

ЯНИТА КИРОВА

редовен докторант по професионално направление 3.1. *Социология, антропология и науки за културата (Теория и история на културата. Невербален театър в Югоизточна Европа)*

НЕВЕРБАЛНИ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ В ЮГОИЗТОЧНА ЕВРОПА (90-ТЕ ГОДИНИ НА XX – ПЪРВИТЕ ДВЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА XXI ВЕК)

Автореферат
на дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“

Научен ръководител:
проф. д.изк. д-р Ваня Лозанова-Станчева

Научно жури:
доц. д-р Антоанета Бориславова Балчева – ИБЦТ, БАН
проф. д-р Йоана Минкова Спасова-Дикова – Институт за изследване на изкуствата-
БАН
проф. д.н. Албена Лазарова Георгиева-Ангелова – ИЕФЕМ-БАН
проф. д.изк. Камелия Николова Николова – Институт за изследване на изкуствата-БАН
доц. д-р Ирена Иванова Бокова – Нов Български университет

София, 2022

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 13.12.2022 г. на заседание на Научния съвет на Института за балканистика с Център по тракология с протокол № 15 от 13.12.2022 г., т. 8.

Дисертацията се състои от увод, изложение, структурирано в четири глави, заключение и библиография с общ обем 363 страници.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на заседание на научното жури на 13.03.2023 г. от 11:00 часа в Института за балканистика с Център по тракология, БАН, ул. Московска № 45, София 1000

Материалите за защита са на разположение на всички интересувачи се в библиотеката на Института за балканистика с Център по тракология, БАН, ул. „Московска“ № 45.

СЪДЪРЖАНИЕ:

УВОД	5
§1. Обект на изследване	5
§2. Териториален обхват на изследването	6
§3. Хронологически граници на изследването	6
§4. Специфики на изворовата база на изследването	6
§5. Актуалност на темата	8
§6. Цели и задачи на изследването	9
§7. Структура на изложението	9
§8. Методи на изследване	11
 ГЛАВА ПЪРВА: Театър и невербална комуникация	11
§1. Понятието невербална комуникация. Дефиниции за невербална комуникация Особености на невербалната комуникация	11
§2. Невербална комуникация в театъра. Театърът като комуникационен медиум	12
§3. История на идеите и понятието за невербален театър	13
§4. Форми на невербален театър. Дефиниция за невербален театър	14
§4.1. Форми на невербален театър	14
§4.2. Физически невербален театър	15
§4.3. Пантомима	15
§4.4. Танцов театър	16
§4.5. Театър на сенките	17
§4.6. Театър на маските	18
§4.7. Куклен невербален театър	19
§4.8. Театър на предметите	20
§4.9. Дефиниция за невербален театър	21

**ГЛАВА ВТОРА: Социокултурен контекст на невербалните театрални форми
в Югоизточна Европа 90-те години на XX век – първите две десетилетия на**

XXI в.	22
§1. Българският театър – криза на Прехода. Невербалните театрални форми	22
§1.1. Кризата в българското театрално пространство непосредствено преди Промените	22
§1.2. Българската пантомима преди Прехода	25
§1.3. Българският театър след политическите промени в Югоизточна Европа	26
§1.4. Нови независими и частни театрални формации в сферата на невербалния театър след началото на Прехода	27
§2. Театърът в страните от бивша СФР Югославия	28
§2.1. Театърът преди Югославските войни (1991–2001)	28
§2.2. Театърът по време на и след Югославските войни	29
§2.2.1. Театърът по време на и след Югославските войни: Република Сърбия	29
§2.2.2. Театърът по време на и след Югославските войни: Босна и Херцеговина	30
§2.2.3. Театърът по време на и след Югославските войни: Република Словения	31
§2.2.4. Театърът по време на и след Югославските войни: Република Хърватия	32
§2.2.5. Театърът по време на и след Югославската война: Република Северна Македония	35
§2.2.6. Театърът по време на и след Югославските войни: Косово	36
§2.2.7. Театърът по време на и след Югославската война: Черна гора	37
§3. Театърът в Албания	39
§4. Театърът в Гърция	40
§4.1. Невербални театрални явления на съвременната гръцка сцена	41
§4.2. Танцов театър в Гърция	42
§5. Театърът в Република Кипър	44

ГЛАВА ТРЕТА: Фестивали на невербални театрални форми и формации в Югоизточна Европа 90-те години на XX – първите две десетилетия на XXI век	46
§1. Понятието фестивал	46
§2. Профил и характеристика на изследваните фестивали	47
§3. Театрални фестивали с участие на хибридни (вербални и невербални) постановки	47
§3.1. БИТЕФ в Белград	47
§3.2. Международен фестивал за уличен и куклен театър „Панаир на куклите“	48
§3.3. „Световен театър в София“	49
§3.4. Международен театрален фестивал „Варненско лято“	50
§3.5. Международен фестивал за театър и съвременен танц „Черната кутия“	50
§3.6. Международен фестивал на куклен театър и пантомима – Килкис в Гърция	51
§3.7. Фестивалът Thesspuppet за куклен театър и пантомима в Солун и Верия	52
§3.8. Международен фестивал за модерен театър, танци, пантомима във Волос	53
§4. Специализирани фестивали за невербален театър	53
§4.1. ПАНФИЗ	53
§4.2. Фестивал за танцов и невербален театър в Светвинченат	54
§4.3. One Dance Week	55
ГЛАВА ЧЕТВЪРТА: Прилагане на невербални театрални форми в контекста на Терапевтичния театър: Медицинска клоунада	56
§1. Понятията за медицинска клоунада и медицински клоун	56
§2. Медицинска клоунада в Югоизточна Европа	57
§3. Специфики на медицинската клоунада	59
§4. Заключение	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
БИБЛИОГРАФИЯ	64
СПИСЪК НА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	69
СПИСЪК НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	70

УВОД:

Поради все по-голямата нужда на публиката от нови театрални преживявания както и поради размиването на геополитическите и етно-културните граници, глобализацията, възможността на все повече хора да преодоляват големи териториални разстояния и да посещават държави с различен език от техния говорим и търсенето на нови, гъвкави форми за межкултурна комуникация, независещи от езиковите бариери, формите на невербалния театър навлизат в репертоарите на театрите и театралните организации и на сцената на много международни фестивали и събития. Невербалните форми се разглеждат като значим сценичен инструментариум, но все още остават фрагментирани и абстрактни що се отнася до повечето страни в Югоизточна Европа. Театралните практики на всяка една страна от посочения регион на Европа са строго индивидуални и зависещи изцяло от конкретни социални, политически, икономически и културни фактори. Липсата на координация на международно ниво, както и дългогодишната културно-политическа изолираност на някои от страните от социалистическия лагер, ги лишава от възможността за прилагане на цялостен модел за развитие на невербалните театрални форми в контекста на моделите на Западна Европа. Това не означава обаче, че невербални театрални форми напълно липсват в репертоарите на театрите и трупите преди 90-те години на миналия век. Те следват своя ход на развитие и постепенно започват да заемат своето устойчиво място като самостоятелно изкуство и на сцената на страните от Югоизточна Европа. Въпреки наличието на няколко действащи международни фестивала в региона от 80-те години на XX век до второто десетилетие на XXI век, все още няма изградена ясна обща картина, която да представи състоянието, развитието и мястото на невербалния театър на сцената на балканските страни. Надявам се този дисертационен труд да отвори изследователското пространство и постави на сцената на научните дирения очертаната проблематика.

§1. Обект на изследването

Обект на изследването на настоящия дисертационен труд са **невербалните театрални форми** в Югоизточна Европа в периода между последното десетилетие на XX век и първите две десетилетия на XXI век и по-конкретно тези форми на невербален театър, практикувани като самостоятелно изкуство, които не са част от конвенционалните

словесни постановки на драматичния и кукления театър, обособени в две основни форми – физически невербален театър и куклен невербален театър. Централно място в изследването има и понятието за **невербална комуникация**.

Обект на изследване е също и **медицинската клоунада** като терапевтичен театър и прилагането на невербалните театрални форми в контекста на медицинската клоунада.

§2. Териториален обхват на изследването

Териториалният обхват на настоящето изследване включва страните от бивша Югославия (Сърбия, Босна и Херцеговина, Словения, Черна гора, Република Северна Македония, Хърватия, Косово) и България, принадлежали към т.нар. социалистически лагер до края на 90-те години на XX век, от една страна, и Гърция и Кипър, от друга. Информацията за Албания, макар и оскъдна, допълва общата картина на региона в контекста на епохата след падането на Берлинската стена и по-специално – след смъртта на Енвер Ходжа през 1985 г.

Поради обстоятелството, че в географско отношение Турция принадлежи по-скоро на азиатския свят, както и поради спецификите на ислямската култура и нейното отношение към театралното изкуство, тя не е включена в изследването.

§3. Хронологически граници на изследването

Проучването е опит да бъдат вписани невербалните театрални форми и тяхното развитие в пейзажа след политическите сътресения в края на 80-те и началото на 90-те години в Югоизточна Европа. Хронологическите граници и обхват на настоящия дисертационен труд са предпоставени от решителните политически промени в Европа, наченали от 1989 г. насетне. В нощта на 9 срещу 10 ноември започва демонтажът на Берлинската стена и процесът на окончателното рухване на „Желязната завеса“, разделяла десетилетия света на лагери, на социалистически и капиталистически блок.

§4. Специфики на изворовата база на изследването

§4.1. Източници

Първични извори, използвани за целите на настоящия труд, са теренни проучвания, включващи както посещение на фестивали и отделни спектакли на невербален театър в

България, така и преглед на онлайн издания на фестивали и театрални продукти на невербален театър от Югоизточна Европа. Специфичен фокус на теренните проучвания е насочен към прилагането на невербални театрални форми, проведени и в пространство, различно от конвенционалната театрална сцена – детски отделения и отделения за възрастни в лечебни заведения в страната. Личният архив е уникален и основен източник относно тази малко изследвана проблематика.

Към първичните източници на информация могат да бъдат добавени отделни журналистически и театроведски статии и интервюта в пресата, текстове в интернет сайтове, гостувания в ефира, видео-материали в канала youtube, спомени, налични брошури и каталози от отделни издания на фестивали през годините, налични програми в архивите на театри и фестивални платформи, личен професионален опит и информираност от личен професионален интерес на автора, срещи и събеседвания с колеги, личен архив. Първичен източник на информация са и двата малко познати документални филма за *Театър Движение*, които хвърлят светлина върху развитието и проблемите на пантомимния театър в България, – *Движение и упование*, 1989 г., сценарист и режисьор Марин Димитров, и *Театър Движение*, 1988 г., режисьор Иван Хлебаров.

Международните театрални фестивали на територията на Югоизточна Европа са базисен първичен източник, който дава реална представа за инфилтрирането на новите форми на театър, част от които е невербалният театър.

§4.2. Вторични източници: историографски ракурси

Вторични източници на информация на настоящия дисертационен труд са някои заглавия от чуждестранната театроведска литература, които проследяват основни тенденции, процеси и явления в световния модерен театър и използването на езика на тялото като сценичен инструмент, както и опитите за отделяне на невербалния театър като самостоятелно театрално изкуство. Една базисна историографска група формират теоретичните трудове на знакови театрални фигури на световната сцена. Особено значение за разглежданата тук тема имат изследванията на авторите, които отделят значително внимание на невербалната комуникация като Алън Пийз, Едуард Хол, Андреана Евтимова, Йоана Спасова-Дикова, Александър Илиев и др. Съществен принос в изследването на театралните практики и възникване на телесния език като алтернативно театрално

средство за комуникация в контекста на модернизма и постмодернизма в Европа има Камелия Николова (*Театърът на границата на XX и XXI, Експресионистичният театър и езикът на тялото*). Специфична група изследвания, които насочват вниманието върху отделни проблеми на театралното изкуство, формират отделни научни статии на театроведите Асен Терзиев и Николай Йорданов. Съществените изследвания в областта на генезиса и развитието на пантомимата в България са изключително оскъдни. Най-значими в това отношение са трудовете на Васил Инджев, които все пак остават в границите на XX век.

Сборникът с изследвания, съставен от Весела Уорнър и Диана Манолес *Staging Postcommunism: Alternative Theatre in Eastern and Central Europe. Alternative Theatre in Eastern and Central Europe after 1989*, е особено ценен източник, даващ представа за алтернативния театър в Източна и Централна Европа след 1989 г. посредством изчерпателно изследване на алтернативния театър в десет бивши социалистически страни. Подобен исторически поглед върху театралните процеси в постсоциалистическите страни на Източна Европа предлага студията на Андреа Хензел, в която са разгледани метаморфозите на театралното изкуство в сложния период на преход от планирана към пазарна икономика. Публикациите, които изследват приложните аспекти на невербалните театрални форми като част от медицинската клоунада са предимно чуждестранни. Широка база данни с изследвания от специалисти в областта може да бъде намерена в някои интернет-платформи и публикации в специализирани издания. Някои от цитираните от мен изследователите са: Клаус Баркам, Анна-Катарина Сиен, Нино Весоловски и Михаел Шулте-Маркуорт, Джак Гомберг, Амнон Равив, Еял Фенинг, Алберто Диониги, Уилибалд Рич, Треиси Плат и др. Подобни изследвания в региона на Югоизточна Европа липсват и едно от първите изследвания на тази тема в България е публикувано през 2021 г. в сп. *Проблеми на изкуството* (3, 55–63) от автора на настоящия труд.

§5. Актуалност на темата

Актуалността на невербалната комуникация в глоболизиращия се съвременен свят, в който се наблюдава все по-тясно съжителство на различни етноси, общности и конфесии, превръщат невербалните театрални форми в универсално средство за духовно общуване.

До настоящия момент темата за разпространението, развитието на невербалните театрални форми и тяхното състояние в Югоизточна Европа от 90-те години на XX век до края на второто десетилетие на XXI век не е изследвана напълно и липсват систематизирани цялостни изследвания, предлагащи базисна информация и анализ. В европейската литература информацията за невербалните театрални форми в страните от Югоизточна Европа е доста ограничена, разпокъсана и непълна, а в България до момента липсва такова научно проучване върху тях. Това прави настоящето изследване особено необходимо.

В настоящия текст личният и професионален интерес към използване на невербални форми към специфични таргет групи е насочен към хоспитализираните деца и възрастни в болнични отделения. Актуалността на темата с медицинската клоунада е свързана с все по-засилващата се тенденция за прилагане на театъра като терапевтично средство в стационари на лечебни заведения.

§6. Цели и задачи на изследването

Целта на настоящия дисертационен труд е да проучи развитието и разпространението на невербалните театрални форми в страните от Югоизточна Европа в периода от 90-те години на XX век до началото на 20-те години на XXI век, да оформи представителна картина на невербалния театър в региона, да опише актуалното му състояние и да представи тенденциите в областта, позовавайки се на конкретни примери от професионалната практика на избрани театри и театрални формации, работещи в сферата на невербалния театър, както и на представителна извадка от театрални фестивали, предлагащи в своите програми невербални спектакли. Една от основните задачи на дисертацията е да обобщи опитите за развиване и представяне пред публика на невербален театър в посочения регион, както и прилагането му в алтернативни на театрите пространства (болнични отделения и други) като част от терапевтичния театър (медицинска клоунада).

§7. Структура на изложението

Дефинираните по-горе представи и разбиране за очертаната проблематика пораждаат една относително усложнена структура на анализ и изложение.

В първа глава, *Театър и невербална комуникация*, са разгледани понятията и дефинициите за невербална комуникация, както и особеностите на невербалната комуникация в театъра. Разгледана е и историята на идеите за налагане на сценичния език на тялото в европейския театър в контекста на модернизма и постмодернизма, без ретроспективният поглед да се обръща към представителите на това изкуство от по-ранни епохи.

Втора глава, *Социокултурен контекст на невербалните театрални форми в Югоизточна Европа: 90-те години на XX век – първите две десетилетия на XXI век*, подлага на анализ социокултурния контекст на невербалните театрални форми в Югоизточна Европа в периода непосредствено преди настъпване на промените през 90-те години на XX век, както и в периода от 90-те години на XX век до второто десетилетие на XXI век. Вниманието е насочено към дебатите за актуализиране на театралните форми, тяхното модернизиране и адаптиране към новите условия на преход към пазарна икономика в страните от бившия социалистически лагер, както и политическите и социални дискурси, водещи до промените в театралната сцена на страните отвъд „Желязната завеса“ като Гърция и Кипър.

Фокусът на изложение на трета глава, *Фестивали на невербални театрални форми и формации в Югоизточна Европа: 90-те години на XX век – първите две десетилетия на XXI век*, е насочен към систематизиране, каталогизиране и анализиране на наличната информация и проследяване на тенденции за състоянието и развитието на невербалните театрални форми в страните от Югоизточна Европа на базата на най-значимите специализирани международни фестивали в контекста на международно културно сътрудничеството и партньорството в сферата на невербалния театър.

Четвърта глава, *Прилагане на невербални театрални форми в контекста на терапевтичния театър: медицинска клоунада*, е посветена на едно по-специфично театрално направление с невербален характер, което е широко разпространено в световен мащаб, но все още не е добре познато в изследвания регион на Югоизточна Европа. Разгледани са понятията и дефинициите за медицинска клоунада и са анализирани ролята и мястото на театъра, насочен към хоспитализирани пациенти в стационарите на болничните заведения.

В заключение са изведени и систематизирани най-важните изводи, направени в хода на изложението. В края е приложена *Библиография* на ползваната научна литература.

§8. Методи на изследване

В настоящия труд е търсен баланс между културно-исторически и театроведски подход на изследване. Текстът е базиран на сравнителния анализ върху различни източници, за да бъдат акцентирани значимите театрални явления в очертания регион. Използван е сравнителен анализ и по отношение на процесите на сценично интегриране на невербалните форми в отделните държави в Югоизточна Европа, както и аналитичният метод при оформяне на картината на фестивалните платформи и включването на невербални театрални форми в програмите на фестивалите от смесен характер.

ГЛАВА ПЪРВА: ТЕАТЪР И НЕВЕРБАЛНА КОМУНИКАЦИЯ

§1. Понятието невербална комуникация. Дефиниции за невербална комуникация. Особенности на невербалната комуникация

Изясняване на параметрите на понятието *невербална комуникация* е необходимо от гледна точка на обстоятелството, че основната комуникация, която използва невербалният театър за предаване на посланието от играещия към гледащия, е именно невербалната. Понятието комуникация включва пренасянето на съобщение, както и редица поведенчески понятия като кинезика (движението на тялото), проксемика (организация на пространството, лично пространство), окулезика (движението на очите), хаптика (осезанието) и паралингвистика (акцент, интонация, темпо на говора и т.н.). Всички горепосочени поведенчески понятия, с изключение на паралингвистиката, са елементи на така наречената невербалната комуникация.¹

Знаците на невербалната комуникация, които би могло да се каже, че имат роля при изграждане на този сценичен език, определени от Васил Райнов са телесен контакт, отстояние, ориентация, поява, поза, движения на главата, фациална експресия, жестове на ръцете, главата и тялото, поглед.²

¹ Sipole 2011: 10.

² Райнов 1993: 21.

Невербалните знаци имат няколко основни функции, според различните изследователи в областта. Първата се отнася до това, че невербалната комуникация може да потвърди или да повтори информацията, изказана вербално. Може да я допълни. Възможно е и обратното положение, в което невербалните знаци да противоречат на казаното с думи. Друга функция е тази да се акцентират дадени моменти от вербалното послание чрез жест, мимика или друг невербален елемент. Невербалните знаци могат и да видоизменят смисъла, предаден чрез словото. Би могло да се твърди, че всички тези функции са присъщи на едно театрално представление, където словото, езикът на тялото и другите невербални театрални знаци като пространството, осветлението, декорите, костюмите и според някои изследователи звуците съвместно изграждат цялостното сценично действие. В случаите, в които невербалните знаци стават основен носител на посланието, т.е. заместват функцията на вербалната комуникация, съотнесено към театъра, може да се каже, че става въпрос за невербални театрални форми, които са обект на настоящето изследване.

§2. Невербална комуникация в театъра. Театърът като комуникационен медиум

Преди да бъде разгледано използването на невербалната комуникация в театъра с цел по-ясен анализ на невербалните театрални форми са конкретизирани понятията за театър и театрална форма, направен е опит да се поставят границите, в които театърът се вписва.

Това е важно, за да се избегне объркване и смесване на понятията за театрално изкуство с тези за цирково, балетно и танцово изкуство, вариете, кабаре, шоу и други, които не са част от настоящето изследване. Те са близки до театъра, но не носят изцяло неговите характеристики и най-вече не разчитат на рационалната комуникация между актьорите и публиката, а по-скоро се осланят на визията, ефектите и зрелището.

В своята статия *Невербалните системи и кодове в театралния спектакъл* Йоана Спасова-Дикова³ разглежда невербалните системи, образуващи цялостната структура на невербалния театрален език. Тези системи според нея в общата структура на спектакъла са носители на определени значения, които би следвало да бъдат разчетени от зрителите с помощта на определени кодовете.

³ Спасова-Дикова 1998: 32-37.

§3. История на идеите и понятието за невербален театър

В центъра на вниманието на настоящото изследване са съвременните невербални театрални форми в страните от Югоизточна Европа в контекста на съвременното възприятие на публиката за театър и изкуство, поради което ретроспективният поглед към техния генезис е насочен към реформаторските течения в европейския театър, които започват да се оформят още по време на първия етап на модернизма (1910 – 1930 г.), както и при генезиса на постмодернизма през 60-те години на XX век и изключва представителите на това изкуство от предходните епохи. Авангардът като общо понятие за модернистичните течения в изкуството от началото на XX век отваря очите на света към нови явления.⁴ Това се случва неминуемо и в театралното изкуство и по-конкретно в търсене на нов сценичен език – езика на тялото.

Към основните фигури, имащи отношение спрямо изграждане на новите театрални форми и традициите на физическия театър и театъра без думи, повлияли на редица съвременни театрални трупни, могат да се отнесат творци като Всеволод Мейерхолд (1874 – 1940 г.), Чарли Чаплин (1889 – 1977 г.), Михаил Чехов (1891 – 1955 г.), Антонен Арто (1896 – 1948 г.), Етиен Декру (1898 – 1991 г.), Жак Лекок (1921 – 1999 г.), Марсел Марсо (1923 – 2007 г.), Йежи Гротовски (1933 – 1999 г.), Питър Брук (1925 – 2022 г.), Еуженио Барба (1936 г.)... Преди избухването на Първата световна война се развиват и танцовите стилове на Айседора Дънкан и Емил Жак-Далкроз, които са възставане срещу класицизма в Централна Европа и чиито техники биват заимствани от театралните експресионисти, формирайки рязка поредица от жестови комбинации.⁵

В контекста на първоначалните реформаторски опити в словесния театър речта и драматургичният текст биват оставяни на втори план, за сметка на насочване вниманието към сетивата и езика на тялото. Започва все повече да се говори за телесната игра на актьора, за тялото като изразно средство и невербалната комуникация в театъра, включително сценографията, осветлението и мизансцена. Появата на театралния режисьор като решаваща артистична фигура в драматичния театър с решаваща роля при оформянето

⁴ Rudzka-Habisiak et al. 2017: 9-11.

⁵ Gordon 2007: 99-102.

на спектакъла засилва автономията на театъра като изкуство и отслабва връзката му с литературата.⁶

Непрекъснатото търсене на нови, различни, нелингвистични форми на театралния език продължава през целия период на модернизма в Европа. За времето след 70-те години на XX век започва да се говори за постмодерен театър. Прекрачват се границите между различните изкуства. Към постмодерния театър могат да се отнесат различни видове като например театър на деконструкцията, мултимедиен театър, реставраторски традиционен/конвенционален театър/театър на жеста и движението.⁷ В контекста на постмодернизма в Европа движенческите форми на театър се явяват като алтернатива спрямо традиционните сценични практики и намират своето място в постмодерната култура. След края на 80-те години на XX век приключва постмодернизмът и започва наричанят от някои изследователи хипермодернизъм. Културната ситуация на новото време се характеризира с бързото развитие на комуникациите и информационните технологии. Появява се нов хибриден театрален език и нови хибридни жанрове като театър спрямо мястото, визуална драматургия, театрална инсталация, визуален пърформанс, киберпърформанс и други.⁸ Чисти форми на изкуство се срещат все по-рядко.

§4. Форми на невербален театър. Дефиниция за невербален театър

§4.1. Форми на невербален театър

Нелека задача е да се определят точните граници между отделните форми на невербален театър, тъй като повечето съвременни спектакли представляват синтез между различни форми, стилове и техники. Въпреки това практиката показва, че всяка отделна форма на невербален театър има своите характерни особености, които биха помогнали за диференцирането им една от друга и намирането на дефиниция за всяка една от тях. Опитът за определяне на всички разновидности на невербалния театър съвсем няма да претендира за изчерпателност, но би дал възможност да се разбере донякъде неговата специфика и разнообразие.

⁶ Klačič 2012: 58.

⁷ Леман 2015: 35.

⁸ Николова 2007: 92-94.

§4.2. Физически невербален театър

Физически театър бива още наричан от някои театрали и теоритици „движенчески театър“, появил се във втората половина на 70-те години на XX век като форма, търсеща нови нелитературни изразни възможности чрез подчертаване на телесността.⁹

С термина *физически театър* през 80-те и 90-те години на XX век театралните критици и академичните среди във Великобритания започват да описват стила на работа на успешни компании като DV8, Frantic Assembly, Gecko Theatre, Candoco Dance Company, Jasmin Vardimon Company и други, специализирани основно в този вид невербална театрална форма. В най-опростения си вид физическият театър може да се определи като театрална форма, която поставя акцент върху движението, а не върху словесния диалог. Той е често абстрактен по стил, като една от особеностите му е стилизирането на движението.

До 1996 г. „физически театър“ е оспорван термин, в който са идентифицирани две основни линии: потеклото на мимовете, произтичащи от Жак Копо до Етиен Декру, от една страна, и Жак Лекок и танцовата основа, където физическият театър се асоциира с компанията DV8, от друга. Към тях е добавена и трета линия, произтичаща от Всеволод Мейерхолд, Антонен Арто и Йежи Гротовски. Тези линии отварят възможността за многократно пресичане и по този повод през 1991 г. Европейската федерация на мимовете създава работна група, която да проучва въпросите за пресечните точки. Докладът, представен на симпозиума *Moving into Performance*, предлага жестът като пресечната точка, която свързва новостите в съвременния театър.

В настоящото изследване фокусът е концентриран само върху формите на невербален театър. В този контекст аз бих потърсила и използвала термин, описващ не само идеята за физическото в театъра, но и липсата на слово и превръщането на представлението в едно изцяло безсловесно сценично произведение. За мен терминът физически невербален театър най-точно описва тази идея.

§4.3. Пантомима

Един от най-ясните представители на физическия невербален театър е пантомимата. Думата пантомима е възприета от латинската дума *pantomimus*, която от своя страна

⁹ Леман 2015: 449.

произлиза от гръцката дума παντομιμος (pantomimos), състояща се от παντο- (panto-), което означава „всички“, и μιμος (mimos),¹⁰ т.е. актьор, танцор, който играе всички роли в цялата разказвана на сцената история, използвайки само маски, движение на тялото и ритмични жестове.¹¹

В съвременното изкуство пантомимата се явява като изобразяваща характер или разказваща история единствено чрез движението на тялото. Терминът може да се отнася за „изкуство или действие на изразяване на мисли и емоции предимно чрез движения, отколкото чрез слово“. Актьорът пантомимист се движи от едното действие към другото, следвайки уникална логика на разказа. Пантомимата не „превежда“ думите в жестове, а разказва истории без думи.¹²

Има множество дефиниции на нямото изкуство, но аз бих предпочела онези,¹³ които разширяват максимално границите на пантомимата като комуникационен вид, който е невербален, миметичен; неконвенционален и мотивиран; визуален; импровизационен; използва цялото тяло; комуникативно и семантично комплексен; отворен и универсален. В този смисъл пантомимата е „телесно-миметична комуникация“.¹⁴

§4.4. Танцов театър

Съвременната философия на танца акцентира върху четири основни понятия или „движения“ – „поза“, „жест“, „изящество“ и „устойчивост“.¹⁵ Според статията на танцовия критик Джудит Макрел в официалния сайт на *Енциклопедия Британика*, *танц* означава ритмичното движение на тялото, обикновено спрямо музиката и в рамките на дадено пространство, с цел изразяване на идея или емоция, освобождаване на енергия, или просто получаване на наслада от самото движение. Самият танц приема голямо разнообразие от форми, от обикновена спонтанна дейност до формализиране на изкуството или от социално събиране, където всеки участва, до театрално събитие с танцьори, играещи пред публика. В този широк спектър от форми танцът изпълнява редица функции, включително религиозни, военни и социални.

¹⁰ Vesterinen 2005: 199-209.

¹¹ Toepfer 1948: 33; Hall 2008: 3.

¹² Toepfer 1948: 27.

¹³ Żywicznyński 2018: 307.

¹⁴ Zlatev 2008: 137-151; Zlatev 2014: 3-29.

¹⁵ Hall, J. 2019: 1.

Използван като основа и движещ елемент в постановката, танцът се превръща в определящ театралната форма, наречена танцов театър (*dance theatre*). Танцовият театър много често бива посочван като описание на театралната форма, която разработват различни танцови и театрални компании в целия свят. Той не е низ от естетически, декоративни и формални движения, той има ясна цел, тема и идея.

Още през 80-те години на XX век в авангардните танци са направени експерименти за разширяване на наративния потенциал чрез включване на нетанцови елементи. Понякога танцът е придружаван от пантомима, актьорска игра и пеене, както и множество визуални ефекти. В някои случаи хореографите си партнират с артисти, работещи в други форми като музика, драма и визуални изкуства и започват все по-често да мислят за танца като за широкообхватно театрално изкуство, отколкото като за отделна дисциплина. Повечето от тези експериментални творби имат някакво драматично или концептуално съдържание, въпреки че избягват традиционните форми на текст и изразяване. Събитията рядко се представят в хронологичен ред, а разликата между реалност, символизъм и фантазия често е замъглена.

§4.5. Театър на сенките

Театърът на сенките, който е част от изследваните невербални форми на настоящия труд, не е характерният за индонезийската и южноазиатската култура куклен театър на сенките, при който се осветяват плоски фигурки или кукли и се отразяват върху екран. Интерес на настоящия труд е театърът на сенките, при който сценичното действие се осъществява посредством актьорското тяло, поставено между източник на светлина и екран. В повечето случаи този вид телесно-светлинен театър използва техниките на танца, физическия театър, акробатиката и други техники на движение. Характерно за този вид театър е, че историята, която се представя пред публиката, е фрагментирана, картинна и по-скоро разказвателна, отколкото действена. Актьорите могат да ползват реквизит, предмети и други пособия, но в основата на действието е тялото като изразно средство, неговите движения, позиции, пози и форми, което отнася този тип театър на сенките към невербалните театрални форми.

Една от световноизвестните, специализирани в театър на сенките трупи, е украинската труппа VERBA. Те споделят, че целят да изградят мостове отвъд езика,

възрастта и културните граници с помощта на формите на театъра на сенките, комбинирайки ефектите на сенките и осветлението с акробатични и телесни движения, за да разказват истории. Използват се форми на тялото или предмета, линии, светлина, звуци, цветове. Липсва директно означаване на значенията, закодирани в словото. Тълкуването може да е асоциативно или логическо. Използват се картини и комбинации от тела, ритъм и форми.

§4.6. Театър на маските

Една от основните роли на маската в изкуството е тази, която се отнася до участието ѝ в изграждането на цялостното представление на физическия театър, т.е. в този смисъл маската става основа в изграждане на спектакъла и заема ръководна функция. Според тази си роля всички останали елементи на невербалния спектакъл се подчиняват на маската. Движенията, придвижването в пространството, позициите и позите на тялото се подчиняват на маската и са строго зависими от нея. Тялото се слива с маската, поради което начина на пластична изразност при този вид театър е силно характерна и изисква строги познания в областта. В противен случай маската би била едно чуждо тяло, поставено без умисъл и цел върху лицето на актьора и не би могла да изпълни основните си функции.

В невербалния театър движенията и жестовете трябва да бъдат силно експресивни и преекспонирани. Това е от значение във връзка с възприемането и разчитането на знаците от страна на публиката. Още по времето на древногръцкия театър маски са били използвани, за да се преувеличат и акцентират характеристиките на героите, както и да направят актьорите по-видими за публиката, особено при изпълнение на открити пространства и пред големи и отдалечени аудитории. Именно и това е налагало движенията да бъдат силно стилизирани и по-обемни.¹⁶

Формата на маскирания мим е известна и в елинистическия свят от 3 в.пр.Хр. насетне. Носените тогава маски се различават от маските на драмата по това, че имат затворена уста. Когато лицето на актьора е покрито с маска, той няма възможност да изпълнява текст. Именно поради това театърът на маските, що се отнася до цели затворени

¹⁶ Roy 2016.

маски, може да бъде отнесен към невербалните театрални форми, където физическото действие и движението на тялото са основния сценичен език.

§4.7. Куклен невербален театър

Кукленият театър в своята същност може да се разгледа като пресъздаване на живия театър, където актьорът като сценичен субект бива заместен от куклата или предмета. Разбира се те самите са задвижвани от актьора куклувод, но вече са в ролята на субект. В същото време миниатюрното пресъздаване на живия театър чрез куклата се усложнява от факта, че марионетките/куклите, в края на краищата, не са хора.¹⁷ В този смисъл съвсем оправдано невербалният театър може да бъде разделен на физически (т.е. където субектът е човекът) и куклен (където субектът е куклата или предметът).

Една от консенсусните дефиниции за кукления театър в научните изследвания е, че „*кукленият театър е театър, чийто основен персонаж е куклата*“.¹⁸ В съвременните изследователски текстове, обаче, все по-често се налага по-широкообхватното понятие *сценичен обект (performing object)*. От днешна гледна точка кукла/сценичен обект може да бъде всеки присъстващ художествен или готов предмет на сцената, който е подложен на оживяване и одушевяване от човек/актьор/кукловод и е подчинен на художествена идея. По-новата, но основна посока в съвременния куклен театър приема за предимство невъзможността на неживата материя да наподобява до съвършенство жив персонаж. Тя се базира на анти-натуралистичността в куклената природа и използва пластическата образност, асоциативността и физическия език на материята – материал, ритъм, музика, цвят, текстура, тяло. От нея се развива *визуалният куклен театър*, при това доста активно след 90-те години на XX век.¹⁹

Ако се фокусираме по-обстойно върху кукления театър, ще открием, че той изобилства от невербални техники, сценични средства и елементи на невербалната комуникация, които от своя страна могат да го отведат именно към невербалните театрални форми при положение, че не са съпроводени от слово. Влиянието на европейските сюрреалисти върху съвременния куклен театър предопределя кодиране и

¹⁷ Tillis 1990: 105.

¹⁸ Вж. Маленов 2005: 9.

¹⁹ Тотева 2018: 7-9; вж. Kaplin 1999: 28-35.

декодиране предимно чрез образи и изображения.²⁰ Благодарение на иновациите на сюрреализма кукленият театър се превръща в подходяща среда за визуализация на фантастични образи, олицетворение, илюзии и специални ефекти, които произтичат от подсъзнанието на автора и намират път до подсъзнанието на публиката.²¹ Този процес се случва именно без необходимостта на словото, а само чрез визуализация и образ, т.е. чрез невербални театрални кодове.

Без значение дали говорим за „класическа“ форма на куклен театър или „хомогенен театър“ (в който на сцената се вижда еднородния свят на куклите), или говорим за неговите съвременни форми, които периодично придобиват облика на хетерогенен театър (театър на разнородните изразни средства), неограничените възможности на куклата, нейните жестове и движения, са достатъчни, за да „говорят“ без думи, независимо от факта, че тя е мъртва материя.

§4.8. Театър на предметите

Отдалечавайки се от фигуративността на куклата, съвременният кукловод попада на вещите-предмети, които според неговите разбирания могат да се превърнат в кукли по времето на субективната реализация на сценични образи, означени с тези предмети. В някои пиеси предметите са метафорични герои в събитията и участват заедно с куклите като част от разнородните театрални средства, които се търсят.

През 90-те години на XX век куклено-театралното изкуство започва да експериментира със своя доскоро най-важен и легитимиращ го атрибут и така достига до *обектния театър* и *театъра на материала* (обобщени в термина *визуален куклен театър*). Спецификата на театъра на материала в чист вид скъсва еднозначната си връзка с писания текст. Основен източник на смисъл се явяват материята, материалът и визуалният образ, който те могат да генерират и затова се въвежда понятието *визуална драматургия*. театърът на материала е по-абстрактен и е визуална смесица между пантомима, хореографирани движения, драматичен театър, танц, цирк, акробатика.²² Отделно течение в обектния театър са т.нар. продукции „широк формат“, които използват машини вместо

²⁰ Mirfenderseski 2016: 20-35.

²¹ Пак там.

²² Тотева 2018: 11.

актьори за изпълнители. На публиката биват представяни машини, кранове, вагони, бълващи огън и блъскащи се едни в други, огромни картонени конструкции, хора на високи кокили и др.

Появяват се и различни термини и понятия, като „театър на материала“, „театър на фигурите“, „театър на ръцете“ и други. Знаците, които ползват тези видове театър, са част от визуалния, невербалния език на комуникация. За целите на настоящия дисертационен труд всички тези видове театър в случаите, когато изцяло липсва слово, ще систематизирам под общото наименование куклен невербален театър и те няма да бъдат изследвани самостоятелно.

Т.нар. „черен театър“ може да бъде в своята същност театър на предметите, театър на фигурите, театър на ръцете и др. При тази форма на театър човешкото тяло е водещо, то участва, но е скрито. Публиката не се концентрира върху него, а върху движението на куклите, на предметите. Телата на актьорите се обличат в черно, включително се скриват и лицата им, а предметите, обектите или части от тялото, които играят (напр. ръцете), се боядисват в специална боя, която свети при пускане на неонов прожектори и лампи. По този начин се създава илюзията, че предметите се движат сами или се прави с цел да се създадат образи и фигури само от някои части от човешкото тяло. Черният театър се изпълнява предимно на фона на музика, звуци или в тишина.

§4.9. Дефиниция за невербален театър

Невербален театър е този вид театър, който замества вербалния език с друг вид език като средство за изразяване, комуникация с публиката и разказване на историята на сцената. Той използва езика на човешкото тяло или езика на тялото на куклата, сценографията и костюмите, осветлението, технологиите, движението, позата, позицията, визията, пространството и други средства и кодове за комуникация, различни от вербалните; предопределя използването на телесно и визуално сценично действие, заместващо словесното. В невербалния театър често могат да присъстват и думи като част от съвременния хетероген театър и театър на разнородните изразни средства, но тяхното включване в спектакъла трябва да е само дотолкова, че ако ги извадим от представлението, въпреки това то да остане завършено и самостоятелно. Бих нарекла **невербалния театър** още театър на пластиката, пластически театър, театър на зрението, театър без слово, театър

без думи, телесен театър. Актьорите на физическия или на невербалния театър използват интензитета и ритъма на движението или движенията, за да представят своите идеи и да ги превърнат във визуална театрална форма.²³

ГЛАВА ВТОРА: СОЦИОКУЛТУРЕН КОНТЕКСТ НА НЕВЕРБАЛНИТЕ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ В ЮГОИЗТОЧНА ЕВРОПА: 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК – ПЪРВИТЕ ДВЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА XXI ВЕК

Театърът е актуално социално, живо и динамично изкуство, което се гради преди всичко върху конкретните исторически, политически, социално-идеологически и културни условия на даден народ и/или държава и претърпява различни промени според хода на развитие на историческите периоди. Всяко преустройство на обществото неизбежно води до преустройство на театъра. Настоящото проучване на невербалните театрални форми не би могло да бъде пълноценно без да се очертае историческата рамка, водеща до съответните социално-икономически процеси в страните от Югоизточна Европа след падането на Берлинската стена през 1989 г., и рефлектиращи в културата като цяло и по-конкретно върху театралната сцена. Творческите и художествените търсения, участието на обществото в театралния и културен живот, както и икономическите и финансови параметри на театъра в контекста на политическия Преход отразяват сложното развитие на държавите от Югоизточна Европа след падането на социалистическия режим.

§1. Българският театър – криза на Прехода. Невербалните театрални форми

§1.1. Кризата в българското театрално пространство непосредствено преди Промените

Кризата в театралното пространство в България, както и в цялостния социално-икономически и политически живот на страната става осезателна доста преди политическите събития през 1989 г. Един от нейните симптоми е наченалият дебат върху преустройството на театралната организация в страната и необходимостта от евентуални реформи в театралната система. Той се осъществява предимно на две официозни нива:

- посредством пленумите на управляващата партия по линията за преустройството на духовната сфера (т.нар. Юлска концепция от 1987 г., документите от заседанията на ЦК на БКП юли и август 1988 г.); проект на концепция за театрална реформа, изработен от

²³ Dennis 2007: 184-186.

Комитета за култура и обсъден на разширено заседание на ръководството на Комитета за култура с театрални творци, проведено на 23 и 30 ноември 1988 г., и др.;

- посредством документите, подготвени от Съюза на артистите в България, чиито предложения за *Концепция за преустройство на театралното дело* са обсъдени на неговия IX-ти разширен пленум от 27 юни 1988 г., и от Главна дирекция „Театър“, която предлага *Основни насоки за преустройството на българския театър* (X разширен пленум на САБ, 20.01.1989 в НДК), от друга.²⁴

Ясно са дефинирани двата аспекта на проблемите в българския театър:

- необходимостта от либерализиране на формите на собственост; преодоляване на централизираното държавно управление;
- необходимостта от либерализиране и обогатяване на художествените театрални форми; преодоляване на естетическото еднообразие.

След Втората световна война българският театър е подчинен на някои строги ограничителни изисквания към жанра, формата и темата на спектакъла, избора на драматургия и театралния репертоар, художественото съдържание и метод на изпълнение на постановката, към принципа на управление на театралната мрежа.²⁵ Така например постановките трябва да се придържат към художествения метод, наречен „социалистически реализъм“, което е един вид „идеологическо и естетическо дисциплиниране“, по думите на Н. Йорданов.²⁶ От гледна точка на формата тя трябва да бъде именно общодостъпна и разбираема реалистична форма, изключваща всякакъв вид условен език, символика, метафори и експериментаторски творчески решения.²⁷ Но дори и в този кратък период на социалистическия режим у нас развитието на театъра претърпява редица промени. През 70-те години започва по-активна и видима демократизация в областта на културата. Вече се говори за имена като Харолд Пинтър (между 1968 и 1989 г. в България са поставени 6 негови творби), Бертолт Брехт, Петер Вайс... В списание *Театър* се появяват публикации за модерните тенденции в съвременната полска драма и театър, за експерименталното направление в полската режисура от страна на Йежи Гротовски и

²⁴ Йорданов 2011; вж. Йорданов 2016.

²⁵ Николова, Р. 2018; Спасова-Дикова 2015; Спасова-Дикова 2022.

²⁶ Йорданов 2018; Спасова-Дикова 2015.

²⁷ Аврамов 2003.

други иновативни творци, търсещи свобода на художествената изява и нови естетики в театралното изкуство.²⁸

Но освен проблемите, свързани с художественото съдържание на постановките, драматургията, театралните методи, репертоарния избор, формите и жанровете, в края на социалистическия режим в страната и на прага на т.нар. Преход, възниква един друг казус, свързан с управленските и организационни практики в театралната сфера в България. След 1944 г. във всички окръжни градове се формират театрални трупи за драматични и куклени театри, които се финансират изцяло от държавата, като значителни средства се отделят и за националните театри.²⁹ Към края на социалистическия период се заражда т.нар. децентрализирано управление, при което голяма част от театралните формации в страната започват да се насочват и към независимия частен театрален сектор. Доста преди първите повей на промяната, вещаеща политическите метаморфози и трансформации в Югоизточна Европа, в България се генерират първите успешни опити за създаване на самостоятелни невербални формации в театралния живот на страната: през 1967 г. е създадена единствената държавна танцова трупа в България „Арабеск“; първата пантомимна формация у нас – Студио „Пантомима“ към театър „Сълза и смях“ е създадена през 1979 г. от Васил Инджев, Вельо Горанов и Милчо Милчев; „Мимстудио „Алба“ е създадено през 1985 г. от Александър Илиев и използва сцената на читалище „Славянска беседа“; трупа „Сивина“, Пловдив, която поставя куклено-пантомимни миниатюри, е създадена през 1972 г. от Иван Сивинов, Николина Георгиева, Атанас Илков, Боньо Лунгов; мим театър „Балаган“ с худ. ръководител Красимир Аврамов и др. Тези формации обаче, както и много други в сферата на невербалния театър и пантомима, създадени преди началото на Прехода, не успяват да просъществуват в новите условия на пазарна икономика, с изключение на балет „Арабеск“, който е държавен и съществува и до днес.

През 1986 г. хореографът и танцьор Петя Стойкова създава съвременната танцова компания Dipe, базирана в Бургас, която е действаща и до днес и активно работеща в сферата на танцовия театър и съвременния танц. През 1989 г. актьорът Рашко Младенов създава Театър „Ателие 313“ като студийна формация, експериментираща със синтеза на сценичните изкуства като музикално-танцов и музикален театър, пантомима, опера, но

²⁸ Михайлова 2018: 157-167.

²⁹ Зафирова 2013: 77-82.

постепенно се профилира като куклен театър с назначаването на режисьора Петър Пашов за директор през 1992 г. През 1993 г. е създадена и независимата трупа за съвременен танц „Амарант“. Основател е танцьорът Красен Кръстев, който, подобно на балет „Арабеск“, събира танцьори, с които решават да се развият самостоятелно като нова независима трупа в сферата на съвременния танц и театър. В края на 90-те години група „Амарант“ се разпада.³⁰

§1.2. Българската пантомима преди Преход

Пантомимата се появява у нас като самостоятелно изкуство преди малко повече от половин век, когато през 60-те години на XX век Васил Инджев начева своите художествени дирения в тази театрална сфера. Своеобразен културен феномен е развитието на българската пантомима през 70-те и 80-те години на XX век. По това време започват да се появяват примери за успешни пантомимни спектакли на професионална сцена. Поради бурното разширяване на пантомимната мрежа в страната започват да се организират прегледи и фестивали, театрално-пантомимни лаборатории, гостувания в страната и чужбина, покани за гостувания на известни чуждестранни мимове и трупи. Усъвършенстването и развитието ѝ въобще не протичат без проблеми. Започват да се дискутират въпроси като липса на качествени ръководители и педагози, липса на специализирана литература за пантомимата и професионални изследвания върху теорията и практиката на пантомимата, липса на достатъчно подготвени творци – актьори-мимове, текуществото в съставите и художественото им ръководство, липса на необходимата материална база, на условия за репетиции и др.³¹

Нов етап за професионалното пантомимно изкуство в България започва през 1979 г., когато Васил Инджев, Вельо Горанов и Милчо Милчев създават първата пантомимна формация у нас – Студио „Пантомима“ към театър „Сълза и смях“ с помощта на Стойчо Мазгалов – тогавашния директор и художествен ръководител на театъра.

През 1987 г. Вельо Горанов намира нов дом за нямото изкуство, създавайки първия самостоятелен театър за пантомима в България – Театър „Движение“. По-подробно с процеса по неговото създаване и функциониране ни запознават чрез личните си спомени

³⁰ Искренова 2016.

³¹ Инджев 1998: 29-31.

самият актьор и хората, застанали зад тази кауза. Спомените, разказите и личните изживявания са документирани в два филма, посветени на Театър „Движение“, съхранили любопитни факти и интересни детайли от целия сложен път по изграждане на институцията – *Движение и упование*, 1989 г., сценарист и режисьор Марин Димитров, и *Театър „Движение“*, 1988 г., режисьор Иван Хлеббаров.

В това сравнително кратко време, в което Вельо Горанов създава и ръководи театър „Движение“, той допринася много за развитието на българската пантомима и остава в нейната история признат от колеги, артисти и режисьори, театроведи и любители на нямото изкуство.

§1.3. Българският театър след политическите промени в Югоизточна Европа

Българският преход към пазарна икономика е мъчителен и продължителен, протича на фона на задълбочена икономическа криза, инфлация, дългова криза, драстично спадащо качество на живот и жизнен стандарт, което до голяма степен предпоставя неуспеха на дълги години търсената театрална реформа, на усилията към децентрализацията и „многообразието на организационни и художествени структури“.³² Държавата е пред банкрут и драстично търси възможности да съкрати всички свои разходи.³³

Последвалите политически и социално-икономически промени оказват дълбоко въздействие върху либерализирането на духовния живот и функционирането на културните институции в Югоизточна Европа. Тези промени се отразяват не само върху художественото съдържание на театъра в страната, върху репертоарните и постановъчни практики, както и върху учебните конспекти, но и до известна степен върху модела на администриране, финансиране и мениджмънт на театралната сфера. Започва формирането на частни театрални формации, които преминават към т. нар. независим културен сектор. Условието на капитализма обаче се оказват неблагоприятни, за частните културни инициативи. Повечето частни театри бързо се провалят във финансово отношение и престават да съществуват.

Въпреки трудната стартова ситуация, в началото на новото хилядолетие са основани много независими трупи, които орпеделят тенденциите за независимата театрална сцена в

³² Цит. по Николова, Р. 2019.

³³ Йорданов 2016: 41.

България и до днес. Разнообразието от аристични направления е голямо – психологически театър, базиран на текст, представления, изградени върху езика на тялото, сценични инсталации и др.³⁴

§1.4. Нови независими и частни театрални формации в сферата на невербалния театър след началото на Прехода

В художествено отношение от 90-те години на XX век насетне започват да навлизат и новите за страната театрални форми, които са вече утвърдени отвъд „Желязната завеса“ като различни форми на физически театър и театър на движението, театър на разнородните изразни средства, театър на средата, театър спрямо мястото, визуален театър, кибертеатър, театрална инсталация, театър на сетивата, театрални пърформанси и други. Тези форми, характерни за европейския модернизъм и постмодернизъм, както и за т.нар. от някои изследователи хипермодернизъм или метамодернизъм, навлезли в България в един доста по-късен етап спрямо световната театрална сцена, се характеризират предимно с хибриден театрален език и нови хибридни жанрове.

Някои от формациите с невербален характер, създадени след началото на Прехода, както и отделни артисти, са: основаната през 1993 г. частна професионална формация „Жар театър“,³⁵ създадена от режисьорите-мимове Елена Пап и Пламен Пап, която функционира и до днес; „Театър на мечтите“, основан през 1999 г. от Александър Илиев (съществува и до днес); българският мим Герасим Дишлиев,³⁶ ученик на Марсел Марсо, живял дълги години в Париж, а през 2019 г. станал първият българин, получил роля в Цирк дю Солей; „Derida Dance Company“, създадена през 2002 г. от хореографа Живко Желязков и предприемача Атанас Маев; създаденият през 2009 г. единствен у нас професионален театър на хора с увреден слух – Театър „Мим-Арт“ към Сдружение „Тишина“; танцова компания „АТОМ Театър“, създадена през 2011 г. Стефания Георгиева, актриса, завършила Актьорство за куклен театър в НАТФИЗ; танцова компания „Стрийм Денс“, създадена през 2017 г. от хореографите и танцови изпълнители Филип Миланов и Валери Миленков; независимите актьори Цветан Найденов и Светослав Атанасов, завършили Театралната академията в класа на Александър Илиев; Ива Лапатова и Янита

³⁴ Hensel 2017: 186-274.

³⁵ Вж. Кирова 2020: 412-436.

³⁶ Вж. Кирова 2020: 412-436.

Кирова, автор на настоящия текст, завършили академията в класа на Александра Хонг; Филип Дончев, завършил през 2018 г. в класа на Александър Илиев в НАТФИЗ; Александър Калинов, също възпитаник на НАТФИЗ, в класа на Александър Илиев и др.

Проблемите на независимите артисти, свързани с липса на възможност за поддържане на собствена сцена, недостатъчното заплащане на труда на актьорите, както и отсъствието на постоянен актьорски състав, всъщност се явяват проблеми и на голяма част от частните невербални формации, а не само на отделните артисти на свободна практика.

§2. Театърът в страните от бивша СФР Югославия

В Социалистическа федеративна република Югославия (СФРЮ) процесите в периода на преход към демокрация и пазарна икономика след падането на „Желязната завеса“ и Югославските войни (1991–2001) вземат много по-болезнен и продължителен обрат, довел до формирането на 7 нови самостоятелни държави: Сърбия, Босна и Херцеговина, Черна гора, Македония, Хърватия, Косово, Словения (която излиза до голяма степен извън границите на Югоизточна Европа). Симптомите на разпад се появяват още след смъртта на Йосип Броз Тито през 1980 г. В процес на либерализация и при наченки на т.н. демократизация се засилва стремежът към национален сепаратизъм, по-голяма самостоятелност на националните движения, самоопределяне и децентрализация. Така се стига до т.нар. Югославски войни, серия от военни конфликти в периода между 1991 и 2001 г., финализирали разпада на СФРЮ.

В епохата до Югославските войни театралният живот в СФРЮ като цяло е доминиран от две базисни тенденции:

а) публично декларирана социалистическа идеология, стремяща се към безкласово общество;

б) скрито подкрепяно и насърчавано хранилище на национални чувства.

Както и в България, театърът в Югославия е държавно финансиран и контролиран.³⁷

§2.1. Театърът преди Югославските войни (1991–2001)

Въпреки централизирания държавен контрол, в Сърбия се появяват и някои независими театрални трупи още през 50-те години на XX век. Такъв представител е

³⁷ Milošević 2011.

авангардният театър „Atelje 212“ („Ателие 212“) с Център за сценични изкуства, който е създаден в Белград през 1956 г. като сцена за нова авангардна драма и нови организационни практики. През 70-те години е основана и трупата KPGT (Kazalište Pozorište Gledalište Teatar). Името е образувано от първите букви на наименованията за театър на хърватски, босненски, словенски и сръбски.³⁸ Проектът е инициран от най-прогресивно мислещите по онова време театрали. През 1984 г. е създаден един от първите алтернативни театри в СФРЮ „Teatar Mimart“ като невербален и физически театър, който днес е сред най-известните независими театри в Сърбия. Почти в навечерието на Югославската война, през 1989 г. в Загреб се ражда независимата пърформативна труппа „Montažstroj“, чийто основател е театралният и филмов режисьор Борут Шепарович, един от най-активните участници в движението за алтернативен театър в Хърватия от края на 1980-те години. Дейността на трупата се разполага във времето на преход и се прехвърля в съвременността в периода от 90-те години на XX век до днес.

Така в СФР Югославия в навечерието на Югославските войни вече се е очертала една устойчива, макар и не много разпространена тенденция към засилване на интереса на алтернативни и независими театрални формации към физическия и невербалния театър с акцент върху танцовите форми. Появяват се млади хореографи, пърформъри и трупни, които експериментират с тялото и невербалните театрални практики, без те да доминират като изразни средства и в предимно хибриди постановки.

§2.2. Театърът по време на и след Югославските войни

§2.2.1. Театърът по време на и след Югославските войни: Република Сърбия

Войните през деветдесетте години, разрушаването на инфраструктурата, икономическите кризи, етно-културните конфликти, както и международната изолация оказват силно въздействие върху положението и на държавните, и на независимите театри в **Сърбия**. Военновременният театър се характеризира с две противоречиви тенденции. От една страна държавно финансираните театри във воюващите територии следват призивите за национално обединение от намиращите се на власт политически сили и в много редки случаи се противопоставят на налаганата държавна политика или да заемат контрапозиции. От друга страна, налаганата от военновременните условия необходимост

³⁸ Hensel 2017: 207-208.

от национална или религиозна хомогенност, превръща театъра в духовно оръжие в борбата за национална независимост. Много творци напускат страната. Редица театри са затворени. Субсидиите едва стигат за финансиране дори на държавни институции.

Независимо от това през 90-те години са създадени голям брой независими театрални групи, не всички от които обаче са специализирани в невербален театър: Ister Teatar (1994 г.), компанията за съвременен танц INTRA, трупата Ad Hoc Lom; театралната лаборатория Plavo pozorište (1995), ERGstatus plesni Teatar, OMEN teatar (1995), SVAN Teatar, Splin Teatar, музикално-танцов театър Pozorište Ogledalo (1989) и трупата Kraf Teatar (1998).³⁹

В очертаният период се появяват много хореографи и театрални трупи, които експериментират предимно в областта на физическия и танцовия театър, в който взаимопроникват различни невербални форми, възхождащи към едно първично ядро – преосмисляне на тялото. Повечето театрални трупи са активни и до днес, а театралните теми се насочват към съвременната драма, нео-авангарда и театърът на абсурда.⁴⁰ Значим принос за въвеждането на тези иновативни театрални практики имат формации от Белград като „DAN Teatar“, „Ister Teatar“, „Plavo pozorište“, „Mimart“, „OMEN“, „Erg Status“, артисти като Борис Чакширан, Ивана Вуджич. Ана Вуджанович⁴¹ отнася зараждането на очертаните тенденции към влиянието на постмодерния театър на 70-те и 80-те години на XX век, които са много по-напреднали в Словения и Хърватия в сравнение със Сърбия.

§2.2.2. Театърът по време на и след Югославските войни: Босна и Херцеговина

Военните конфликти и етнонационализъм⁴² в пост-югославските държави през деветдесетте години опустошават Босна и Херцеговина, оставяйки дълбоки рани не само в инфраструктурата, икономиката, но и в духовния живот. Колективната югославска идентичност от времето на Й. Б. Тито е изместена от нова форма на идентичност – етнически национализъм.⁴³ След обявяването на независимостта на бившата югославска република през 1992 г. избухва тригодишна война между боснеци, сърби и хърватското малцинство в страната. В края на войната през 1995 г. икономическото положение в

³⁹ Hensel 2017: 208.

⁴⁰ Vujanović 2008: 31-40.

⁴¹ Vujanović 2008: 33.

⁴² Pajic 1995; Powers 1996: 221-253; Slack 2001:139-161.

⁴³ Pajic 1995.

страната е катастрофално: жилищни сгради, промишлени съоръжения и инфраструктурата са унищожени. По-страшни са духовните поражения.

Въпреки това основаният непосредствено преди обсадата Sarajevski ratni teatar (SARTR) или Военен театър в Сараево се превръща в артистичен център за актьори, режисьори и други театрални професии, чиито театри са били затворени в Сараево поради войната.

Важен аспект в театралния живот на региона е отсъствието на независими театрални формации до 2005 г., когато режисьорът Харис Пашович, създател на департамента по режисура при Академията за перформативно изкуство в Сараево, основава независимия културен център „East West Centar в Сараево“ с едноименната театрална компания, фокусирана върху перформативното изкуство и турнета из страната, семинари, мастер-класове предимно с млади артисти-аматьори, работни ателиета и др. През 2006 г. е създадена театралната труппа „Gradsko pozorište Jazavac“ в Баня Лука. Постановките им са насочени предимно към детска и младежка аудитория. Тези театрални формации промотират и популяризират независимия театър в Босна-Херцеговина, предлагайки форум за срещи и дискусии върху актуалните проблеми на съвременността и ежедневието както на театрални творци, така и на млади хора с подчертан интерес към театралното изкуство. Техните спектакли, обаче, използват предимно вербални средства.

§2.2.3. Театърът по време на и след Югославските войни: Република Словения

Словения до голяма степен излиза от границите на Югозападна Европа, но следва да бъде спомената накратко като сравнителен фон на анализираният тук процес в сферата на невербалните театрални форми. За разлика от другите югославски републики тя има активна и богата независима театрална сцена още преди разпадането на Югославия, възхождаща към 50-те години на XX век. Влиянието на екзистенциализма и театъра на абсурда рефлектират и в драматургията и театралния живот в Словения. Според Томаш Топоришич от края на 50-те до края на 90-те словенският театър се дефинира посредством ясното напрежение между текстоцентризма и сценоцентризма.⁴⁴ Очертаните тенденции генерират нови или стимулират вече зародили се модернистични театрални форми. В това

⁴⁴ Топоришич 2004; вж. по-долу.

отношение изпъкват редица модерни театрални формации:⁴⁵ ансамбълът на Балбина Бателино Баранович „Eksperimentalno gledališče“; групата „Oder 57“ („Сцена 57“); „Gledališče Ad Hoc“, ръководена от Драга Ахачич, „Mladinsko gledališče“, също основано от Балбина Балетино Баранович през 1955 г. Интерес представлява неоавангардната пърформативна група „Gledališče Pupiliје Ferkeverk“, основана в Любляна в края на 60-те години на XX век, която следва движението на Втория театрален авангард през 60-те и 70-те години.

„Gledališče Pekarna“ е основан през 1972 г. от Ладо Крал, който участва и в работата на „Eksperimentalno gledališče Glej“. Трупата се разпуска през 1978 г. Независимият театър „Eksperimentalno gledališče Glej“ е основан в Любляна от режисьора Душан Йованович, Ладо Крал и други театрали през 1979 г. Това е най-старият институционален театър в Словения, който продължава и до днес да упражнява силно влияние върху независимите театрални формации, експериментирани с нови методи и изразни средства. „Mladinsko gledališče“ е първият професионален театър за деца и юноши в Словения. Замислен е като лаборатория за интердисциплинарно изследване на сцената с новаторски подход и политическа ангажираност. Работи с режисьори, чийто методи се смятат за авангардни.⁴⁶

Историята на независимите театрални формации и експерименталния театър от онова време в т.нар. социалистически блок е и история на театър на съпротивата. Опозиция на репертоарно управлявания, соцреалистичен, традиционен театър, но не в смисъла на театър в контекста на невербалните театрални форми, обект на настоящия труд. Специфичните обстоятелства на Прехода рефлектира и в развитието на независимата театрална сцена: в Любляна се появяват трупи като групата „Бетонтанк“, „Институт Музеум“, „Бункер Институт“, „Маска Институт“, трупите „Dejmo Stisnt Teater“ и „En Knap“, „Via Negativa“, „Kozmokinetični kabinet Noordung“.⁴⁷ Те функционират и до днес и са най-ярките представители на експерименталния театър.

§2.2.4. Театърът по време на и след Югославските войни: Република Хърватия

Още през 60-те години в Загреб се формират първите експериментални театрални групи и фестивали. „Coccole mosso“, която заедно с групи като „Kugla glumište“,

⁴⁵ Toporišič 2011: 299-342 с лит.

⁴⁶ Toporišič 2006.

⁴⁷ Toporišič 2013: 337-342; Hensel 2017: 213-214.

фокусирана върху представления на открито, „Lero“ (базирана в Дуборвник), „Pozdravi“, „Osamljena srca“ (Самотни сърца), формира ядрото на неинституционалното театрално движение от 70-те години насетне. По-късно Гордана Внук, член на „Cossolomosso“, ще стане основател на особено значимия в областта на независимия театър фестивал „Eurokaz“ през 1987 г., който функционира до 2013 г.

Традициите на хърватския танцов театър възхождат поне към 50-те години на XX век. На Второто музикално биенале в Загреб през 1963 г. танцьорката и хореограф Ан (по-късно Анна) Халприн представя три представления с танцовата си група „Танцова работилница“. Спектакълът *Табуретката с петте крака* толкова удивлява публиката и критиката, че това представление се смята за въведение на постмодерния танц в хърватския танцов контекст. През 60-те години на сцената се появяват и трупичи като „Студио за модерен танц“ (Studio za Suvremeni Ples) в Загреб на Ана Милетич и дъщеря ѝ Вера Милетич (1962); „Ансамбъл за камерни свободни танци“, основан от Милана Брош, която проявява склонност към експерименталност и иновативност; „Загребски танцов ансамбъл“ (Zagrebački Plesni Ansambl), основан през 1970 г. от Лела Глухак Бунета, единственото място в Хърватия тогава, предназначено изключително за съвременен танц.

През 1982 г. Мирна Жагар основава „MAPAZ“ (Moving Academy for Performing Arts Zagreb) и стартира фестивала „Dance Week“, международен фестивал на Хърватия за съвременен танц, театър на движението и пантомима, организиран от Института за движение и танц. Неговото програмиране предлага платформа за срещи на различни хореографски и артистични визии и за диалог между дисциплините в изкуствата.

През 1991 г. Словения и Хърватия обявяват своята независимост и се отделят, бидейки сред първите страни на разпадаща се СФР Югославия, поели пътя към демокрация. Скоро започва унищожителната война (1991–1995), често описвана като най-смъртоносния конфликт в Европа след Втората световна война. Непосредствено след войните, Хърватия е опустошена. Преходът е усложнен от съсипаната икономическа база на страната (изчезват големите предприятия и селскостопански ферми), корупцията, демографската криза.

Войната ограничава и подтиска театралния живот в страната, но независимо от това се появяват няколко нови трупичи, сред които HKD Teatar, основана през 1993 г. от актьора

Ненад Шегвич и режисьора Лари Заппи в Риека; и „Teatar Exit“, основан от Матко Рагуж и Наташа Лушетич в Загреб през 1994 г. Тези независими компании и формации не са специализирани в сферата на невербалните театрални форми, а във вербалното театрално и изпълнителско изкуство и макар и в отделни свои спектакли и проекти да ползват невербални форми и тялото като средство да е на фокус, то те остават извън очертаната картина на невербални театрални трупи в региона. Тяхното споменаване тук е единствено с цел да се изведат театралните тенденции в социо-културния и политически контекст на страната, в периода на война и конфликти.

В сферата на невербалния театър от друга страна е определяната за една от най-интересните трупи в Хърватия „BADco.“ (Beizimeno autorsko društvo/Безименно авторско общество), основана през 2000 г. от Горан Сергей Присташ с фокус върху танца, движенческите техники, невербалните изразни форми. Постановките на трупата са създадени чрез импровизация, театър, модерен танц и изпълнителско изкуство.⁴⁸

В края на 90-те години, през 1998 г., в Риека е основан „Театърът за преходна фантастика“ (TRA FIK) със спектакъла *Уокър* в чест на хърватския поет от началото на XX век Янко Полич Камов. Този силно физически театър работи с изразни средства между танца, пантомимата, визуалния театър; предлага алтернатива на независимата театрална сцена.⁴⁹ Един от най-впечатляващите автори с голямо въображение от 2000-те в Хърватия е Матия Ферлин, хореограф, танцьор и режисьор, който прилага невербални форми в театъра. Към настоящия момент актуални са редица театрални групи, фокусирани в областта на съвременния танц, физическия и движенческия театър с уклон към интердисциплинност и прилагане на модерните технологии.⁵⁰ Някои от тях са: артистичната организация „Četveroruka“, „Хореографска лаборатория Sodaberg“, трупата на „KABINET“, работилницата „MARMOT и др.

⁴⁸ Malzacher 2016.

⁴⁹ Bauer 2016:207.

⁵⁰ Antulov 2020: 14-16.

§2.2.5. Театърът по време на и след Югославската война: Република Северна Македония

Република Македония (от 2019 – Република Северна Македония) обявява своята независимост от Югославия на 8 септември 1991 г. Тя е единствената от югославските републики, която осъществява това чрез мирен преход, въпреки че не избягва военните конфликти. През 1999 г. войната в Косово предизвиква сътресения в страната, съпроводени с голяма миграционна вълна от албански бежанци.

В обобщаващия доклад на ЕЕРАР (платформа за източноевропейски пърформативни (театър и танц) изкуства) относно организацията на пърформативните изкуства в източно-европейските страни⁵¹ Павел Плоски поставя Македония в една група с Босна, Косово и Албания, като страни без достатъчно кохерентна културна политика и недостатъчно интегрирани в европейските системи.

В РС Македония доминира т.нар. „традиционен театър“. Въпреки това алтернативният и независимият театър в Македония е явление, чиито първи прояви на професионална сцена са отбелязани още в края на 50-те години на миналия век. Още тогава е открита Малката сцена на Македонския народен театър. Алтернативните подходи в изкуството като цяло (включително живопис, музика, литература) особено се засилват през 60-те и началото на 70-те години.

Друг професионален алтернативен театър от 50-те години на миналия век е ESTRADA 59, основан през 1959 г., а през 1964 г. се появява NON – THEATREKAKTUS. През 1970 г. в манастира „Св. Никита Голтар“ до Скопска Черна гора е основан от Владимир Милчин, Слободан Унковски и Мартин Панчевски театър „Кај Свети Никита Голтарот“ („При Свети Никита Голтарот“), където е подготвено първото представление на трупата. В Лабораторията по естетика на Философския факултет под ръководството на Кирил Темков през 1978 г. е създадена театрална работилница, която по-късно ще стане известна като „Зелената гъска“, каквото е заглавието на първата им пиеса *Най-малкият театър в света Green Goose*, по пиесите на полския поет и сатирик Константин Илдефонс Галчински – сюрреалист, ексцентрик, абсурдист.

В началото на 1990-те години работи и независимата и алтернативна театрална трупа Ромски театър „Pralipe“. Тя е групирана около режисьорът-„гуру“ Рахим Бурхан (роден

⁵¹ Płoski 2013: 12.

1949 г.), за който театралното творчество е емоционална конструкция, интуиция и талант. Рахим Бурхан е сред създателите на радикални промени в театъра.

Един от първите частни театри в Република Македония „Мала Станица“ се появява в началото на 90-те години на XX век, но оцелява само две години. Името му е заето от сградата на бившата гара Горно Скопие „Малка гара“, служила до разпада на Югославия за настаняването на Югославската народна армия.

За съжаление в края на 80-те и началото на 90-те години на XX век тези театрални практики отслабват и намаляват своя интензитет; повечето трупи не успяват да поддържат репертоар и пространство, което да осигурява нормални условия за работа извън традиционния театър.

През 1997 г. е основан „Театър 007“, който поставя началото на фестивала „Лица без маски“. Макар самоопределящи се като независими, те се издържат от бюджета на местните общини и ползват предоставени от тях пространства.

Едно интересно и предизвикателно явление в театралния живот е „Колектив Ветерница“⁵² (Здружение за култура и уметност КОЛЕКТИВ ВЕТЕРНИЦА Скопје), активни на сцената от 2006 г., но официална дата за основаването им варира между 2013 и 2015 г. Основатели са пет жени с различни професии – драматург, актриса, културен и социален работник, илюстратор и експерт по политически изследвания, обединени от идеята за независимо театрално творчество, фокусирано върху езика на тялото и танца.

§2.2.6. Театърът по време на и след Югославските войни: Косово

До 17 февруари 2008 г. Република Косово формално е автономна област в Република Сърбия, въпреки че от 1999 г. сръбското правителство няма контрол в резултат от избухналата Косовска война (1998–1999), последната от поредицата Югославски войни. С подписаното на 10 юни 1999 г. споразумение в Куманово управлението на страната е предадено на ООН, но конфликтите и етническото напрежение продължават.⁵³ Косово е най-слабо развитата икономически от всички бивши югославски републики. Доминира албанско население, мюсюлмани по вероизповедание, което до голяма степен

⁵² Ветерница, т.е. Вятърна мелница.

⁵³ Стамова 2016.

предопределя тенденциите в развитието на театралното изкуство и консервативността по отношение на авангардните и експерименталните театрални форми.

Театралният живот в Косово се поддържа предимно от „публичните театри“, които са позиционирани само в столицата Прищина и някои градове. В страната, както и в Черна гора (изключение прави танцова компания „Ballo“), не се развива съвременен танцов и движенчески театър, включително и пантомима като самостоятелни театрални форми.

След войната са основани някои независими формации, но те бързо изчезват след една-две постановки. Театралният живот е съсредоточен в столицата Прищина, където функционират три театъра: единственият държавен театър в страната, Националният театър на Косово, „ОДА Театър“ и „ДОДОНА Театър“. „ДОДОНА Театър“ е единственият младежки и детски театър с Куклен театър, основан през 1986 г.

Един оцелял и до днес успешен проект е MULTIMEDIA Център, създаден през 2002 г. и управляван от група млади театрали. Реализират ко-продукции с чуждестранни театрални трупи като Markus Zohner Theater Compagine (Швейцария), Nomad Theater (Великобритания) и др.

Интересен момент в театралния живот на Косово става в края на XX и началото на XXI век едно чуждо присъствие – проектите на „Bond Street Theatre“ от Ню Йорк, в които се включва и българската театрално-социална формация „Театър Цвете“. „Bond Street Theatre“, основан през 1976 г., стартира дейността си в региона на Балканите от 1999 г., когато в отговор на Косовската война Джоана Шърман и Майкъл МакГуигън прекарват три седмици в седем бежански лагера, разположени в Македония, за да подарят малко радост и творчески игри на повече от 10 000 косовски деца. Освен своите невербални представления, те им преподават пантомима и интерактивни театрални игри.

§2.2.7. Театърът по време на и след Югославската война: Черна гора

След разпада на СФРЮ,⁵⁴ в условия на нарастващо етническо напрежение, война и конфликти, Сърбия и Черна гора се обединяват в Съюзна република Югославия. Тя съществува от 1992 до 2003 г., когато е възстановена като Държавен съюз на Сърбия и Черна гора. През 1993 г., почти веднага след образуването ѝ, ООН налага пълно ембарго на СРЮ заради войната в Босна и Херцеговина. Страната претърпява голяма

⁵⁴ Lukic 2002: 137-162.

икономическа криза и инфлация, политиката води до международна изолация на страната и до радикализиране на косовските албанци. През 2006 г. официално е обявена независимостта на страната.⁵⁵

Театърът в Черна гора все още до голяма степен, подобно на Македония, се характеризират с традиционен подход, с малко интердисциплинарни експерименти и социална ангажираност. Основната тетарална дейност е концентрирана в Черногорския национален театър в Подгорица, в Кралския театър „Зетски дом“ в Цетине и в градските театри в Подгорица и Никшич. Независимият театър е слабо развит в страната в сравнение с публично бюджетираните институции. Спорадично се представят независими театрални постановки в общински културни центрове и по време на няколко летни театрални фестивала.⁵⁶

На този фон се откроява до известна степен театър „Зетски дом“, който наскоро се включва в два европейски проекта: проектът „Колективни пиеси на ЕС“ (EU Collective Plays project), финансиран от програма „Творческа Европа“; и ADNICH, финансиран от фонда на EU's INTERREG IPA. През последните няколко години театърът предлага няколко художественоно значими продукции.

По тези програми режисьорът Андрас Урбан от Сърбия поставя спектаклите *Пеперуда*, която впечатляващо деконструира привидно безспорни „патриотични“ ценности, „заседнали между прехода и традицията“; и *Капитал*, базиран на идеите на Маркс. Друго изключение в Черногорския национален театър е класиката на А. П. Чехов *Иванов*, режисирана от украинския режисьор Андрий Жолдак. Неговата продукция показва енергичен и убийствен свят и подчертава невербално освобождаването от несъзнаван и неизказан натиск, кипящ вулканично в героите. Спектакълът *Син* на черногорския режисьор Мирко Радоние се отличава с темата и въображаемия сценичен език. *Син* е спектакъл за младите хора в днешна Подгорица и включва фина игра с реалността, сглобена и деконструирана в тясно, почти празно пространство.⁵⁷

Въпреки физикалността на спектаклите и иновативните подходи на режисьорите, представени по-горе, както и използването на съвременен и иновативен сценичен език, те

⁵⁵ Banchev 2011: 51-78.

⁵⁶ Mrđenović 2020.

⁵⁷ Mrđenović 2020.

не изключват вербалността и текста и не са представители на типичните невербални тетарални форми в смисъла на изчистена невербалност и невербален театър.

В този смисъл единствената видима труппа за танцов театър в Черна гора, изцяло фокусирана в невербалния физически театър, е танцова компания „Ballo“. Компанията е създадена през 2000 г., водена от двама хореографи: Тамара Вуйоцевич-Мандич и Славка Нелевич. Всички танцьори имат основни познания в балетната техника, които развиват и надграждат с помощта на водещите и гост хореографи.

§3. Театърът в Албания

След Падането на Берлинската стена Албания се опива да осъществи демократизация на политическата система, да премине към многопартийна система, въпреки че комунистическата партия остава на власт, симулирайки инициативи за демократични реформи. Албания остава сред най-бедните държави в Европа, с преобладаващо селско население, въпреки че грамотността е доста висока. Доминирането на мюсюлманското население⁵⁸ – 59% спрямо 17% християнско – и специфичната самоидентификация на албанците⁵⁹ затрудняват духовната модернизация и навлизането на радикални театрални форми и изразни средства в театралното изкуство.

Интересно явление е Националният експериментален театър „Kujtim Spahivogli“ (Куйтим Спахивогли), нов театър в Тирана, създаден през 2014 г. с решение на правителството, за да представи всички видове съвременни изкуства, заменяйки Комедийния театър като заема същата сграда. Този театър има за цел да представя иновативни творби и нови концепции и техники в сценичната постановка.

Елбасан е седалище на Албанската театрална асоциация (А.Т.К.), организация с нестопанска цел, която полага активни усилия за съвременна сценична интерпретация на художествени постановки на регионално и международно ниво през образователни и изпълнителски дейности като работилници, публични дебати, лекции, концерти, изложби и публични събития. А.Т.К. насърчава социалната чувствителност. През последните години Албанската театрална асоциация организира Международния фестивал за съвременен театър Скампа в Елбасан и Тирана, както и други колективни проекти, които

⁵⁸ Blumi 2014: 286-313.

⁵⁹ Желязкова 2000.

представяват уникална възможност за обсъждане на теми от социален интерес и обединяване на специалисти от различни области и различни институции.

§4. Театърът в Гърция

На фона на театралния живот в България, в страните от бивша Югославия и Албания, Гърция и Република Кипър илюстрират много по-различни перспективи, оставайки след Втората световна война от другата страна на „Желязната завеса“, в сферата на влияние на Западна Европа и САЩ. Краят на войната поражда нов етап в преосмислянето на ролята на театъра в новия свободен свят. Запазват се двете базисни сфери на търсене:

- областта на популярния (традиционния) театър, който да достига до най-широка масова аудитория;
- сферата на новата вълна от експерименти с радикални опити за разрушаване на бариерата между зрители и актьори, както и разрушаване на традиционния логоцентричен модел.

Въпреки своята принадлежност към западноевропейския свят, Гърция преминава през сложни социално-икономически проблеми и поредица от политически кризи, които руинират, но и стимулират духовните усилия на театралните творци. Непосредствено след приключване на опустошителната за страната Втора световна война и германската окупация започва Гражданската война (1946–1949 г.), която задълбочава разделението и конфронтацията в гръцкото общество, както и икономическата разруха. През 1952 г. страната става член на НАТО. Кулминация на тези сложни процеси на фона на Студената война е т.нар. „Генералски преврат“, с който се налага 7-годишна военна диктатура през 1967 г., начело с генерал Георгиос Пападопулос.

Трагичните събития в Атинската политехника на 17 ноември 1973 г. и военният преврат в Кипър през 1974 г., воден от генерал Димитрис Йоанидис, разтърсват окончателно стабилността на военната хунта, ускорявайки нейното падане. Бившият министър-председател Константинос Караманлис се завръща от изгнанието си в Париж и печели изборите, проведени през 1974 г. Парламентарната демокрация е възстановена. Започва нов етап в политическото и духовно развитие на страната.

Временната икономическа стабилизация през 80-те години на XX век рефлектира в полето на гръцкия театър с обновяване на естетическите стратегии посредством появата на

„режисьорския театър“, развитието на съвременните танцови практики и танцовия театър.⁶⁰ В периода 80-те години на XX век – второто десетилетие на XXI век гръцката театрална практика се сближава по „безпрецедентен начин“ с международните естетически тенденции и интернационализация.⁶¹

В началото на XXI век Гърция е потопена в безпрецедентна икономическа, социална, културна и политическа турбулентност, която разтърсва дълбоко гръцкото общество.⁶² След международната финансова криза между 2007–2009 г., от 2009 г. насам страната е въввлечена във водовъртеж от икономически затруднения, задълбочаваща се депресия и фискални ограничения. Настъпилият финансов колапс и липсата на пари за културата оказват негативно влияние както върху производствените стандарти, така и върху професионалните условия за всички, работещи в сферата на изкуството.

§4.1. Невербални театрални явления на съвременната гръцка сцена

Няколко значими и оригинални театрални трупни заемат централно място в изследваната област: „Splish-splash pantomime+more“ с художествен ръководител, режисьор, сценарист и актьор Джони О. (Янис Ойкономидис) и хореограф Йоанна Кампилаукас; трупата „Плевсис“, която твори от 1996 г.; пътуващата трупа „Dromocósmicas“, създадена през 2010 г. от Байрън Скурис и Камила Бомбардини; театралната компания „TheatrAction“ е основана през ноември 2015 г. в Солун от Деспина Сароглу, Янис Циакакис, Мари Хекимян и Анестис Атактидис; „Theatro eΦ“ (Θέατρο εΦ) със седалище в Солун, създадена през октомври 2012 г.; театралната група „Art Nouveau“ (Арт Вуво), базирана в Атина, основана през 2013 г. от Танасис Мегалопулос, Фивос Симеонидис и Данай Тику; основаният през 1983 г. Гръцки театър на глухите (Θέατρο Κωφών Ελλάδος), създаден по инициатива на Стратис Карас и Нели Кара и др.

Не по-малко забележителни явления в театралния пейзаж на съвременната гръцка сцена са безсловесните спектакли на отделни артисти, прилагащи невербални театрални форми: Йоргос Хризостому, учил актьорско майсторство в Драматичното училище към Държавния театър на Северна Гърция; Панос (Панайотис) Скуролиакос (1954–) мим, режисьор; Андреас Балаурас (1985–), възпитаник на Училището по изящни изкуства

⁶⁰ Sidiropoulou 2014: 121-133; Ioannidis 2016: 73-79.

⁶¹ Mavromoustakos 2014: 15-20.

⁶² Matsaganis 2013; Grammatas 2014: 27-45.

(департамент по визуални и приложни изкуства на Университета в Солун „Аристотел“, специалност живопис); Катерина Баста, актриса, специализирала във физически театър и нем театър.

През последните три десетилетия все повече и повече хибридни, постдраматични формати се присъединяват към традиционните театрални форми, базирани на модели от класическата античност. Невербални театрални форми биват експлоатирани предимно интегрирани в хибридните експерименти на забележителни театрални фигури на съвременната гръцка сцена. Най-ярко присъствие заявяват двама знакови творци на авангардния театър: Теодорос Терзопулос с основания от него „Атис Театър“ и Михаил Мармаринос с театралната компания „Двоен Ерос“, преименувана на „Theseum Ensemble“, и невероятните му индивидуални проекти.

Едно интересно театрално явление, чиято дейност влиза в понятието за невербален куклен театър, е Hop Signor Puppet Theatre. Основан е от Евгения Цичлия и Танос Сиорис през 2012 г. Hop Signor използва минимални живописни елементи, които оставят място за изследване на движението. Именно това движение, заедно с използването на звук и светлина, формират невербалния речник на компанията.

Друга куклено-театрална труппа, която работи с минималистични кукли, с визуална среда и осветление и чиито спектакли са без думи, това е Merlin Puppet Theatre. Театърът е основан през 1995 г. в Атина.

Труппата за куклен визуален театър „Prassein Aloga“ е основана през 1997 г. от Емануела Капокакис. Представленията подхождат към зрителя по начин, различен от вербалния театър, действайки чрез езика на образа и символа, представяйки оригинални спектакли със съчетание на актьорско и куклено действие за деца и възрастни. Използва различни техники с визуален акцент.

§4.2. Танцов театър в Гърция

Първата компания за съвременен танц, „Еленико Хородрама“ (Ελληνικό Χορόδραμα, е създадена през 1952 г. от Ралу Ману (1915–1988).⁶³ Доминиращата техника в школата на Ралу Ману е повлияна от немския и американския модерен танц, съчетавайки богатото наследство на гръцката древна и фолклорна традиция с модерния танц. Заедно с „Еленико

⁶³ Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2006; вж. Mosusova 2016.

Хородрама“ много активна както в Гърция, така и в чужбина, е трупата „Хорика“ (Χορικά), с хореограф Зузу Николуди, която представя от 1965 г. до наши дни произведения, вдъхновени главно от античната драма и си сътрудничи с известни театрални творци.

От 80-те години на миналия век се наблюдава бум на съвременната танцова сцена в Гърция. Съвременният танц се превръща в място за въплъщение на идеите за промяна и обновление. Спектаклите на театралните трупи разкриват сложното взаимодействие между танца и неговия социален, политически и исторически контекст, рефлектиращи в процесите на модернизация на страната и културните дискурси. За разлика от редица страни в Югозападна Европа, Гърция се сдобива със значима институция на танцовия театър – през 1982 г. е основан „Танцовият театър на Националния театър на Северна Гърция“ (Тесалоники), който бързо завоюва не само национален, но и международен успех. Развива се и обучението в тази област и подготовката на професионални танцови артисти. Първото професионално училище за танци е основано в Гърция през 1937 г. от Кула Працика. През 80-те и 90-те години на XX век се появяват значими артисти като Димитрис Папайоану и създаденият от него „Танцовия театър Едафос“, следван от неговите талантиливи сътрудници Еврипидис Ласкаридис и Христос Пападопулос. Някои основни представители на танцовия театър в Гърция са следните компании, театри и организации: „Танцов театър Едафос“ е основан през 1986 г. от Димитрис Папайоану, възпитаник на Училището по изящни изкуства, и Ангелики Стелату, възпитаник на Държавното училище по танци;⁶⁴ трупата „Sine Qua Non“, основана през 1992 г. от Апостолия Пападамаки, Димитрис Сотириу, Попи Сфика, Кики Бака и Анна София Калиникиду; „Oktana Dancetheatre“ с хореограф Константинос Ригос, признати за основни представители на поколението артисти, появило се в началото на 90-те години на миналия век като важен фактор в обновяването и модернизацията на танца;⁶⁵ танцова компания „Airesis“ (Ερες), основана през 1989 г. от Янис Багурдис; танцова група „KIN“, създадена през 1997 г. от Васо Янакопулу, Елени Корели, Марина Маврогени, Катерина Панусопулу, Катерина Папа; танцова компания „Амалгама“ е създадена от Мария Горгиа през ноември 1998 г.; танцовата компания „AD LIB“, основана от Катерина Папагеоргиу през 2001 г.,

⁶⁴ Tsintziloni 2012: 234-275.

⁶⁵ Φέσσα-Εμμανουήλ 2004: 414; Βουελάκη 1999: 8.

която изследва връзката между човешкото тяло и пространството, прилагайки новите технологични концепции; компанията за танцов театър „Quasi Stellar“, основана през септември 2002 г. от Апостолия Пападамаки и колеги, с които е работила в трупата „Sine qua non“; „THEATROKINISSI“ (Театър на движението), създаден през 1985 г. от Исидорос Сидерис; танцова компания „LATHOS KINISI“/ „Wrong Movement Dance Co“ (Неправилно/Грешно движение), основана в Атина през 1988 г. от хореографа Константинос Михос и танцьорката Тити Антонопулу; танцов театър „Леда Шантала“, основан през 1987 г. и др.

Към тези имена могат да се добавят още много. Те добре илюстрират огромния интерес към танцовия театър в Гърция и по-скоро интереса към невербалните театрални форми в контекста на съвременния театър и разпространението му на националната и международната сцена. Кулминацията им е през 90-те години, когато европеизацията и модернизацията на страната навлизат в нов етап и процесите на межкултурен обмен и партньорство биват стимулирани от новия социо-културен и политически пейзаж в страната и света.

§5. Театърът в Република Кипър

Не по-малко сложна и изпълнена с конфликти е историята на Кипър, която рефлектира в развитието на театралния живот на острова. На 16 август 1960 г. Кипър получава своята независимост от Великобритания след дългата партизанска борба на ЕОКА (Национална организация на кипърските бойци), която желае обединение с Гърция. През 1961 г. държавата става член на ООН.

Цели векове кипърските гърци и турци живеят съвместно в мир в условията на религиозна и културна търпимост. Военният преврат от 15 юли 1974 г., организиран от тогавашната военна хунта в Атина и насочен против законното кипърско правителство, дава на Турция дългоочаквания повод за окупиране на острова. Островът е разделен между „севера“, областта под турска окупация, и „юга“, областта, останала под ефективния контрол на Република Кипър. Театралният пейзаж в северната част на Кипър до голяма степен поемат пътища в унисон и в тесни отношения с тези в Турция. В Република Кипър театралният живот се развива в тесни отношения с този в Гърция и в синхрон с

европейските театрални процеси, включвайки цялата палитра от форми и тенденции на съвременността.

Театралният пейзаж е доминиран от Кипърската театрална организация (ΘΟΚ), както и няколко независими и частни театри: Театър „Едно“ (Θέατρο Ένα), създаден през 1987 г., Театър „Скала“, Театрална труппа на Лимасол „ΕΤΗΛ“, основана през 1988 г., „Дионисос“, „Анемона“, „MITOS“, създаден през 2007 г., които са със самостоятелни театрални сцени и репертоар. Репертоарите им обаче са предимно представени от формите на конвенционалния драматичен вербален театър, като в някои изцяло отсъстват невербални театрални форми.⁶⁶

Особено интензивни са турнетата на гръцки театрални труппи, с които често в партньорство кипърски театрални формации осъществяват съвместни представления. Осезателно е присъствието и на известни театрални труппи от цял свят, сред които доминират тези от Великобритания. Добър пример в това отношение е Англо-кипърската театрална група (ΑСТ), базирана в Никозия.

Едно интересно явление е младата труппа „Жасмин“ (Γιασεμίν), създадена през 2020 г. и също базирана в Никозия. Основател е Наталия Панайоту, специализирала физически театър и изкуството на клоуна. Новоизгряваща звезда на небосклона на физическия театър в Кипър е Нектариос Теодору (1983–), базиран в Лимасол. Завършил с отличие школа за драматично изкуство в Атина, той специализира физически театър, основан на педагогиката на Жак Лекок в Лондонското международно училище за сценични изкуства. Театралната компания „ΠΑΡΑΒΑΝ“ е създадена през 2006 г. от Харис Кафкаридес и Мелита Кута в Никозия, Кипър като платформа за обмен на идеи и изява на млади творци с итердисциплинарен профил. Една, работеща в областта на експерименталния театър труппа, е Rooftop Theatre Group, основана през 2003 г., след отварянето на контролно-пропускателните пунктове в Никозия, и действаща от 2004 г. Представител на невербалния театър в Кипър от края на първото десетилетие на XXI век е неправителствената организация „Dance Lab Nicosia“, основана през 2008 г. Организацията овластява, подкрепя и обединява професионални танцьори и актьори за танцов театър и популяризира съвременното танцово изкуство и танцовия театър в Кипър. Невербалните театрални

⁶⁶ Σιδηροπούλου 2020: 447–462.

форми, с които работят актьорите, са основно танцовият театър и физическият театър, но могат да бъдат видяни и някои спектакли на театър на сенките.

Невербални форми като несистемно организиращи театралното представление могат да бъдат намерени в работата на всички функциониращи театрални трупи в една или друга степен, но в един по-изчистен и доминиращ вид не се намират, въпреки че имат своята отбрана публика, с изключение на актьорите от „Dance Lab“, които творят изцяло и единствено в сферата на невербалния театър и по-конкретно танцовия театър.

ТРЕТА ГЛАВА: ФЕСТИВАЛИ НА НЕВЕРБАЛНИ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ И ФОРМАЦИИ В ЮГОИЗТОЧНА ЕВРОПА 90-ТЕ ГОДИНИ НА 20 В. – ПЪРВИТЕ ДВЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА 21 В.

След 90-те години на XX век фестивалите се превръщат в един от най-бързо развиващите се сегменти в театралната култура на страните, с все по-активна комуникация и обмен на опит. В края на второто десетилетие на XXI век успешно функционират международните театрални фестивала в региона на Югоизточна Европа, включващи в своите програми както невербални, така и хибридни и вербални представления.

§1. Понятието фестивал

Думата *фестивал* е производна от лат. *festum, festivs*, средновековен латински – *festivalis* – за църковен празник, и буквално означава *празник*, т.е. нещо различно от ежедневието. В изданието „Европейските фестивали“, съдържащо специални изследвания, определения, обобщения и анализи на Европейската асоциация на фестивалите (ЕАФ, *European Festivals Association, EFA*), основана в Женева през 1952 г., се дава следната дефиниция: „фестивалът е предимно празнично събитие, обединена програма от художествени изпълнения, която надхвърля качествата на всекидневното програмиране, за да постигне ниво на изключителна празничност на определено място. Следователно притежава уникална привлекателност, която може да бъде поддържана само за определен период от време.“⁶⁷

⁶⁷ Жунич 2019: 324-336; Кутин 2018.

§2. Профил и характеристика на изследваните фестивали

Фестивалите, обект на настоящето изследване, с изключение на БИТЕФ (Београдски интернационални театарски фестивал), Международен театрален фестивал „Варненско лято“, Международен фестивал на куклен театър и пантомима – Килкис и Международен фестивал за модерен театър, танци, пантомима във Волос, са създадени през първото десетилетие на XXI в., което е характерно за по-голямата част от театралните фестивали в региона на Югоизточна Европа в контекста на европейските програми за финансиране. Както повечето театрални фестивали, така и в частност изследваните в настоящата глава фестивали имат ключово значение за развитие на алтернативните форми на театър, които не са част от комерсиалното търсене на публиката, включително и невербалните форми като алтернатива на традиционния театър. Селекциите на фестивалите до известна степен са определени от съвременните театрални тенденции и естетическия профил на световната театрална сцена през последните две десетилетия. Въпреки това поради финансови проблеми и сложната политическа и социално-икономическа ситуация в страните от Югоизточна Европа, не винаги най-добрите или представителни за съответните форми театрални трупи и постановки могат да вземат участие или да попаднат във фокуса на селекционерите и фестивалните журита.

§ 3. Театрални фестивали с участие на хибридни (вербални и невербални) постановки

§3.1. БИТЕФ в Белград

В Белград се провежда един от най-старите и утвърдени международни театрални фестивали в Европа – БИТЕФ (Белградски интернационален театрален фестивал). Основан през 1967 г. от известната режисьорка и дългогодишен директор на „Ателие 212“ Мира Трайлович (1924–1989) и театроведа Йован Чирилов (1931–2014), през 70-те и 80-те години фестивалът се утвърждава като най-престижния международен театрален форум в Източна Европа, на който могат да бъдат видяни емблематичните спектакли и личности на театралната сцена.⁶⁸ След политическите промени от края на 80-те БИТЕФ запазва значимото си място на фестивалната карта на Европа, продължавайки да бъде важно пространство за срещи и дебати между различни театрални гласове и култури.

⁶⁸ Вагапова 2011.

Голяма част от архивите през годините липсват или са само частични. Въпреки това ясно се вижда, че на фона на дългогодишната история на фестивала БИТЕФ една макар и минимална част от селектираните представления са невербални, включително танцов театър, физически театър и друг вид невербални пърформанси. Наблюдава се тенденция с годините към включване на нови театрални форми, характерни за постмодернизма, като мултимедийни инсталации, понякога без присъствието на актьори; музикални събития под формата на пърформанс, включващи актьорска игра; интердисциплинарни представления, съчетаващи слово, музика, песни, танци и движенчески техники, рецитали, мултимедия и технологии. Все по-рядко могат да бъдат видяни чисти форми на театър или такива, които са изцяло без думи. Направеното проучване показва, че невербалните постановки, които участват в изданията на фестивала, са на компании предимно от западноевропейски страни, както и от такива извън Европа, а единствената страна от Югоизточна Европа, предложила танцови спектакли, е Сърбия – спектаклите *Божествена комедия*, *Алфа бойс* и *Сонетите* на Танцовата компания на фестивалния театър БИТЕФ, Белград (2012 г.).

§3.2. Международен фестивал за уличен и куклен театър „Панаир на куклите“

Международният фестивал за уличен и куклен театър „Панаир на куклите“ е биенале и се провежда в София, България, на всеки две години. Фестивалът е отличен от Международното жури на платформата EFFE (Europe for Festivals, Festivals for Europe) със знака EFFE LABEL 2017–2018. Стартирайки през 2002 г. като национален фестивал, в първото издание на „Панаир на куклите“ се наблюдава участие само на български държавни, общински или частни трупни, като невербалният театър е слабо засегнат или е предимно под формата на уличен театър. Представленията са за деца и младежи, което се променя от 2006 г., когато започват да се включват и представления за възрастни, както и семейни спектакли, подходящи за всякакви възрасти. Второто и третото издание имат за цел да стимулират и по-близки контакти с колеги от Югоизточна Европа, поради което в програмата са включени и трупни от Република Северна Македония, Турция, Сърбия, Гърция и Черна Гора. След 2004 г. се наблюдава тенденция за включване на все повече чуждестранни участници и от Западна Европа, Япония, Китай, Русия, Южна Корея, Уругвай, Израел и други с цел развитие на по-близки контакти с професионалните общности от различни страни.

Т.нар. *постановки без езикова бариера* в програмите на фестивала заемат основна част от селекцията, особено що се отнася до чуждестранните театрални формации, участващи във фестивала. Наблюдава се тенденция към представяне на невербални спектакли от страна на чуждестранните театрални формации за сметка на българското участие, което е предимно словесно. За сметка на това участието на български театрални трупи на сцените на чуждестранни фестивали е предимно с невербални спектакли. Една от причините, че рядко се използват субтитри, а трупите намират решения за премахване на езиковата бариера, или представленията, които изнасят, са изначално невербални, е фактът, че „Панаир на куклите“ има предимно детска публика, включително и публика под 6 години, която все още трудно би могла да разчита субтитри. Друга причина за приоритетно представяне на невербални представления е, че голяма част от фестивалната програма се състои на улицата и площада, които са подходящи предимно за невербални представления. По-голямата част от невербалните спектакли са именно улични и площадни пърформанси и шоу програми.

§3.3. „Световен театър в София“

„Световен театър в София“ е платформа за представяне на международни театрални и танцови продукции, която Фондация „Via Fest“ организира съвместно със Столична община от 2007 г. насам. Тя се стреми да покаже пред столичната публика водещи имена и тенденции в театъра по света. Нейната селекция включва събития от програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято“, но понякога и спектакли, поканени специално за „Световен театър в София“. От 2011 г. изданията на платформата предлагат спектакли с разнообразна театрална естетика, като един от акцентите е танцовият театър. Класическите произведения са основно със съвременен прочит, като той може да бъде както вербален, така и невербален.

През разгледаните издания на фестивала от 2011 до 2019 г. ясно личи, че невербалните театрални форми заемат равнопоставено място на сцената на международната платформа заедно със словесните представления. Продукциите са част от световните тенденции на физическия театър, танцовия театър и новите алтернативни на конвенционалния театър форми като дигитален театър, съвременен цирк и комплексен театър, комбиниращ слово, традиционни и съвременни театрални техники, очертаващи

естетическия профил на европейската сцена през последните две десетилетия. Театралните формации, както и техните хореографи и режисьори в частност, са носители на международни награди и са участвали в реномирани международни платформи.

Прави впечатление, обаче, че представителите на този вид театрална форма са предимно от Западна Европа, а единственият участник от Югоизточна Европа е трупата на Гърция. Български участници с изцяло невербални постановки липсват.

§3.4. Международен театрален фестивал „Варненско лято“

Международен театрален фестивал „Варненско лято“ е част от общата фестивална рамка във Варна, която включва и други събития с дългогодишни традиции: музикален фестивал от 1926 г., балетен конкурс от 1964 г., джаз и фолклорен фестивали от 1992 г. Основен организатор на фестивала е Фондация „Via Fest“ в постоянно партньорство с Министерството на културата, Община Варна, Българска асоциация за театър. Фестивалът е основан през 1993 г. и първите му издания се състоят от селектирани български спектакли. След 1995 г. той се превръща в международен форум и предлага съпътстваща програма под формата на работни ателиета, изложби, конференции, семинари и др.

Според направеното изследване на изданията на фестивала от началото на неговото съществуване до 2019 г. може да се направи заключение, че невербалните театрални форми са част от фестивалната програма и макар и през първите три години такива да не биват селектирани, то невербалният театър постепенно набира популярност и заема своето място в селекциите на международната платформа. Въпреки това на фона на мащаба на фестивала не би могло да се каже, че невербалните постановки участват наравно със словесните представления. Често се използват субтитри и симултанен превод. В този смисъл езиковата бариера не се явява пречка за селектирането на чуждестранни вербални представления. От българска страна основно биват селектирани предимно представления на словесния драматичен театър.

§3.5. Международен фестивал за театър и съвременен танц „Черната кутия“

Международният фестивал за театър и съвременен танц „Черната кутия“ се провежда в гр. Пловдив от 2007 г. Той представя новаторски театрални постановки и танцови спектакли от цял свят. Организатор на фестивала е Фондация „Черната кутия“, а

официални партньори са Община Пловдив и Министерството на културата. Фестивалът е част от официалните културни календари на министерството и общината.

Първите две години във фестивала са селектирани само вербални български и международни спектакли. От 2009 г. започва включване и на невербални спектакли на физическия театър, включително чисти форми като пантомима и танцов театър. Сред актьорите в изданията на фестивала има и ученици на Марсел Марсо, а някои спектакли са вдъхновени от и в стила на Филип Голие, Жак Лекок и други знакови творци от сферата на клоуната, фарса и физическия театър. Участват и спектакли на визуалния театър и театъра на предметите. Определена е специална програма „Съвременен танц“ като част от фестивалната програма. От 2013 г. до последното издание на фестивала тя заема основна част от програмата, като представленията със слово остават в ограничен състав. Страните от Югоизточна Европа през годините са представени от Босна и Херцеговина, Гърция и България. Засилено е присъствието на гости от Израел. В програмите на фестивала има и форми на мултимедийните пърформанси и спектакли, видео пърформанси и мултидисциплинарен шоу, както и много съпътстващи събития като работилници и ателиета с международни актьори, мимове и танцьори, филмови прожекции и др.

§3.6. Международен фестивал на куклен театър и пантомима – Килкис в Гърция

Най-известните фестивали в Гърция и Кипър са свързани с името на испанеца Хуанхо Коралес. Международният фестивал за куклен театър и пантомима, организиран от община Килкис (Кукуш, Егейска Македония), е най-успешният и популярният в поредицата фестивални усилия. Множеството участници в Международния фестивал на куклен театър и пантомима, Килкис, идват от Америка, Азия, Европа, Австралия и Океания. Пространството за осъществяването на Фестивала, който се организира под егидата на Министерството на културата, са Общинският театър на Килкис, Общинската библиотека, улиците и площадите на града, както и други алтернативни места, като различни барове, където се предлагат нощни представления за възрастни. Характерно събитие е прочутото търсене на съкровища с пъзели и много игри, които се организират по улиците и магазините на Килкис. Фестивалната програма включва куклени представления, монотематични изложби за театралното изкуство, различни събития, куклени

работилници, работилници за училища (начални, гимназии и лицей), както и социални театрални работилници за тийнейджъри, семинари за художници състезание на трупите на млади артисти и постановки на спектакли на наградени трупите, речи и презентации за изкуството и изследванията на кукления театър и пантомима, организиране на паралелни събития в Атина и Солун, на спектакли и прожекции, финансирани от различни институти и институции. Особен акцент е социалният театър, който има за цел да подчертае и култивира театралното изкуство като инструмент за социално-образователно въздействие върху определени групи от обществото.

Голяма част от архивите през годините липсват или са само частични, както е и при фестивала БИТЕФ. Но въпреки това през разгледаните издания ясно личи, че невербалните театрални форми заемат основно място във фестивалната програма, като словесните представления са предимно гръцки, насочени към местна публика.

§3.7. Фестивалът Thesspuppet за куклен театър и пантомима в Солун и Верия

През 2016 г. стартира „Thesspuppet Festival“ за куклен театър и пантомима като своеобразно мултиплициране на фестивала в Килкис. Фестивалът Thesspuppet е театрално и социално събитие, което има за цел да популяризира театъра с кукли и предмети като традиционна форма на изкуство с дълбоки корени в историята на човечеството. Фестивалът Thesspuppet“ е плод от дългогодишния опит в художествената и организационна област на театралното изкуство с кукли и предмети, както и на физическия театър. Едно интересно и предизвикателно явление на фестивала Thesspuppet е Teatro Mobile, театрално пространство на колела. То дава възможност за преживяване на възрастни и деца с тези представления, които се провеждат в автобус и камион, специално проектирани като мобилни кина. Невербалните представления заемат значителна част от фестивалната програма, като през 2019 г. те са повече от вербалните. В онлайн програмите на театъра ясно е посочено кои представления са без думи, което улеснява значително публиката в своя избор. Представленията без думи са предимно представени от държави от Западна Европа като Испания и Италия са основните държави със спектакли в сферата на невербалните театрални форми. Трупите на невербален театър от Югоизточна Европа са представени единствено от страна на Гърция и България. Прави впечатление, че голяма

част от трупите, селектирани за фестивалната програма, участват и в програмите на фестивала „Панаир на куклите в София“.

§3.8. Международен фестивал за модерен театър, танци, пантомима във Волос

Интересно фестивално явление е Международният фестивал за модерен театър, танци, пантомима във Волос, основан през 1994 г., но преминал през различни модификации, започвайки като Международен фестивал за музикален театър, организиран от Центъра за музикален театър във Волос с художествен директор композитора Димитрис Марагопулос.

Причина да бъде включен този фестивал в настоящето изложение е спецификата му на многостранна мрежа от комбинирани зрелища, мулти-артистични събития и всякакъв вид модерни изразни форми и конфигурации на сценичното изкуство, които съчетават визуалните изкуства с технологиите: музика и песни, пантомима, танци, кино, актьори, певци, както и акробати, клоуни, жонгльори. В изданията през годините участват трупичи предимно от Америка и Европа, основно от Франция, Германия, Италия, Англия, както и местни гръцки актьори и театрални формации. Според намерените източници на информация не се регистрира участие на страни от Югоизточна Европа.

Фестивалът в сегашния си вид е доста променен и отворен за повече изкуства, включително кулинарното, измествайки на заден план театъра и неговите иновативни форми. Новата институция предлага пространство за комбинирани зрелища и мулти-артистични, мултикултурни събития на съвременната международна сцена, както и камерна опера, мини-мюзикъл, изкуството на марионетката, куклата, съвременен артистичен цирк, визуален и физически театър, видео изкуство, с общ знаменател, но със силно присъствие на музиката и модерните технологии.

§4. Специализирани фестивали за невербален театър

§4.1. ПАНФИЗ

ПАНФИЗ е Международен фестивал на пантомимата и физическия театър в Скопие, Македония. За първи път се провежда през 2007 г. През годините са участвали различни трупичи от Македония, Франция, България, Румъния, Германия, Сърбия, САЩ, Финландия, Великобритания и др. Играят се четири различни театрални жанра: куклен, ритуален,

класическа пантомима и буто. Фестивалът има за цел да промотира пантомимата и да предложи сцена за нейното представяне. Това е един от малкото фестивали, в които се наблюдава изключително засилено участие на трупи от страни от Югоизточна Европа – България, Сърбия, Македония, Гърция. Въпреки че участие, разбира се, вземат и трупи от Западна Европа, Япония, Индия, Израел, САЩ. В последните няколко години България е задължителен гост на фестивала. Сърбия също зема своето съществено място във фестивалната програма.

§4.2. Фестивал за танцов и невербален театър в Светвинченат

Фестивалът за танцов и невербален театър в Светвинченат, Истрия, Хърватия, е уникално културно събитие, организирано от „Zagreb Dance Company“, което с дългата си история се е доказало като любимо място за събиране на експерти по танци и любители на танци. Международната програма на фестивала е съставена от съвременен танц, физически театър, мим театър и пантомима, циркови изпълнения, уличен театър, образователни семинари и работилници. Основан през 2000 г., фестивалът досега е представил над 150 танцови и театрални компании от Хърватия и чужбина с над 190 продукции.

Прави впечатление, че преобладаващата част от селектираните спектакли и събития са на местни хърватски трупи и артисти, като името на хореографа Снежана Абрамович Милкович, както и това на „Загребския танцов ансамбъл“, са често срещани сред избраните в програмите представления. Впечатляващо е присъствието на гости от Западна и Централна Европа като Германия, Испания, Словения, Холандия, Белгия, Унгария, както и трупи от Южна Америка, Япония, Южна Корея, Скандинавските страни и др. В същото време характерно за фестивала е, че се представят не малко копродукции между различни страни, като често това са спектакли на режисьори, трупи и актьори от страни като Хърватия, Унгария, Словения, Полша, Словакия, но също и Холандия, Германия, Италия, Аржентина и други. По този начин се създават дълготрайни съвместни сътрудничества и межкултурен обмен, които продължават и в бъдеще. Представители на Югоизточна Европа в този фестивал са държавата-домакин Хърватия, както и Македония и Кипър. Спектакли от български трупи не са представяни през годините. Хърватия, макар и част от Югоизточна Европа, е ориентирана предимно към Централна и Западна Европа, що се

отнася до селектираните европейски гости във фестивалната платформа и що се отнася до копродукции, в които работят местните творци.

§4.3. One Dance Week

Фестивалът „One Dance Week“ стартира през 2008 г. под наименованието „Sofia Dance Week“ като единствения форум в страната, изцяло посветен на съвременния танц. Програмата представя и изгряващи артисти, и установени професионалисти от страната и чужбина. От 2014 г. фестивалът се организира в гр. Пловдив и променя своето име на „One Dance Week“. През годините на своето съществуване фестивалът представи някои от най-интересните феномени в сферата на съвременните танцови практики, включително представления от Европа, Азия, Африка и Америка, показващи различни танцови тенденции.

Представленията са в стила на физическия театър и по-конкретно танцовия театър. Отново присъстват и пърформанси, и пърформативни изкуства, арт-инсталации, мултимедийни и мултидисциплинарни пърформанси, но до 2015 г. липсва по-детайлна информация за отделните спектакли в онлайн архивите на фестивала, поради което трудно може да бъде определено кое представление конкретно е форма на невербален театър според понятията и дефинициите, дадени в настоящия труд. Поради това в изданията до 2015 г. са разгледани всички посочени в програмите спектакли, независимо от тяхната насоченост, а след 2016 г. вече са изследвани само представленията на невербалния театър.

Що се отнася до страните от Югоизточна Европа, които имат свои представители на фестивала, това са Турция и България, както и Гърция, която се включва във фестивала след 2018 г., докато през 2015 г., 2016 г., 2018 и 2019 г. българско участие липсва. Повечето представления са на гости от Западна и Централна Европа, Америка и Азия.

Въпреки големите различия в профилите на изследваните фестивали като тематична, художествена и естетическа насоченост, година на първо издание, брой издания и честота на провеждане, мащабност, партньорства, начин на финансиране, критерии и регламенти за оформяне на програмите, възраст на публиката, резултатите от анализа на фестивалните репертоари ясно показват, че невербалните театрални форми заемат съществена част от фестивалните програми на едни от най-големите и утвърдени международни фестивала на

територията на Югоизточна Европа. В програмата на БИТЕФ невербални театрални форми също присъстват, но са по-слабо засегнати, като невербалният театър присъства предимно в синтез с други театрални форми. Въпреки многостранната мрежа от комбинирани зрелища и мулти-артистични събития, невербалните театрални форми заемат съществено място в Международния фестивал за модерен театър, танци и пантомима във Волос. В същото време на територията на изследвания регион са установени и няколко специализирани фестивала в сферата на невербалните театрални форми, което ясно показва, че невербалният театър има своето място на театралната балканска сцена и е една от основните форми, които среща публиката в региона.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА: ПРИЛАГАНЕ НА НЕВЕРБАЛНИ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ В КОНТЕКСТА НА ТЕРАПЕВТИЧНИЯ ТЕАТЪР: МЕДИЦИНСКА КЛОУНАДА

Тази глава изследва практическо-приложните аспекти на невербалните театрални форми, а именно театърът като терапевтично средство в стационарите на болничните заведения или т.нар. медицинска клоунада. Посочени са и няколко примера за медицинска клоунада в бежански лагери, домове за възрастни хора, бедствени райони и др. На базата на личния професионален опит на автора на настоящия дисертационен труд тази глава е своеобразен поглед върху появата и развитието на българската медицинска клоунада на фона на тенденците в очертаната област в Югоизточна Европа. Разгледана е дейността на медицинските клоуни на хърватската организация Creveni Nosovi klaunovidoktori, част от Red Noses International, както и някои примери за медицински клоуни в Гърция.

§1. Понятията за медицинска клоунада и медицински клоун

Има множество дефиниции за *медицинска клоунада* и *медицински клоуни* в чуждестранни изследвания в зависимост от различните аспекти на дейността. Предлагащите от различни изследователи в областта идеи и дефиниции могат да бъдат обобщени в следната констатация: медицинската клоунада представлява визитации на професионални актьори, жонгльори, фокусници, клоуни, музиканти и др. артисти от сферата на сценичните изкуства или уличния театър в отделения с хоспитализирани пациенти, деца или възрастни, и внедряването им в болничните екипи с цел понижаване нивото на стрес, самота и страх, повишаване качеството на живот на пациентите по време

на тяхното лечение. Медицинските клоуни са специално обучени артисти в театралните и сценични изкуства или професионалисти от сферата на медицината, които използват определен набор от техники, за да създадат въображаем свят за пациентите и да ги абстрахират от болката и цялостната обстановка в отделението, помагайки както на тяхното емоционално състояние, така и на по-бързото им физическо възстановяване. Ефектът е не само за пациентите, а също така и за техните семейства, болничния персонал и самите медицински клоуни. Дейността има и направления, насочени към извънболнична помощ, каквато е клоунска терапия в бежански лагери, кризисни и военни райони, бедствени райони, домове за сираци, домове за възрастни, центрове за деца с проблеми в развитието и др.

§2. Медицинска клоунада в Югоизточна Европа

Идеята за медицинската клоунада е една от основните концепции на терапевтичния театър в света, насочен към хоспитализирани пациенти в стационарите на болничните заведения. От началото на ХХІ век тя стои в центъра на опитите на неколцина български артисти. Успешният старт на медицинската клоунада в България е маркиран от създаването на „Клиника по смехо- и психотерапия в болница Пирогов“, която просъществува близо 9 години (от юни 2009 г. до смъртта на Николай Николаев през март 2018 г.). През 2009 г. асоциация „Д-р Плацебо“ започва работа по внедряване на медицински клоуни в Клиника по Детска онкохематология към УМБАЛ „Св. Марина“ в гр. Варна. До коя година активно работят в болничните отделения не е ясно, тъй като източници на информация по този въпрос липсват.

През пролетта на 2015 г. Янита Кирова и Ива Лапатова, които тогава са третокурсници в НАТФИЗ, специалност „Театър на движението – Пантомима“ в класа на Александра Хонг и Александър Илиев, започват своето обучение като медицински клоуни при актьора Николай Николаев в „Клиника по смехо- и психотерапия в болница Пирогов“. Обучението на актрисите продължава една година до тяхното дипломиране в Академията през 2016 г. По време на обучението си като медицински клоуни двете актриси предприемат стъпки към разширяване на медицинската клоунада и през 2015 г. създават проекта „Смешната лечебница на д-р Куку и д-р Пипи“, който представлява визитации на професионални медицински клоуни в детските отделения на страната и прилагане на

смехотерапия чрез средствата на клоуната и театъра с основна цел да внедри медицински клоуни във възможно най-много болници у нас.

В същото време неправителствената организация „Red Noses International“ е организация-чадър, която обединява 10 партньорски организации на медицински клоуни от Германия, Австрия, Чехия, Словакия, Полша, Хърватия, Литва, Словения, Унгария и Палестина, със седалище във Виена. Партньорската ѝ организация в Югоизточна Европа, Хърватия, се нарича „Crveni Nosovi klaunovidoktori“. „Red Noses International“ е артистична организация, носеща хумор и смях на хора в нужда, намиращи се както в болнични заведения, така и в кризисни райони, старчески домове, сиропиталища и други. Организацията задава стандарти за управление на програмата и управление на проекти и координира работата на партньорските организации. В рамките на организацията работи и Международно училище за хумор, където медицинските клоуни от партньорските организации придобиват и надграждат своите артистични познания с актьори и преподаватели по клоунада.

През 2009 г. в програмата на 11-тия Международен фестивал на куклите и пантомимата в Килкис, Гърция, е включено посещение на медицински клоун в педиатричната клиника в болницата в Килкис. Инициативата стартира още предходната година и включва и информационен семинар за клоуните-доктори. През 2014 г. по време на 16-тото издание на фестивала отново е организиран семинар и работилница „Клоунът-доктор“.

Организацията „Clownorama“, която има дейности в развлекателната индустрия, развива медицинската клоунада в няколко болници в Гърция. Клоунът Тото е клоун-доктор, който посещава хоспитализирани деца в няколко болници в Атина, по стандартите на международни организации в сферата в Америка, Англия, Австралия, Франция и др. Работи съвместно с благотворителната организация Open Embrace.

„Red Noses International“ организират и т.нар. хуманитарни мисии „Emergency Smile“ или „Спешна усмивка“, които представляват посещение на медицински клоуни в различни бедствени райони, райони в кризисно или военно положение, както и в места с бежански лагери. Такива мисии организацията прави в бежанските лагери в Гърция, както и в Сърбия и Косово. През 2019 г. The Dream Doctors Project, Израел, провеждат обучение в Македония и Албания.

§3. Специфики на медицинската клоунада

Необходимо е да се отбележи, че представянето на клоуна, независимо от това дали говорим за цирк, театър или балет, отива отвъд „невидимата стена“ или бариерата в традиционния театър, която отделя актьора от публиката. Премахването на т.нар. „четвърта стена“, игрите и импровизацията залягат и в същността на медицинската клоунада от гледна точка на взаимодействието с хоспитализираните пациенти.

Начинът на действие на медицинската клоунада може да бъде определен чрез четири различни нива на въздействие. На физиологично ниво смехът стимулира и модулира имунната система чрез освобождаването на ендорфини. На емоционално ниво смехът замества негативните чувства с положителни. На когнитивно ниво изпълнението отвлича вниманието на пациента от собствената му ситуация, стимулира въображението и подпомага изучаването на нови начини за изразяване. На социално ниво смехът създава връзка между децата и клоуните и стимулира по-нататъшното взаимодействие. За всяко от четирите нива на въздействие има цяла поредица от независими проучвания, в които емпирично са тествани конкретни аспекти и са потвърдени съответните хипотези относно начините на действие.⁶⁹

Невербалната комуникация в медицинската клоунада е от изключително значение в много ситуации. Когато международни клоунски организации пътуват в различни от техните места на пребиваване райони – бедствени райони или райони на конфликти и войни в Африка, Азия, Индия, посещение на бежански лагери в Македония, Косово, Гърция и други, невербалните театрални форми, както и музиката са основните средства на медицинския клоун, за да може да установи връзка и да проведе „диалог“ със своите пациенти. Децата в по-ранна възраст, и по-конкретно деца под 1 годишна възраст, са изключително подходящи за прилагане на невербална комуникация от страна на клоуните, тъй като те приемат по-голямата част от заобикалящата ги информация визуално. В този смисъл костюмите на медицинските клоуни са от голямо значение и са основно средство на невербалната комуникация с пациентите по време на визитациите. Невербална комуникация или езикът на тялото е важен и в случаите, когато едно дете не е отворено към първоначално приемане на клоуните в своето лично пространство. Тогава клоуните

⁶⁹ Barkmann, Siem, Wessolowski, Schulte-Markwor 2013: 166.

използват определени похвати чрез позициониране на тялото спрямо детето, за да могат да го предразположат. Често в болнични обстановки се лекуват и деца, и възрастни с проблеми в слуха, при които невербалните театрални форми са единственият начин за комуникация с пациентите.

§4. Заключение

Ефектът от прилагането на медицинска клоунада е позитивен, поради което нейното редовно прилагане и разпространение в повече болници в страните от Югоизточна Европа е препоръчително. Необходимо е да се изгради мрежа от организации на Балканите, която да развива медицинската клоунада в региона, тъй като проучването доказва, че е слабо засегната и често прилагана от международни, а не от местни организации. Невербалните театрални форми са едно добро и надеждно средство за международни обмени и работа в сферата на медицинска клоунада на международно ниво.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

Съвременният невербален театър е широкообхватно явление, трудно за дефиниране понятие и все по-разнообразно като проявления, форми, тенденции и стилове. Според практикуващите в сферата границите, в които поставят своята работа и използваните определения, за да се идентифицират, невербалният театър бива наричан по многообразни начини – пластически театър, театър на движението, физически театър, телесен театър, театър без думи, нямото изкуство, визуален театър и други. Независимо от наименованието си обаче същината, която го прави невербален, е замяната на вербална с невербална комуникация като сценично средство за общуване между творец и публика. Макар хибриден по отношение на стилове, жанрове и форми, и включвайки в себе си разнородни изразни средства, включително и други изкуства като музика, изобразително изкуство, мултимедия, цирк, танц и т.н., съвременният невербален театър има и своите по-изчистени и по-конкретизирани форми, запазили се във времето, като пантомима, танцов театър, театър на сенките, театър на предметите и други. Неминуемо обаче дори и те, колкото и чисти да са в опитите си да използват конкретен телесен израз и сценични похвати и в опитите си да бъдат назовани като такива, също използват интердисциплинарни подходи и хетерогенни изразни средства.

Невербалните театрални форми заемат значително място на съвременната театрална сцена на Югоизточна Европа наравно с драматичния театър и съвременните изпълнителски изкуства и пърформанси. След 90-те години на XX век постепенно започват да се утвърждават съвременни интеркултурни театрални форми, леснодостъпни както за местна публика, така и за межкултурно театрално участие и обмен, и представящи пред публиката алтернативни на комерсиалния и конвенционалния театър теми и послания. Въпреки това невербалните театрални форми в някои от страните от Югоизточна Европа към края на второто десетилетие на XXI век, все още остават малък феномен на фона на световното и европейско развитие в тази област и биват поддържани предимно от частни и независими театрални трупни, малки компании или солови артисти. Основно те са част от програмите на международните фестивали, а не присъстват редовно в програмите на държавните и общински театри.

Картината на **театралния живот в отделните страни на Югоизточна Европа** в сложния период след падането на „Желязната завеса“ и премахването на разделението на лагери и блокове в света е пъстра, динамична и силно диверсифицирана. Изследването ѝ е затруднено от обстоятелството, че през очертания гео-политически регион преминава границата между двата идеологически и военно-политически поляризиращи свята. От едната страна на тази разделителна линия стоят България, СФР Югославия и Албания, а от другата – Гърция и Кипър, а една междинна хибридна идеологическа и социално-политическа позиция между тях заема СФР Югославия.

50-те години на XX век е време, белязано от кризата в доминирането на текста и драматичния театър, последвано през следващите десетилетия от взрив от най-радикални театрални форми. Благодарение на отвореността на Гърция, Кипър и СФР Югославия, която не възпира прилива на свободен поток от информация и идеи от световната сцена, модернизмът, експресионизмът, експерименталните и неинституционални форми в сценичните изкуства намират място в театралния живот на тези части на Югоизточна Европа още през 50-те и 60-те години на XX век. Влиянието на постмодерния театър от 70-те и 80-те години на XX век се оказва много по-напреднало в Словения и Хърватия в сравнение с останалите т.нар. социалистически държави още преди началото на Прехода, когато бавно и постепенно започва изграждане на независима театрална мрежа,

инфилтриране на нови невербални форми, разнообразни жанрове и театрални методи, като и алтернативни на конвенционалния театър явления.

От 90-те години насетне невербалните театрални форми навлизат и се развиват осезателно предимно в рамките на независимите и алтернативните театрални формации посредством хибридни театрални явления, в които се сближават и преплитат физически и движенчески театър, танцов театър и други форми като експериментален театър и пърформанс. През последните две десетилетия нараства престижът предимно на съвременния танцов театър, интермедия и хибридни форми.

От началото на 90-те години до края на второто десетилетие на XXI век в **Югоизточна Европа** се наблюдават редица промени, проявили се още през последните години преди началото на Прехода. Започват промени във формите на финансиране и управление на театрите, като тенденцията е към опити за създаване на независими и частни формации и трупни. Финансовите условия и сложният преход към пазарна икономика поражда редица проблеми с успешното финансиране и управление на частните театри, като голяма част от тях не просъществуват дълго време. В началото на XXI век започва да се говори за нови модерни форми на физически и невербален театър, характерни за Западна Европа и Америка. До края на 20-те години на XXI век невербалните театрални форми заемат устойчиво своето място на сцената на отделните държави в Югоизточна Европа, но предимно под формата на хибридни невербални представления с интердисциплинарен подход и предлагани от независими артисти и компании. Изчистени форми на пантомима, танцов театър и куклен невербален театър се срещат все по-рядко, а основното място за представяне на невербален театър са международните фестивали и платформи в страната, региона и на световната фестивална сцена. Към края на второто десетилетие на XXI век вече са навлезли и новите съвременни форми и жанрове като театрална инсталация, мултимедиен театър, театър на сетивата, театър спрямо мястото и др., както и съвременните изпълнителски изкуства.

За разлика от другите бивши югославски републики **Словения и Хърватия** имат активна независима театрална сцена още преди разпадането на Югославия, възхождаща към 50-те години на XX век. Експерименталните театрални трупни се насочват предимно към т.нар. постдраматичен театър и алтернативни на вербалните форми посредством радикални и експериментални постановки, разчитащи предимно на невербалната

комуникация, зрелището и визуалното. Театърът е насочен и към експерименти в посока на връзка между публика и актьори. По-задълбочен е интересът към танцовия театър, което е доминираща тенденция и в Гърция и Кипър.

Важна и значима институция в контекста на изследване на невербалните театрални форми са **международните фестивали** като платформа за международен културен обмен и споделяне на опит между държавите, както и за популяризиране на безсловесното изкуство. Според направените наблюдения върху десет избрани фестивала в региона може да се направят изводите, че невербалните театрални форми заемат съществена част в представянето на творците по време на фестивалните събития и програми. Освен включването на невербални спектакли наравно с вербалните по време на фестивалите от смесен тип, на територията на изследвания регион са установени и няколко специализирани фестивала в сферата на невербалните театрални форми, което ясно показва, че невербалният театър има своето място на театралната балканска сцена и е една от основните форми, които среща публиката на Югоизточна Европа.

През ХХІ век в България, Хърватия и Гърция започва да се говори и за едно по-специфично проявление на театъра като терапевтично средство – **медицинската клоунада**. В САЩ, Западна Европа, Израел, Русия и други части на света, това явление се появява още в края на ХХ век. Според настоящето изследване единствените страни в региона на Югоизточна Европа, които развиват редовно и устойчиво медицинската клоунада с участието на местни актьори, са България и Хърватия. В Гърция, Македония, Босна и Херцеговина, Косово, Албания спорадично правят посещения медицински клоуни от международни и европейски организации. Те обаче са насочени по-скоро към бежанските лагери и районите на бедност, етнически конфликти, малцинствени групи и други, а не към хоспитализирани пациенти в стационари на лечебни заведения.

В края на второто десетилетие на ХХІ век невербалният театър е перспективна и значима форма и е неразделна част от общите процеси на развитие на театралното изкуство в страните от Югоизточна Европа.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Аврамов 2003: Аврамов, Д. Българското изкуство и модернизмът. – LiterNet, 14.04.2003: <https://litenet.bg/publish8/davramov/modernizmyt.htm> (видяно на 21.03.2022).

Вагапова 2011: Вагапова, Н. М. Международные театралные сезоны в Белграде. Москва, 2011.

Желязкова 2000: Желязкова, А. (Съст.). Албания и албанските идентичности. Изследвания. София, 2000.

Жунич 2019: Жунич, Е. Концепции за фестивали на музикална сцена. Модификации. – В: Изкуствоведски четения. Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома. Т. II. Ново изкуство. Мотиви. Модели. Ескизи. София, 2019, 324-336.

Зафирова 2013: Зафирова, Цв. Реформата в българските сценични изкуства – промяна към устойчивото им развитие. – Управление и устойчиво развитие, 5, 2013 (42), Икономически университет, Варна, 77–82.

Инджев 1998: Инджев, В. Феноменът българска пантомима. Варна, 1998.

Искренова 2016: Искренова, М. Амарант данс студио – един незавършен разговор. – Култура, 28.11.2016: <https://kultura.bg/web/%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82-%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%81-%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BE-%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BD-%D0%BD%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D1%8A%D1%80%D1%88%D0%B5%D0%BD/> (видяно на 18.04.2022).

Йорданов 2011: Йорданов, Н. Театралната реформа: Двадесет и пет години стигат! – НОМО LUDENS 15/2011: http://homoludens.bg/articles/teatralna-reforma-dvadeset-i-pet-go/#_ftnref5: (видяно на 26.08.2021).

Йорданов 2016: Йорданов, Н. Театърът в България 1989-2015, София, 2016.

Йорданов 2018: Йорданов, Н. Социалистическият реализъм и българското драматургично наследство. – Homo Ludens, 21, 2018: <https://homoludens.bg/articles/socialisticheskiat-realizam-i-balgarskoto-dramaturgichno-nasledstvo/> (видяно на 26.08.2020).

Кирова 2020: Кирова, Я. Сълзите на българския мим: неразбраната магия на мълчанието. – Лозанова-Санчева, В., Фол, В. (Съст. и ред.). Mirabilia: Чудесно и магическо. (= Studia Balcanica 33). София, 2020, 412-436

Кутин 2018: Кутин, Л. Светът на фестивалите. Теория и практика на художествените празници. – Дзяло, е-списание в областта на хуманитаристиката X–XXI в., год. VI, брой 11, 2018: http://www.abcdar.com/magazine/XI/Kutin_1314-9067_XI.pdf (видяно на 28.03.2021).

Леман 2015: Леман, Х. Постдраматичният театър. София, НБУ, 2015.

Маленов 2005: Маленов, С. Трудът М. София, 2005.

Михайлова 2018: Михайлова, М. Идентичности през социализма: наложена „органическа свързаност“ с Партията, или за стремежа към творческа свобода в НРБ през 70-те години на XX век. – Изкуствоведски четения. Изкуството в Европа: модели и идентичности ИИИ-БАН. София, 2018, 157-167.

Николова 2007: Николова, К. Театърът на границата на XX и XXI век. София, 2007.

Николова, Р. 2018: Николова, Р. Модел на функциониране на българския театър в периода от 1956 г. до края на 60-те години, 2018: <http://homoludens.bg/articles/model-na-funkcionirane-na-balgarskia-teatar-v-perioda-ot-1956-do-kraia-na-60-te-godini/> (видяно на 16.09.2020).

Николова, Р. 2019: Николова, Р. Театърът през последното десетилетие на комунистическия режим: равностметки и перспективи. – [HOMO LUDENS](https://homoludens.bg/articles/teatarat-prez-posledното-desetiletie-na-komunisticheskiya-rezhim-ravnosmetki-i-perspektivi/#_ftn1), 22, 2019: https://homoludens.bg/articles/teatarat-prez-posledното-desetiletie-na-komunisticheskiya-rezhim-ravnosmetki-i-perspektivi/#_ftn1 (видяно на 12.10.2022).

Райнов 1993: Райнов, В. Г. Символното поведение на човека. София, 1993.

Спасова-Дикова 1998: Спасова-Дикова, Й. Невербални системи и кодове в театралния спектакъл. – Проблеми на изкуството, N 2, 2/1998, 32-37.

Спасова-Дикова 2015: Спасова-Дикова, Й. Мелпомена зад желязната завеса. Част. I. Народен Театър: Канони и съпротиви. София, 2015.

Спасова-Дикова 2022: Спасова-Дикова, Й. Сценични превъплъщения на тоталитарните митологеми в българския театър. – В: Лозанова-Станчева, В., Фол, В. (Съст. и ред.). Mirabilia: Времена, пространства, митове. (Studia balkanika, 36). София, 2022.

Стамова 2016: Стамова, М. Албанският проблем в Югославия след Тито (1980-1990). София, 2016.

Тотева 2018: Тотева, З. Кукелно-театрално представление (за възрастни и деца) от началото на 21 век в България. Автореферат на дисертация за присъждане на образователната и научна дейност *доктор*. София, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2018.

Antulov 2020: Antulov, N. The Performing Arts in Croatia. Brussels, 2020: https://euagenda.eu/upload/publications/ietm_mapping_the_performing_arts_in_croatia_final_05_0.pdf.pdf (видяно на 21.10.2022).

Banchev 2011: Banchev, B. Neglecting Historical Legitimacy: The New Old States Serbia and Montenegro as Successors to Yugoslavia and/or to Themselves. – Études Balkaniques, 2011, 2–3, 51-78.

Barkmann, Siem, Wessolowski, Schulte-Markwort 2013: Barkmann, C., Siem, A., Wessolowski, N., Schulte-Markwort, M. Clowning as a supportive measure in pediatrics – a survey of clowns, parents and nursing stuff. – BMC Pediatrics, 13, 2013.

Bauer 2016: Bauer, U. Independent Performing arts Scene: almost but not quite arbitrarily chosen key moments (1990–2010). – In: Krakowska, J., Odija, D. (Eds.). East European Performing Arts Companion. Lublin – Warsaw, 2016.

Blumi 2014: Blumi, I. Religion and Politics among Albanians of Southeastern Europe. – In: Ramet, S. P. Religion and Politics in Pos-Socialist Central and Southeastern Europe: Challenges since 1989. (Palgrave Studies in Religion, Politics, and Policy). Basingstoke, London, 2014, 286-313.

Dennis 2007: Dennis, A. The articulate body. The physical training of the actor. – In: Keefe, J., Murray, S. (Eds.). Physical Theatres: A Critical Reader. London, 2007, 184-186: <https://epdf.pub/physical-theatres-a-critical-reader.html> (видяно на 21.06.2020).

Gordon 2007: Gordon, M. German Expressionist acting. – In: Keefe J., Murray S. (Eds.). Physical Theatres: A Critical Reader. London, 2007, 99-102: <https://epdf.pub/physical-theatres-a-critical-reader.html> (видяно на 21.06.2020).

Grammatas 2014: Grammatas, Th. Greek Society During the Period of Crisis: The Role of History as a Mechanism of Repelling the Present. – In: Patsalidis, S., Stavrakopoulou, A. (Eds.). The Geographies of Contemporary Greek Theatre: About Utopias, Dystopias and Heterotopias. Thessaloniki, 2014, 27-45.

Hall, J. 2019: Hall, J. M. Core Aspects of Dance: Aristotle on Posture. – The Journal of Aesthetic Education, Vol. 53, No. 1, 2019, 1-16.

Hensel 2017: Hensel, A. Independent Theatre in the Post-Socialist Countries of Eastern Europe. New Forms of Production and Creativity in Theatre Aesthetics. – In: Brauneck, M. (Ed.). Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures – Aesthetics – Cultural Policy. Bielefeld, 2017, 186-274.

Ioannidis 2016: Ioannidis, G. Le Théâtre Grec en Période Transitoire. – In: Arfara, K. (Ed.). Scènes en Transition: Balkans et Grèce. Special issue of Théâtre Public, 222, 2016, 73-79.

Kaplin 1999: Kaplin, S. A puppet tree: A model for the field of puppet theatre. – The Drama Review, Vol. 43, No. 3: Puppets, Masks, and Performing Objects, 1999, 28-35.

Klaic 2012: Klaic, D. Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy, Intellect, 2012: https://www.jstor.org/stable/j.ctv9hj78n.8#metadata_info_tab_contents (видяно на 21.06.2020).

Lukic 2002: Lukic, R. The Withering Away of the Federal Republic of Yugoslavia. – Acta Slavica Iaponica, Vol. 19, 2002, 137-162.

Malzacher 2016: Malzacher, F. Dramaturgies of Generosity: The Theatre of BADco. – The Theatre Times, 27 December, 2016: <https://thetheatretimes.com/dramaturgies-generosity-theatre-badco/> (видяно на 16.10.2022).

Matsaganis 2013: Matsaganis, M. The Greek Crisis: Social Impact and Policy Responses. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2013: <http://library.fes.de/pdf-files/id/10314.pdf> (видяно на 26.08.2021).

Mavromoustakos 2014: Mavromoustakos, P. L'Écriture Grecque Contemporaine à l'Aube du XXI^e siècle: du Collectif à l'Intériorité. – In: Gondicas, M. (Ed.). Auteurs Dramatiques Grecs d'Aujourd'hui: Miroirs Tragiques, Fables. Paris, 2014.

Milošević 2011: Milošević, D. Theatre as a Way of Knowing. – Cohen, C. E., Varea, R. G., Walker, P. O. (Eds.). Acting Together: Performance and Creative Transformation of Conflict, Vol. I, Ch. 2, Oakland, 2011.

Mirfenderseski 2016: Mirfenderseski, S. Puppetry Elements in the Works of European Surrealist. – In: Kopania, K. (Ed.). Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th – 20th Centuries). Warsaw, 2016, 20-35.

Mosusova 2016: Mosusova, N. The Single and Eternal Greece of Rallou Manou: A Survey of Her Work from a Slav Standpoint. – Accelerando. Belgrade Journal of Music and Dance, 3, 2016: <https://accelerandobjmd.weebly.com/issue1/article03> (видяно на 21.10.2022).

Mrdenović 2020: Mrdenović, M. Theatre in Montenegro: An Unfinished Cultural Transition. – Critical Stages/Scènes critiques. The IATC journal/Revue de l'AICT, June/Juin 2020, Issue No 21: <https://www.critical-stages.org/21/theatre-in-montenegro-an-unfinished-cultural-transition/> (видяно на 24.11.2022).

Pajic 1995: Pajic, Z. Bosnia-Herzegovina: From Multiethnic Coexistence to “Apartheid” ... and Back. – In: Payam Akhavan, P., Howse, R. (Eds.). Yugoslavia the Former and Future. Washington, DC, 1995.

Płoski 2013: Płoski, P. Overview Report. – In: The Organisation of Performing Arts in Eastern European Countries. EEPAP – a platform for the development of performing arts (theatre and dance) in Central and Eastern Europe. 2013.

Powers 1996: Powers, G. F. Religion, Conflict and Prospects for Reconciliation in Bosnia, Croatia and Yugoslavia. – Journal of International Affairs, 50. 1, 1996, 221-253.

Roy 2016: Roy, D. Masks as a Method: Meyerhold to Mnouchkine. – Cogent Arts & Humanities, 3, 2016 (1), 1-11: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2016.1236436> (видяно на 30.09.2022).

Rudzka-Habisiak, Foreword-Bartczak, Kluszczyński, Stefański, 2017: Rudzka-Habisiak, J. Foreword-Bartczak, A., Kluszczyński, P., Stefański, K. (Eds.). Art Inquiry. Recherches sur les arts. Volume XIX (XXVIII). Avant-garde and avant-gardes. Łódź, 2017, 9-11.

Sidiropoulou 2014: Sidiropoulou, A. Directors' theatre in Greece: Stages of authorship in the work of Michael Marmarinos, Yannis Houvardas and Theodoros Terzopoulos. – In: Patsalidis, S., Stavrakopoulou, A. (Eds.). The geographies of contemporary Greek theatre: About Utopias, Dystopias and Heterotopias. Special issue, Gramma, 22.2, 2014, 121-133.

Sipole 2011: Sipole, A. Intercultural communication in experience tourism in the Inari area. Pro Gradu Thesis, Department of Communication, University of Jyväskylä, Finland, 2011: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/37142> (видяно на 01.10.2022).

Slack, Doyon 2001: Slack, J. A., Doyon, R. R. Population Dynamics and Susceptibility for Ethnic Conflict: The Case of Bosnia and Herzegovina. – Journal of Peace Research, Vol. 38, No. 2, 2001, 139-161.

Tillis 1990: Tillis, S. Towards an aesthetics of the puppet. Master's Theses. San Jose State University, 1990: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/28 (видяно на 22.07.2022).

Toepfer 1948: Toepfer, K. *Pantomime: The history and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. San Francisco, 1948.

Toporišič 2004: Toporišič, T. *Between seduction and suspicion (Slovenian Theatre of the Second Half of the 20th Century)*. Ljubljana, 2004.

Toporišič 2006: Toporišič, T. *Traces of Theatrical Seduction of (Post)Socialist Theatre: Mladinsko 1980–2005*. – In: Toporišič, T. et al. (Eds.). *Has the Future Already Arrived? Mladinsko Theatre 1955–2005*. Ljubljana, 2006.

Toporišič 2011: Toporišič, T. *Spatial Machines and Slovene (No Longer-) Experimental Theatre in the Second Half of the 20th Century*. – In: *Spaces and Play Experimental Theatre in Central Europe 1950–2000*. Ljubljana, 2011, 299-342 с лит.

Toporišič 2013: Toporišič, T. *Country Report: Slovenia*. – In: *East European Performing Arts Platform (EPPAP)*, 2013, 337-342.

Tsintziloni 2012: Tsintziloni, S. *Modernising Contemporary Dance and Greece in the mid-1990s: Three case studies from SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of PhD. Department of Dance, University of Roehampton, 2012.

Vesterinen 2005: Vesterinen, M. *Some Notes on the Greek Terminology for Pantomime Dancers and on Athenaeus 1,20d-E*. – *Arctos. Acta Philologica Fennica*, VOL. XXXIX, Helsinki, 2005, 199-209.

Vujanović 2008: Vujanović, A. *Not Quite-Not Right Eastern Western Dance (On the Contemporary Dance Scene in Serbia)*. – In: Djordjević, B. *Yearbook of the Independent Performing arts scene in Serbia*. TkH-Centre for Performing Arts Theory and Practice. Belgrad, 2008, 31-40.

Zlatev 2008: Zlatev, J. *From proto-mimesis to language: evidence from primatology and social neuroscience*. – *Journal of Physiology, Paris*, Vol. 102 (1-3), 2008, 137-151.

Zlatev 2014: Zlatev, J. *Image schemas, mimetic schemas, and children's gestures*. – *Cognitive Semiotics* Vol. 7, (1), 2014, 3-29.

Żywiczyński 2018: Żywiczyński, P. *Defining Pantomime for Language Evolution Research*, 2018: <https://doi.org/10.1007/s11245-016-9425-9> (видяно на 21.06.2020).

Βουνελάκη 1999: Βουνελάκη, Κ. *Η ποπ κουλτούρα της Τερψιχόρης*. – *Το Βήμα*, 31 Οκτωβρίου 1999.

Σιδηροπούλου 2020: Σιδηροπούλου, Α. *Θεατρική πράξη και πολιτιστική πολιτική στην Κύπρο του 21ου αιώνα*. – In: Κωνσταντίνου, Α. Χ., Διαμαντάκου, Κ., Γαλάζης, Λ. (Επιμ.). *Το Θέατρο στη Νεότερη και στη Σύγχρονη Κύπρο*. Αθήνα, 2020, 447-462.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2006: Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρ. *Αρχείο Παλλούς Μάνου: Η ζωή και το έργο της*. Εφεσος, 2006.

Φέσσα-Εμμανουήλ 2004: Φέσσα-Εμμανουήλ, Η. (επιμ.). *Χώρος και θέατρο*. Αθηνς, 2004.

СПИСЪК НА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

1. Формулирани са основните понятия за невербална комуникация и са предложени дефиниции на отделните форми на невербален театър според спецификите на използваните изразни средства, методи и инструменти, необходими за осмисляне на описаните процеси и явления;
2. Очертани и анализирани са основните политически, икономически и социални условия и фактори на средата, които създават интегрален контекст на развитието на невербалния театър в периода непосредствено преди настъпване на промените през 90-те години на XX век;
3. Систематизирана и анализирана е наличната информация за състоянието и развитието на невербалните театрални форми в страните от Югоизточна Европа; проследени са тенденциите в тази област, както и настъпилите промени в рецептивните нагласи за тяхното предлагане в контекста на политическите, икономически и социални промени, които настъпват след 90-те години на XX век;
4. Предложена е представителна извадка на театри, театрални компании и отделни изявени артисти, работещи предимно в сферата на невербалния театър и предлагащи невербални представления в репертоарите си след 90-те години на XX век;
5. Изследвани са някои формации и компании, работещи в сферата на съвременните перформативни (изпълнителски) изкуства от гледна точка на използването в работата им на невербални театрални форми, въпреки факта, че т.нар. перформанси не са в пълния смисъл театър и не винаги могат да се съотнесат към него;
6. Направен е анализ на състоянието на българската пантомима преди и след 90-те години като са изнесени проблеми и тенденции в развитието, разпорстранението и значимостта на нямото изкуство на българска сцена като самостоятелна форма на невербален театър.
7. Регистрирани и интерпретирани са значими международни фестивали в контекста на международното културно сътрудничеството и партньорството в сферата на невербалния театър;

8. Изследвани са приложни аспекти на невербалните театрални форми в среда, различна от конвенционалната театрална сцена, в контекста на терапевтичния театър в болнични отделения (медицинска клоунада);
9. Изведена на преден план е значимостта и перспективите на невербалния театър като част от общите процеси в развитието на театралното изкуство в страните от Югоизточна Европа.

СПИСЪК НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

1. **Кирова, Я.** Сълзите на българския мим: неразбраната магия на мълчанието. – Лозанова-Санчева, В., Фол, В. (съст. и ред.). *Mirabilia: Чудесно и магическо.* (= *Studia Balcanika* 33). София, 2020, 412–436, ISBN 978-619-7179-05-7
2. **Kirova, Y.** Poor Bip is Crying Silently: The Tears of The Bulgarian Mim. – *Papers of BAS. Humanities & Social Sciences*, Vol. 7, No. 2, 2020, 155-172, ISSN (print) 2367-6248; ISSN (online) 2603-4832.
3. **Кирова, Я.** „Смешната лечебница на д-р Куку и д-р Пипи“: Медицинската клоунада в България. – *Проблеми на изкуството*. София, 3, 2021, 55-63, ISSN 0032-9371
4. **Kirova, Y.** Non-verbal theatre on the stage of international theatre festivals Sofia Puppet Fair and World Theatre in Sofia. – *Papers of BAS. Humanities & Social Sciences*, Vol. 8, No. 2, 2021, 146-159, ISSN 2367-6248.
5. **Кирова, Я.** Невербалният театър на сцената на международните театрални фестивали Панаир на куклите и Световен театър в София. – *Mirabilia: Времена, пространства, митове*. София.
6. **Кирова, Я.** Българският театър – криза на Прехода (Невербалните театрални форми). – В: Сб. *Балканските култури: диалог, трансфер и метаморфози*. Институт за балканистика с Център по тракология. – БАН, София, 2022 (под печат).