>

Come Out Eli: About the Play, Nick Hern Books [онлайн] 4 Sep 2003. [прегледан на 20.02.2026] Достъпно на: <https://www.nickhernbooks.co.uk/come-out-eli#:~:text=Come%20Out%20Eli%20was%20premiered,BAC%2C%20London%2C%20in%202004>

Democracy.doc. Teatr.doc: About the Project. // Democracy.doc Official Website. [Посетен на 25.02.2026]. Достъпно на: <https://www.democracydoc.com/about-democracy-doc/teatr-doc/>

Encyclopaedia Britannica. n.d. “Anna Deavere Smith.” Accessed 19.02.2026. <https://www.britannica.com/biography/Anna-Deavere-Smith>

Ferraris, M. Torrenco, G. DOCUMENTALITY: A THEORY OF SOCIAL REALITY, Rivista di estetica, n.s., 57 (3/2014), LIV, pp.11. Изтеглен pdf от: https://www.academia.edu/8901687/Documentality_A_Theory_of_Social_Reality

Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities,” Encyclopedia.com, accessed 19.02.2026, <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/fires-mirror>

“**Fires in the Mirror**”, Wikipedia, accessed March 22, 2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Fires_in_the_Mirror

Freedman, John. “Georg Genoux on Teatr.doc.” John Freedman’s Archive (Blogs and Stray Articles). 11 November 2021. [прегледан на 20.02.2026]. Достъпен на: <https://johnfreedmanarchive.wordpress.com/2021/11/11/georg-genoux-on-teatr-doc>

Genoux, Georg. Team: Georg Genoux. // Democracy.doc Official Website. [Посетен на 23 май 2024].

Достъпно на: <https://www.democracydoc.com/team/georg-genoux/>

Habermas, J. Between facts and norms: contributions to a discourse theory of law and democracy / Jiirgen Habermas; translation by William Rehg. p. 300. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, ISBN 0-262-08243-8

Haug, Helgard, Stefan Kaegi и Daniel Wetzel. "100% Plovdiv: A Statistical Chain Reaction." Rimini Protokoll. . [прегледан на 20.02.2026]. Достъпен на: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/100-Plovdiv>

Haug, Helgard, Stefan Kaegi и Daniel Wetzel. "Call Cutta: Mobile Phone Theatre." Rimini Protokoll. [прегледан на 20.02.2026]. Достъпен на: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/call-cutta-1>

Hare, David. In Verbatim verbatim – contemporary documentary theatre. Edited by Will Hammond and Dan Steward. London, 2008. Pp. 47-75. ISBN 978 1 84002 697 9

Harper, Douglas. Etymology of spectacle. In: Online Etymology Dictionary [онлайн]. [прегледан на 06.03.2026]. Достъпен на: <https://www.etymonline.com/word/spectacle>

Hornby, A. S. Oxford Student's Dictionary, 2nd ed., rev. by Christina Ruse (Oxford: Oxford University Press, 1989), s.v. "verbatim". ISBN 0-19-431164-3.

Innes, Christopher, Maria Shevtsova. The Cambridge Introduction to Theatre Directing. Cambridge, 2013. ISBN 978-0-521-60622-6

Johnson, Reed. "Anna Deavere Smith revisits 'Twilight: Los Angeles, 1992'." Los Angeles Times, 25 Apr. 2012, Достъпно на: www.latimes.com/entertainment/arts/la-xpm-2012-apr-25-la-et-cm-anna-deavere-smith-20120425-story.html. [Посетен на 05 май 2025]

Joseph, Brian et al. The Handbook of Historical Linguistics. Blackwell Publishing, 2004. ISBN 978-1405127479

Kaegi, Stefan. Cargo Sofia-X: A Bulgarian truck-ride through European cities. // Rimini Protokoll, 2006. [Посетен на 23 май 2024]. Достъпно на: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/cargo-sofia-x>

Khalil, Hend Mohamed Samir. "The Death of the Author in Contemporary Verbatim Theatre," The International Journal of Humanities & Social Studies 8, no. 8 (2020): 177, Достъпно на: <https://doi.org/10.24940/theijhss/2020/v8/i8/HS2008-061>

Kiwanuka-Woernle, Kalala C., "Let The People Speak: How Verbatim Theater Allows Historically Marginalized Groups Tell Their Stories" (2022). Theatre and Dance Honors Projects. 6. Достъпно на: https://digitalcommons.mcalester.edu/thda_honors/6

Le Goff, Jacques. History and Memory. New York: Columbia University Press, 1996

Miller, Carolyn R. Genre as social action. // In: Quarterly Journal of Speech, 70 (1984) 151-167. Online: <https://www.researchgate.net/profile/Carolyn-Miller->

[15/publication/238749675_Genre_as_Social_Action/links/56bc9c9c08ae6cc737c5c405/Genre-as-Social-Action.pdf](https://www.merriam-webster.com/dictionary/document)

Merriam-Webster. Document. // Merriam-Webster.com Dictionary. [Посетен на 08.05.2025]. Достъпно на: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/document>

Olivares, Juan Carlos. "Rimini Protokoll – Experts for Private Lives." *Entreacte*, 30 June 2021. [прегледан на 20.02.2026]. Достъпен на: <http://entreacte.cat/entrades/perspectives/a-fons/rimini-protokoll-experts-en-vides-privades/>

Oxford University Press. Document. // Oxford Learner's Dictionaries. [Посетен на 08.05.2025]. Достъпно на: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/document_1

Paget, Derek. "New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 56, no. 2 (2008): 129–141

Paget, Derek. "'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques." *New Theatre Quarterly* 3, no. 12 (1987): 317–336, Достъпно на: <https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463>

Pavis, P. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. New York, 2016

Peter Weiss. // *Encyclopedia Britannica*, 2024. [Посетен на 05.05.2026]. Достъпно на: <https://www.britannica.com/biography/Peter-Weiss>

Piscator, E. *Das Politische Theater*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt, 1963.

"Playwright delves into the world of sex workers," *Evening Standard*, 10 April 2012, [прегледан на 20.02.2026]. Достъпно на: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/playwright-delves-into-the-world-of-sex-workers-6744033.html>

The Living Theatre. Detailed History. // The Living Theatre Official Website. [Посетен на 05.05.2026]. Достъпно на: <https://www.livingtheatre.org/detailed-history>

Todorov, Tz. *The Origin of Genres*. // *New Literary History*, Autumn, 1976, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), 159–170.

Rimini Protokoll. About Rimini Protokoll. // Rimini Protokoll Official Website, 2026. [Посетен на 23 май 2024]. Достъпно на: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>

SASTRY, Anjuli and Karen GRIGSBY BATES. When L.A. Erupted In Anger: A Look Back At The Rodney King Riots. In: *NPR* [онлайн]. 26 April 2017 [прегледан на 20.02.2026]. Достъпно на: <https://www.npr.org/2017/04/26/524744989/when-la-erupted-in-anger-a-look-back-at-the-rodney-king-riots>

Schechner, Richard. "Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation," in the *Drama Review*, Vol. 37, No. 4, Winter 1993, pp. 63–64. Достъпно на: <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/fires-mirror>

Schechner, Richard. *Performance Theory*. Taylor & Francis e-Library, 2004. ISBN 0-203-42663-0

Soans, Robin. In Verbatim verbatim – contemporary documentary theatre. Edited by Will Hammond and Dan Steward. London, 2008. Pp. 15-44. ISBN 978 1 84002 697 9

STARCIUC, Mariana. The Phenomenon of Documentary Theatre: Characteristics and Specifics. Summary of the doctoral thesis in arts. Academy of Music, Theatre and Fine Arts. CHIȘINĂU, 2021

Ververopoulou, Zoe. Contemporary Theatre of the Real: Open-Ended Questions About Its Practices, Dynamics, and Future. Непублікувана словесна презентація на лекція, четена по време на симпозиума в рамките на International Network of Documentary Theatre. Вж. <https://documentarytheatre.com/symposium-2025/>

Youker, Timothy. “The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde, and the Politics of Form. PhD diss., Columbia University, 2012. Достъпно на: <https://doi.org/10.7916/D86M3DX9>