

# БЪЛГАРСКИЯТ ТЕАТРАЛЕН ДВАДЕСЕТИ ВЕК

ЙОАНА СПАСОВА-ДИКОВА



THE BULGARIAN THEATRICAL  
TWENTIETH CENTURY

JOANNA SPASSOVA-DIKOVA

**БЪЛГАРСКИЯТ  
ТЕАТРАЛЕН XX ВЕК**

**THE BULGARIAN  
THEATRICAL TWENTIETH CENTURY**

**Йоана Спасова-Дикова  
Joanna Spassova-Dikova**

**Институт за изследване на изкуствата  
2025**



**Българският театрален двадесети век**  
проф. д-р Йоана Спасова-Дикова

**Дизайн на корицата:** Тодорка Тодорова

**Редактор:** Севастияна Димитрова, Маргарита Спасова

**Рецензент:** проф. д. изк. Ромео Попилиев, проф. д.и.н. Ваня Лозанова

ISBN 978-619-7619-31-7

ISBN 978-619-7619-32-4 (e-book PDF)

**The Bulgarian Theatrical Twentieth Century**

Prof. Joanna Spassova-Dikova, PhD

**Cover design:** Todoroka Todorova

**Editors:** Sevastiyana Dimitrova, Margaritta Spassova

**Reviewers:** Prof. D. Sc. Romeo Popiliev, Prof. D. Sc. Vanya Lozanova

ISBN 978-619-7619-31-7

ISBN 978-619-7619-32-4 (e-book PDF)

**БЪЛГАРСКИЯТ ТЕАТРАЛЕН  
ДВАДЕСЕТИ ВЕК**

ЙОАНА СПАСОВА-ДИКОВА



JOANNA SPASSOVA-DIKOVA  
**THE BULGARIAN THEATRICAL  
TWENTIETH CENTURY**

## СЪДЪРЖАНИЕ

Увод.....	7
INTRODUCTION .....	7
От самодейност към професионален театър .....	10
FROM AMATEURISM TO PROFESSIONAL THEATRE.....	10
Институционализиране на театралната дейност .....	17
INSTITUTIONALIZATION OF THE THEATRICAL ACTIVITIES.....	17
Първите жени актриси в българския театър от началото на XX век.....	33
THE FIRST WOMEN ACTRESSES IN THE BULGARIAN THEATRE FROM THE BEGINING OF THE 20TH CENTURY .....	33
Театърът за деца .....	60
THEATRE FOR CHILDREN.....	60
Модернизационни процеси в българския театър .....	71
MODERNIZATION PROCESSES IN BULGARIAN THEATRE .....	71
Студената война.....	89
THE COLD WAR.....	89
Социалистическият театрален канон и системата на Станиславски .....	92
THE SOCIALIST THEATRICAL CANON AND STANISLAVSKI'S SYSTEM .....	92
Театралната иконография на вождата .....	112
THEATRICAL ICONOGRAPHY OF THE PARTY LEADER .....	112
„Народните маси“ и „народната младеж“ на сцената .....	121
THE MASSES AND THE YOUTH ON STAGE.....	121
Нови театрални хоризонти.....	129
NEW THEATRICAL HORIZONS .....	129
Отдушникът „Сатиричен театър“ .....	143
THE VENT SATIRICAL THEATRE.....	143
Театрални търсения с „вятъра на промяната“ .....	151
THEATRICAL QUESTS WITH THE WIND OF CHANGES.....	151
Нови театрални посоки .....	166
NEW THEATRICAL DIRECTIONS.....	166
„Тихата революция“ .....	166
THE VELVET REVOLUTION .....	166
Опити за реформи в театъра.....	168
ATTEMPTS AT REFORMS IN THE THEATRE .....	168
Моделът на репертоарен театър и алтернативи .....	172
THE REPERTORY THEATRE MODEL AND ITS ALTERNATIVES .....	172
Новите театрални формации.....	182
NEW THEATRICAL FORMATIONS .....	182

АЛТЕРНАТИВНИ ШКОЛИ ЗА ТЕАТРАЛНО ОБУЧЕНИЕ .....	192
ALTERNATIVE THEATRE ACTING SCHOOLS .....	192
БИБЛИОГРАФИЯ / BIBLIOGRAPHY .....	196
ПРИЛОЖЕНИЯ / ANNEXES .....	210
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 / ANNEX 1 .....	210
ЛИЧНОСТИ, ПОСТАНОВКИ И ТЕАТРАЛНИ ФОРМАЦИИ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ ХХ ВЕК / FIGURES, PERFORMANCES AND THEATER FORMATIONS IN BULGARIA IN THE 20TH CENTURY .....	210
АКТЬОРИ / ACTORS .....	210
ДРАМАТУРЗИ / PLAYWRIGHTS .....	212
РЕЖИСЬОРИ / DIRECTORS .....	214
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 / ANNEX 2 .....	216
ТЕАТРАЛНИ ПОСТАНОВКИ / THEATRE PERFORMANCES .....	216
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 / ANNEX 3 .....	220
ТЕАТРИ И ТЕАТРАЛНИ ТРУПИ / THEATRES AND THEATRES COMPANIES .....	220
ЗА АВТОРА .....	222
БЛАГОДАРНОСТИ .....	222
ABOUT THE AUTHOR .....	223
ACKNOWLEDGEMENTS .....	223

## УВОД

Предложеният текст следва идеята да бъдат открити значими интелектуални и художествени процеси, наблюдавани в полето на театъра, свързани с професионализацията и модернизацията на българската култура през ХХ век и мястото ѝ в контекста на гъвкавите, динамични културни измерения на съвременна Европа.

Представеният културно-исторически нарратив не претендира за завършеност и изчерпателност. Той не настоява за монументалност или каноничност. Той е отворен и подлежи на промяна и допълване с нови факти, теми, интерпретации. В него обаче е търсена единна смислова цялост, която създава представителна картина, свързана с някои емблематични, неоспорими художествени ценности, но и с по-малко познати (позабравени или пък negliжирани събития и личности); картина, в която се сблъскват и примиряват традиция и модерност.

Въпреки съвременните философски усъмнявания в историзма, отласкването от традиционния усет за история (Х. Г. Гадамер), поради осъзнатата фрагментарност на историческия процес или като протест срещу неизбежния избор, който, колкото и да бяга от субективизма, не би могъл да бъде напълно обективен, в българската култура рядко се осъществяват такива историко-естетически синтези. Именно изборът на мозаечно-хроно-

## INTRODUCTION

The proposed text follows the idea of highlighting significant intellectual and artistic processes observed in the field of theatre, related to the professionalization and modernization of Bulgarian culture in the 20th century and its place in the context of the flexible, dynamic cultural dimensions of modern Europe.

The presented cultural-historical narrative does not pretend to be complete and exhaustive. It does not insist on monumentality or canonicity. It is open and subject to change and addition with new facts, topics, interpretations. In it, however, a unified semantic integrity was sought, which creates a representative picture related to some emblematic, indisputable artistic values, but also to less known ones (forgotten or neglected events and personalities); a picture in which tradition and modernity collide and reconcile.

Despite contemporary philosophical doubts about historicism, the pushback from the traditional sense of history (H. G. Gadamer), due to the conscious fragmentary nature of the historical process or as a protest against the inevitable choice that, however much escapes from subjectivism, could not be completely objective, in Bulgarian culture such historical-aesthetic syntheses are rarely realized. It is the choice of a mosaic-chronological structure that helps to arrange certain cultural facts not only in the axis of historical time (according to K. Jaspers), but also to trace the genesis of their creation, the influence of

логична структура помага определени културни факти не само да се подредят в оста на историческото време (по К. Ясперс), но и да се проследи генезисът на тяхното сътворяване, влиянието на обществените и политическите събития върху процесите в театралната култура, да се маркира рецепцията на тяхното приемане/неприемане на фона на определени национални, европейски или световни естетически норми.

Основните теми в хронологичен порядък обхващат процесите на институционализация и модернизация на театъра в България през първата половина на XX век. Проследни са преходът от самодейност към професионален театър, институционализирането на театралната дейност през първите две десетилетия на XX век. Специални акценти са поставени върху дейността на първите жени актриси в българския театър и театъра за деца. Изследват се модернизационните процеси в българския театър между двете световни войни. Във фокуса на внимание попада развитието на българския театър след 1944 г. в периода на студената война. Изграждането на социалистическия театрален канон и идеологизирането и профанизирането на системата на Станиславски е в центъра на изследване на театъра през периода на социализма, когато на сцената се налагат задължителните образи на вожда, на „народните маси“ и на „народната младеж“. Следващ етап от развитието на театъра е свързан с откриването на нови театрални хоризонти след 1956 г.

social and political events on the processes in theatrical culture, to mark the reception of their acceptance / non-acceptance against the background of certain national, European or world aesthetic norms.

The main topics in chronological order cover the processes of institutionalization and modernization of the theatre in Bulgaria during the first half of the 20th century. The transition from amateur to professional theatre and the institutionalization of theatrical activity in the first two decades of the 20th century are consecutive.

Special emphasis is placed on the activities of the first female actresses in Bulgarian theatre and theatre for children.

The modernization processes in the Bulgarian theatre between the two world wars are studied.

The development of the Bulgarian theatre after 1944 in the period of the Cold War falls into the focus of attention. The construction of the socialist theatrical canon and the ideologization and profaneization of Stanislavski's system is at the center of a study of the theatre during the period of socialism, when the obligatory images of the leader, the “people's masses” and the “people's youth” were imposed on the stage.

The next period of the theatre's development was connected with the discovery of new theatrical horizons after 1956. Special emphasis was placed on the “Theatre of Satire” created at that time, as a vent for social tensions.

Attention is also paid to the theatrical pursuits with the “wind of change” after 1985. The theatre

Специален акцент е поставен върху създадения по това време „Сатиричен театър“, като отдушник на социални напрежения. Обърнато е внимание и на театралните търсения с „вятъра на промяната“ след 1985 г. Театърът на прехода след 1989 е един от фокусите на изследване, когато се поемат нови театрални посоки, свързани с така наречената „тиха революция“, с опити за реформи в театъра, изгражда се нов модел на репертоарен театър и се появяват нови алтернативни театрални формации. Накратко е засегнат и проблемът за театралното обучение и създаването на алтернативни театрални школи през 90-те години на XX век.

Разцепването на периода по тематични полета създава удобството по-ярко да бъдат очертани акцентите, анализирани в синхронен или диахронен план, свързани с различни „аспекти на промяната“ в развитието на театралното изкуство, както и с неговите специфични рефлексии от гледна точка на личностната и общностната идентичност, разбираана като променлива и далеч нееднозначна категория. Избраната композиционна структура, макар и хронологична, не е линейна в класическия смисъл. Тя очертава основни художествени парадигми или влизащи в полемични опозиции естетически явления в театралното изкуство и културата в България през XX век.

of the transition after 1989 is one of the focuses of the research, when new theatrical directions were taken, related to the so-called “tender revolution”, with attempts at reforms in theatre, a new model of repertory theatre is being built and new alternative theatre formations emerged.

The problem of theatre education and the creation of alternative theatre schools in the 1990s are also briefly mentioned.

The splitting of the period by thematic fields makes it convenient to more clearly outline the emphases, analyzed in a synchronic or diachronic plan, related to various “aspects of change” in the development of theatrical art, as well as to its specific reflections from the point of view of personal and community identity understood as a variable and far from unambiguous category. The chosen compositional structure, although chronological, is not linear in the classical sense. It outlines main artistic paradigms or aesthetic phenomena entering into polemical oppositions in theatre art and culture in Bulgaria in the 20th century.

## ОТ САМОДЕЙНОСТ КЪМ ПРОФЕСИОНАЛЕН ТЕАТЪР

Първите прояви на национално самоосъзнаване през Възраждането са свързани с дейността на читалищата. Тези граждански институции, вид обществени читални, са люлка на изкуствата и културата у нас. Основани през втората половина на XIX в. из цялата страна като любителски културни и образователни организации, читалищата предлагат на българите, които са под османско владичество, възможност за национална културна и революционна дейност. Често това се осъществява в конспиративна форма, легитимирана като срещи, лекции, концерти, представления, литературни и танцови вечери, ателиета по изкуствата и занаятите. Някои от тези мероприятия представляват легални форми за патриотична пропаганда, без да бъдат забелязани от властите.

Именно в читалищата на Лом и Шумен са изнесени обявените като първи театрални представления, през 1856 г. Репертоарът в читалищата се състои от исторически драми, мелодрами и комедии. Обикновено се изпълняват пиеси на Ж.-Б. Молиер, Г. Лесинг, В. Юго, Ф. Волтер и Фр. Шилер. Доста популярна е мелодрамата „Многострадална Геновева“, адаптация на немски текст с предполагаеми автори Хр. фон Шмид, Л. Тик или Фр. Хебел.

## FROM AMATEURISM TO PROFESSIONAL THEATRE

The first manifestations of national self-awareness during the Revival were related to the activities of the chitalishta. Those civic institutions, kind of public reading rooms, were the cradle of arts and culture in our country. Founded in the second half of the 19th century throughout the country as amateur cultural and educational organizations, the chitalishta offered to Bulgarian people, who were under Ottoman rule then, an opportunity for national cultural and revolutionary activity. Often, that was done in a conspiratorial form legitimated as meetings, lectures, concerts, performances, literary and dance evenings, art and craft workshops. Some of those events were legal forms of patriotic propaganda and were not noticed by the authorities.

It was in the chitalishta of Lom and Shumen where the first performances, announced as theatre ones, were staged in 1856. The repertoire of the chitalishta consisted of historical dramas, melodramas, and comedies. Plays by J.-B. Moliere, G. Lessing, V. Hugo, F. Volter, and Fr. Schiller were usually performed. Quite popular was the melodrama *Mnogostradalna Genoveva* (*Long-suffering Genevieve*), adaptation of a German text with Ch. von Schmid, L. Tieck or Fr. Hebel being its presumed authors. The most-

Най-често играната комедия е „Михал-Мишккод“, адаптация на „О, Лепрентис“ от гръцкия драматург М. Хурмусис, направена от Сава Доброплодни.

„Велизарий“ от австрийския писател Х. Трутшен е една от любимите исторически драми. Този тип пиеси са поставяни многократно и почти навсякъде в страната. Те са приети с голям ентузиазъм от зрителите, които често възприемат случващото се на сцената с наивни реакции като възгласи по време на представлението, коментари на висок глас, директно общуване с актьорите, които публиката често безрезервно идентифицира с представяните драматургични персонажи. Понякога тя дори се опитва насилствено да изгони злодея от залата и да защити героя или героинята. Ранни-

staged comedy play was *Mihal Mishkoed* (*Mihal the Mouseeater*), adaptation of O Leprentis by the Greek playwright M. Hourmouzis, made by Sava Dobroplodni.

*Velizarii* (*Belisarius*) by the Austrian writer H. Trutschen was one of the favourite historical dramas. Those plays were repeatedly staged almost everywhere in the country. They were received with great enthusiasm by the spectators who often responded to what was happening on the stage with naïve reactions during the performance such as loud-voice comments, direct communication with the actors whom the audience often unquestioningly identified with the dramatic characters presented. Sometimes spectators even tried to forcibly evict the villain from the hall to protect the male or female

Титулна страница на първото издание на „Михал“, комедия на четири действия, преоформена от Сава И. Доброплоднаго“, 1853

The cover page of the first edition of *Mihal*, Comedy in four acts, prepared by Sava I. Dobroplodni, 1853



те години на българския театър са свързани с имената на Сава Доброплодни, Кръстьо Пишурка, Добри Войников, Васил Друмев. Всички те са учители, образовани в чужбина. Превеждат пиеси, пишат оригинални текстове и подготвят представления със своите ученици или с любители.

Още в първите години след Освобождението се появява идеята за изграждане на постоянна национална театрална труппа, финансово подкрепяна от държавата. Това е свързано със стремежите за утвърждаване на националната идентичност, аналогично на останалите обособили се като самостоятелни държави от Централна и Източна Европа.

Доста активна дейност в тази посока се развива в Пловдив. Една от първите любителски трупни е тази на пловдивските печатари, които основават няколко театрални сдружения. Техните инициативи водят до решение на Областното събрание на Пловдив, взето през 1881 г., да се отпуснат от бюджета на Дирекцията на народното просвещение сума за „съставление на една театрална труппа“<sup>1</sup>. Този държавнически акт се оказва изключително значим за по-нататъшното развитие на театралното дело в България по пътя към неговото професионализиране и институционализиране.

Първото представление на новообразуваната „Българска театрална труппа“ е на 11 юни 1883 г. в единствената специална театрална сграда в България по това време – театър „Люксембург“ в Пловдив.

character. The early years of the Bulgarian theatre were related to the names of Sava Dobroplodni, Krastjo Pischurka, Dobri Voynikov, Vassil Drumev. All of them were teachers educated abroad. They translated plays, wrote original texts, and prepared performances with their pupils or with amateurs.

As early as in the first years after the National Liberation, an idea emerged to build a permanent national theatre group to be financially supported by the state. That was related to the aspirations for strengthening the national identity similar to other countries in Central and Eastern Europe which had become independent ones.

A rather intense activity in that direction was developed in Plovdiv. One of the first amateur groups was that of the Plovdiv printers who founded several theatrical associations. Their initiatives led to the decision of the Regional Assembly of Plovdiv in 1881 to allocate an amount from the budget of the Directorate of National Education for the formation of a theatre group<sup>1</sup>. That act of the state was extremely important for the further development of the theatrical work in Bulgaria on the road to its professionalization and institutionalization.

The first performance of the newly-formed Bulgarian Theatre Group took place on 11 June 1883 in the only special theatre building in

<sup>1</sup> Дневници от Третата редовна сесия на Областното събрание, Пловдив 1882, от 10.12.1881, 1022–1023. Цит. по Саев, Георги. История на българския театър: Т. 2. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997, с. 57, 71.

Показана е комедията „Робството на мъжете“ от А. Н. Островски, превод и режисура К. Сапунов. Залата е във форма на елипса с около 300 места и е на две нива – партерен и галерия. Има 19 ложи. За осветление се използват газени лампи. Всички изпълнители са любители. Репертоарът на трупата е съставен от националноисторически пиеси, комедии и мелодрами. Повечето от тях са преводи от руски и френски език.

След обединението на Източна Румелия и Княжество България през 1885 г., дейността на трупата е прекъсната по политически причини. Повечето от нейните основатели се преместват в новата столица София. Въпреки това през 1887 г. в Пловдив отново се събира любителска труппа. Някои от актьорите в нея са пионерите на българския професионален театър. През 1888 г. трупата осъществява много успешно турне в София. През същата година в столицата е построен нов дървен театър с 374 места, наречен „Основа“, по името на трупата – „Българска народна театрална труппа „Основа“, просъществувала до 1890 г.

През 1890 г. Министерството на народното просвещение възлага образуването на нова „Столична драматично-оперна труппа“, с директор Драгомир Казаков, в която да има две отделения – драматическо и оперно. По инициатива на Д. Казаков, както и на Иван Славков и Ангел Букорешлиев в оперното отделение се включват: чехът капелмайстор Х. Визнер като диригент; В. Г. Бошкович от Бос-

Bulgaria of that time – Luxembourg Theatre in Plovdiv.

The comedy play *Robstvoto na majete (The Slavery of Men)* by A. N. Ostrovsky was staged, translated and directed by K. Sapunov. The hall had the shape of an ellipse and about 300 seats on two levels: a ground floor and a gallery. There were 19 boxes. Gas lamps were used as lighting. All artists were amateurs. The repertoire of the group included national-historical plays, comedy plays, and melodramas. Most of them were translated from Russian and French.

After the unification of Eastern Rumelia and the Principality of Bulgaria in 1885, the activity of the group was ceased for political reasons. Most of its founders moved to the new capital, Sofia. Nevertheless, in 1887, an amateur group was again formed in Plovdiv. Some of its members were the pioneers of the Bulgarian professional theatre. In 1888, the group had a very successful tour in Sofia. In the same year, a new wooden theatre with 374 seats was built in the capital, named *Osnova* after the name of the group – *Balgarska narodna teatralna trupa (Bulgarian People's Theatre Group Base)* that existed until 1890.

In 1890, the Ministry of National Education instructed the formation of a new *Stolichna dramatichno-operna trupa (Sofia Capital Drama and Opera Group)*, with Dragomir Kazakov as its director, with two divisions: drama and opera. At the initiative of D. Kazakov as well as Ivan Slavkov and Angel Bukoreshtliev, the



на, който е аташе към Австро-Унгарската легация в София, поема теноровите партии. Поканени са басът от Прага Я. Хашек, сопранът О. Добшова и алтът А. Кратохвилова<sup>2</sup>. Драгомир Казаков предприема действия за отпускане на държавна субсидия и на имуществен инвентар. В резултат Народното събрание взема решение финансирането на оперната трупа да бъде в рамките на отпуснатата вече субсидия за драматичния театър. През 1891 оперното отделение се обособява като Столична българска опера, която играе на сцената на „Славянска беседа“. Поради финансови затруднения и липса на държавна поддръжка трупата се разформира.

Малко по-рано през същата година драматическото отделение приема името „Столична българска драматическа трупа“, към което, по предложение на д-р Кръстьо Кръстев, е добавена поетичната метонимия за театър „Сълза

opera division included the Czech bandmaster H. Wiesner as its conductor; the Bosnian V. G. Boshkovich, an attaché to the Austro-Hungarian Legation in Sofia, took the tenor parties. The bass from Prague J. Hashek, the soprano O. Dobšova, and the alto A. Kratochvilova were also invited.<sup>2</sup> Dragomir Kazakov undertook actions for receiving a state subsidy and property in ventory. As a result, the National Assembly decided for the financing of the opera group to be within the subsidy already granted for the dramatic theatre. In 1891, the opera division established itself as *Stolichna bulgarska opera (Sofia Capital Bulgarian Opera)*, playing on the stage of *Slavyanska Beseda*. Due to financial difficulties and lack of state support, the group broke up.

<sup>2</sup> Казаков, Драгомир. Материали по историята на Народния театър и опера. – София: Държавна печатница, 1929, с. 27. Попов, Иван. Миналото на българския театър: Т. 2. – София, 1942, с. 171.

и смях“. През годините в нея участват Георги Златарев, Димитър Казаков, Васил Кирков, Васил Костов-Налбуров, Никола Краварев, Борис Пожаров, Антон Попов, Иван Попов, Стефан Попов, Панайот Пипков, Константин Сапунов, Марийка Иванова, Анка Попова, Марийка Попова, Шенка Попова и др.

За процеса на професионализиране на българския театър важна роля играе решението на Министерството на народното просвещение през 1895 г. да се отпуснат четири стипендии за обучение в чужбина. Конкурса спечелват: Гено Киров и Адриана Будевска, които заминават за Москва; Кръстьо Сарафов, който отива в Санкт Петербург, и Вера Игнатиева, която започва да учи в Прага, но завършва драматическото отделение при Виенската консерватория. Няколко души през същата и следващите години заминават за Берлин, Загреб, Милано, Па-

A little earlier the same year, the drama division was given the name *Stolichna bulgarska dramaticheska opera (Sofia Capital Bulgarian Drama Group)*, to which, as Dr. Krastyo Krastev suggested, the poetic metonymy for theatre *Salza i Smjah (Tear and Laugh)* was added. Georgi Zlatarev, Dimitar Kazakov, Vassil Kirkov, Vassil Kostov-Nalburov, Nikola Kravarev, Boris Pozharov, Anton Popov, Ivan Popov, Stefan Popov, Panayot Pipkov, Konstantin Sapunov, Marijka Ivanova, Anka Popova, Marijka Popova, Shenka Popova and others took part in the group.

In the process of professionalization of the Bulgarian theatre, significant was the decision of the Ministry of National Enlightenment in 1895 to grant four scholarships for education abroad. The competition was won by Geno Kirov and Adriana Budevskа, who went to Moscow; Krastyo Sarafov, who went to St. Petersburg; and



Скица на театър „Основа“, 1888

Sketch of Osnova Theatre, 1888

риж и др. на собствени разноски. На практика, стипендиантите и останалите няколко ентузиаста, които се връщат през 1898–1899 г. и са назначени в трупата след конкурс, са първите професионални актьори в България. Към края на века трупата „Сълза и смях“ вече разполага с професионални артисти, обучени в авторитетни школи извън България.

През този период демократичните идеи си проправят път. Желанието за наваксване на пропуснатото е изключително силно. Погледите са вперени в Европа с копнеж за приобщаване към европейската култура и ценности. Това са години на съзидание: изгражда се градска култура, облагородява се новата столица, създава се национална интелигенция, литература, театър – полагат се основите във всички сфери на националната култура.

Vera Ignatieva, who began studying in Prague but graduated from the Performing Arts Department in Vienna Conservatoire. In the same and the following years, several people went to Berlin, Zagreb, Milan, Paris and others at their own expense. In practice, the scholarship students and the other few enthusiasts, who came back in 1898 – 1899 and were appointed in the group upon a competition, were the first professional actors in Bulgaria. By the end of the century, *Salza i smjah (Tear and Laugh) Group* already had professional artists trained at prestigious schools outside Bulgaria.

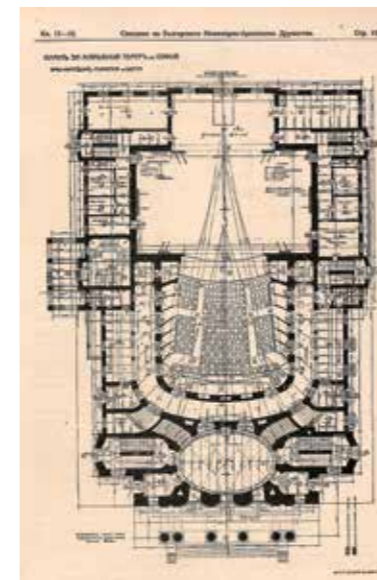
During that period, democratic ideas were pushing their way. There was an extremely strong desire to catch up on missed. The gazes were fixed on Europe longing for inclusion into the European culture and values. Those were years of building: urban culture was created; the new capital was improved; national intelligentsia, literature, and theatre were created, i.e. the foundations in all spheres of national culture were laid.

## ИНСТИТУЦИОНАЛИЗИРАНЕ НА ТЕАТРАЛНАТА ДЕЙНОСТ

Една от първите държавни културни институции в новоосвободена България (наред с Народната библиотека, Народния музей, Държавното рисувално училище) е Народният театър.

През декември 1898 г. Деветото Обикновено Народно събрание на своето 39-то заседание гласува учредяването на специален фонд за набиране на средства за построяване на театрална сграда в София.<sup>3</sup>

Проектирането на Народния театър е възложено на ателието на Фердинанд Фелнер и Херман Хелмер. Фирмата им е основана



Проект на арх. Фердинанд Фелнер и Херман Хелмер

Plan of the National Theatre, 1907<sup>4</sup>  
Designed by Arch. Ferdinand  
Fellner and Arch. Hermann  
Helmer

## INSTITUTIONALIZATION OF THEATRICAL ACTIVITIES

One of the first state cultural institutions in the newly-liberated Bulgaria (along with the National Library, the National Museum, and the State Painting School) was the National Theatre.

In December 1898, the Ninth Ordinary National Assembly voted at its 39th session to set up a special fund to raise funds for the construction of a theatre building in Sofia.<sup>3</sup>

The design of the National Theatre was assigned to the atelier of Ferdinand Fellner and Hermann Helmer. Their company was founded in 1873 and they worked together for nearly 40 years until Fellner's death.

They were the designers of nearly fifty theatre buildings in various European cities: Vienna, Zagreb, Odessa, Budapest, Brno, Prague,

<sup>3</sup> Обикновено Народно събрание, 39-то заседание, 15.12.1898. Цит. по **Тошева**, Кристина. История на българския театър. Т. 3. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997, с. 23, 32.

<sup>4</sup> **Койчев**, Пенчо. Народния театър в София. // Списание на БИАД. – София, 1904, № 11–12, с. 113

през 1873 г., а двамата работят заедно близо 40 години, до смъртта на Фелнер. Те са автори на близо петдесет театрални сгради в различни европейски градове – Виена, Загреб, Одеса, Будапеща, Бърно, Прага, Залцбург, Майнц, Тимишоара, Клуж-Напока и др. Това мащабно творчество е осъществено с доста сходства между отделните обекти и архитектите справедливо са обвинявани, че работят по шаблон. Но именно еднаквото предназначение и сходствата в решенията им дава възможност за усъвършенстване на резултатите в специализираната област като изграждане на театри. То ги прави и еталон за високо качество.

По това време държавно субсидираната от самото си създаване през 1892 г. „Столична българска драматическа трупа „Сълза и смях“ играе в салона на дружество „Славянска беседа“ в София.

По-нататъшното институционализиране на театъра е свързано до голяма степен с дейността на Иван Шишманов, просветен министър от 1903 до 1907 г. В своята програма за образование и култура, изложена в доклад от 12.06.1903 г. до княз Фердинанд, той поставя въпроса за построяването на сградата на бъдещ народен театър, който да бъде основен културен институт към Министерството на образованието.<sup>5</sup>

От 1-ви януари 1904 г. Илия Миларов, управител на трупата, е назначен за „интендант“ със заповед на министъра на Народното

Salzburg, Mainz, Timisoara, Cluj-Napoca, and others. That large-scale work was accomplished with many similarities between the individual objects and the architects were reasonably accused of working by template. But it was precisely the same designation and resemblance in their solutions that enabled them to improve the results in the specialized field of theatre construction. It also made them an example of high quality.

At that time, the state-subsidized since its foundation in 1892 Sofia Capital Bulgarian Drama Group *Salza i smjah (Tear and Laugh)* was playing in the salon of Slavyanska Beseda Society in Sofia.

The further institutionalization of the theatre was largely associated with the activities of Ivan Shishmanov, Minister of Education from 1903 to 1907. In its educational and cultural programme, presented in a report of 06.12.1903 to Prince Ferdinand, he raised the question of the construction of the building of a future national theatre, the latter to become a major cultural institute at the Ministry of Education.<sup>5</sup>

On 1 January 1904, Iliya Milarov, Manager of the group, was appointed Quartermaster by order of the Minister of National Education Iv. Shishmanov. In the spring of 1904, the group was renamed into Bulgarian National Theatre.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Шишманов, Иван. Програма за образование и култура. // *Училищен преглед*, 1903, № 6–7, с. 113–125.

<sup>6</sup> Централен държавен архив, фонд 195К, опис 1–3; Попов, Иван. Миналото на българския театър. Спомени и документи. Т. 1–5. – София: Наука и изкуство, с. 584; Вж. Йорданов, Николай. Към дебата за 100-годишнината от основаването на Народния театър. *Номо Ludens*, № 8–9, 2003, 349–355. <http://homoludens.bg/articles/kam-debata-za-stogodishninata-ot-osnovavaneto-na-narodnia-teatar/> (посетен на 10.06.2024).



Снимка на Народен театър в София, Иван Карастоянов, 1907 (8)<sup>7</sup>

Photograph of the National Theatre in Sofia, Ivan Karastoyanov, 1907<sup>7</sup>

просвещение Ив. Шишманов. През пролетта на 1904 г. трупата е преименувана в „Български народен театър“.<sup>6</sup>

Строежът на сградата на Народния театър започва през юни 1904 г. на мястото на бившия дъсчен театър „Основа“ на отчуждения терен на основание на постановление на Министерски съвет от 22 април 1904 с Указ № 258 от 22 ноември 1904 г. на Фердинанд.<sup>8</sup> Сградата е замислена с две фланкиращи входния портик кули и подчертан обем на сцената (зрителната зала разполага с 848 места), а техническите ѝ решения, както и специалните декорации са ефектни и подбрани със замах. Стенописите върху тавана и стените в залата са дело на виенския художник Рудолф Фукс.

Народният театър е една от емблематичните за началото на ХХ в. сгради на София

The construction of the National Theatre building began in June 1904 in the place of the former Osnova Wooden Theatre, on the expropriated terrain pursuant to the Decree of the Council of Ministers dd. 22 April 1904 by Ordinance No. 258 dd. 22 November 1904 of Ferdinand.<sup>8</sup> The building was planned with two towers flanking the entrance portico and emphasized space of the stage (the audience hall had 848 seats) and its technical solutions as well as the special decorations were spectacular and bravely selected. The murals

<sup>7</sup> Централен държавен архив. ЗК „Монархически институт“, опис. 7, архивна единица 328, лист 5, Wikimedia Commons [https://bg.wikipedia.org/wiki/Файл:BASA-3K-7-328-5a-Sofia\\_Ivan\\_Vazov\\_National\\_Theatre\\_1907.jpg](https://bg.wikipedia.org/wiki/Файл:BASA-3K-7-328-5a-Sofia_Ivan_Vazov_National_Theatre_1907.jpg) (visited on 10.06.2024).

<sup>8</sup> Постановление на Министерски Съвет от 22 април 1904; Указ № 258 от 22 ноември 1904 г. на Фердинанд. Цит. по Тошева, Кристина. История на българския театър. Т. 3. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997, с. 28, 32.

наред с Парламента, Двореца, катедралата „Александър Невски“, Минералните бани и Синагогата. Присъствието му в градския център не може да остане незабелязано: в градоустройствено отношение той е външна връзка на столичното пространство с центровете на множество европейски градове и едновременно с това – вътрешна пресечена точка на културния столичен живот. Изборът на профилирани известни архитекти (както и на високо специализирана сграда за театралната дейност), е също характерен за периода, в който България заявява своите нови позиции на Балканите.

Официалното откриване на Народния театър е на 3 януари 1907 г. Програмата е замислена като грандиозен „невиждан и нечуван“ апотеоз на националния дух и на изкуствата. Тя включва: Тържествена увертюра „Ивайло“ от Добри Христов, спечелила конкурса за музикална творба за откриването на Народния театър, изпълнена от оркестъра на Лейбгвардейския княжески полк с диригент А. Мацак; „Славата на изкуството“ – тържествен пролог в три картини от Иван Вазов: 1. Феерична картина в недрата на Рилската обител; 2. Картина в градската градина в София около шадравана пред Народния театър, народно тържество с народни игри и носии от всички краища; 3. Апотеоз на тържеството на музите и народа пред входа на Народния театър; пето действие от „Иванко“ – историческа драма

on the ceiling and the walls of the hall were made by the Viennese artist Rudolf Fuchs.

The National Theatre was one of the Sofia's emblematic buildings in the early 20th century, along with the Parliament, the Palace, *Alexander Nevsky Cathedral*, the Mineral Baths, and the Synagogue. Its presence in the city centre could not be overlooked: in urban planning terms, it was an external connection of the capital space with the centres of many European cities and, at the same time, an inner intersection of the cultural capital city life. The choice of profiled well-known architects (as well as of a highly specialized building for theatrical activity) was also characteristic of the period when Bulgaria declared its new positions on the Balkans.

The official inauguration of the National Theatre took place on 3 January 1907. The programme was conceived as a grand “unseen and unheard-of” apotheosis of the national spirit and arts. It included *Ivaylo Solemn Overture* by Dobri Hristov, winner of the competition for musical works for the opening of the National Theatre, performed by the orchestra of the *Prince Guard Regiment* with conductor A. Matsak; *Slavata na Izkustvoto (The Glory of Art)*, a solemn prologue in three scenes by Ivan Vazov: 1. Fairy scene in the heart of the Rila Monastery; 2. Scene in the Sofia city garden around the fountain in front of the National Theatre, public celebration with folk dances and costumes from all over the country; 3. Apotheosis of the celebration of the muses and the people at the entrance of the National Theatre; fifth action of *Ivanko* – historical drama by Vassil Drumev with the participation of Vassil Kirkov,

от Васил Друмев с участието на Васил Кирков, Сава Огнянов, Иван Попов, Златина Недева, Елена Снежина. Триизмерната декорация на отделните части е подготвена от художника Александър Миленков. На церемонията се събира цветът на столичното общество. Разкошът и прелестите му, съединени с декоративния лукс на театъра, въвеждат зрителите в един друг свят.

Селекцията на поканените избраници, съобразно строго регламентиран протокол, предизвиква обаче негодуванието на някои кръгове интелектуалци от университетските среди. Княжеският ескорт по пътя му към театъра е освиркан. Предизвикан е обществен скандал, който води до закриване на Софийския университет за шест месеца с указ на княз Фердинанд. Всичко това затъмнява блясъка на замисленото като общонационално тържество на българския дух.<sup>9</sup>

Още през 1905 г. е обявен конкурс за българска пиеса по повод предстоящото откриване на новата сграда. Той е спечелен от Антон Страшимиров с комедията „Свекърва“, чиято премиера е през пролетта на 1907 г. На сцената на новия Народен театър своя първа реализация намират пиесите: „Към пропаст“, „Борислав“, „Под игото“, „Ивайло“ от Ив. Вазов; „Първите“, „Невеста Боряна“, „Зидари“, „Змейова сватба“ от П. Ю. Тодоров; „Вампир“, „Над безкръстни гробове“, „Къща“ от А. Стра-

Sava Ognyanov, Ivan Popov, Zlatina Nedeva, Elena Snezhina. The three-dimensional decoration for the individual parts was prepared by the artist Aleksandar Milenkov. The ceremony gathered the elite of the capital society. Its splendour and beauties combined with the decorative luxury of the theatre introduced the spectators into another world.

The selection of the people invited pursuant to a strictly regulated protocol, however, provoked the indignation of some circles of university intellectuals. On his way to the theatre, the Prince's escort was booed. That led to a public scandal and,



Опозоряване на нашата държава пред чуждия свят.  
В-к „Мир“, бр. 2060, 08.02.1907.

*Disgracing our country before the rest of the world;  
Mir Newspaper, issue 2060, 08.02.1907*

„Към пропаст“ от Ив. Вазов,  
реж. Иван Попов,  
Народен театър, 1907

*Kam Propast (To the Abyss)*  
by Iv. Vazov, dir. Ivan Popov,  
National Theatre, 1907



шимиров; „В полите на Витоша“, „Когато гръм удари“ от П. К. Яворов; „Боян Мagesникът“, „Старият войн“ от К. Христов; „Мъжемразка“ от Ст. Л. Костов, „Иуда“, „Дядо Климе“, „Пленникът от Трикери“ от К. Мутафов и др.<sup>10</sup>

Заслуги за развитието и утвърждаването на театъра през този период има чешкият актьор и режисьор Йозеф Шмаха, който оглавява групата през 1905 до 1908 г.

Важен е периодът на управление на Народния театър от писателя, редактора и критика Пенчо Славейков, който е начело на театъра от март 1908 до февруари 1909 г. В своята програмна реч от 1909 г. „Национален театър“, публикувана едва през 1910 г. в първи брой на литературен сборник „Мисъл“, т.е. година след като Славейков напус-

as a result, the Sofia University was closed for six months by a decree of Prince Ferdinand. All this obscured the brilliance of what was conceived as national celebration of the Bulgarian spirit.<sup>9</sup>

In 1905, a competition for a Bulgarian play was announced on the occasion of the forthcoming inauguration of the new building. It was won by Anton Strashimirov with his comedy *Svekarva (Mother-in-law)*, premiered in the spring of 1907. On the stage of the new National Theatre, the first performances of the following plays took place: *Kam propast (To the Abyss)*, *Borislav*, *Pod igoto*

<sup>9</sup> Радев, Стоян. Трябва да говорим днес за сношното тържество, а мисълта ни отива неотразимо към сношния скандал. // *Вечерна поща*, бр. 1930, 05.01.1907, с. 1; Откриването на Народния театър. Бурна студентска демонстрация. // *Ден*, бр. 1075, 05.01.1907, с. 3; Телеграма на д-р Константин Иречек до д-р Любомир Милетич „Какви са тия работи... театроуто убило университета“. // *Ден*, бр. 1081, 09.01.1907, с. 3; Оpozоряване на нашата държава пред чуждия свят. // *Мир*, бр. 2060, 08.02.1907.

ка театъра, той е категоричен, че „националните театри не са заведения, с които се печели пари или дето се заглавква публиката с безцелни и безсмислени удоволствия: това са културни учреждения [...] С поставянето на здрави основи нашия театър като национален, като висш културен институт, като храм, в който да се богослужи с българската реч и чрез нея да се манифестира в художествени форми и образи творческата ни мощ и нашето съзнание на живот – с това ние се доближаваме до задачата на истински театър.“<sup>12</sup>

През 1908 г. Пейо Яворов е поканен за артистичен секретар, а до 1913 г. той е драматург на Народния театър. През този период репертоарът на театъра започва да се подбира по-внимателно. Търси се баланс между класическа и модерна: европейска, балканска и национална драматургия; комедия и драма. Народният театър разширява своето социално и културно влияние. Приносите на Славейков за институционалното утвърждаване, модернизирание и европеизирание на българския театър в началото на ХХ век са безспорни. На сцената на театъра се изявяват много от пионерите на българското театрално изкуство. В състава му са Иван Попов, Васил Кирков, Константин Сапунов, Гено Киров, Христо Ганчев, Кръстьо Сарафов, Владимир Николов, Неделчо Щърбанов, Атанас Кирчев, Сава Огнянов, Коста Стоянов, Петър Стойчев, Стоян

(*Under the Yoke*), *Ivaylo* by Iv. Vazov; *Parvite (The First)*, *Nevyasta Boryana (Bride Boryana)*, *Zidari (Masons)*, *Zmeyova svatba (Dragon's Wedding)* by P. Y. Todorov; *Vampir (Vampire)*, *Nad bezkrasni grobove (Above Graves without Crosses)*, *Kashta (House)* by A. Strashimirov; *V polite na Vitoshka (At the Foot of the Vitoshka Mountain)*, *Kogato grum udari (When the Thunder Strikes)* by P. K. Yavorov; *Boyan Magesnikat (Boyan the Magician)*, *Stariyat voin (The Old Warrior)* by K. Hristov; *Mazhemrazka (Androphoba)* by St. L. Kostov; *Juda, Dyado Klime (Old Man Klime)*, *Plennikat ot Trikeri (The Trikeri Prisoner)* by K. Mutafov, and others.<sup>10</sup>

The Czech actor and director Joseph Smaha, who led the group from 1905 to 1908 also contributed to the development and recognition of the theatre during that period.

Important was the period of management of the National Theatre by the writer, editor, and critic Pencho Slaveykov, who was at the head of the theatre from March 1908 to February 1909. In his programme speech in 1909 – National Theatre – published only in 1910 in the first issue of *Journal Misal (Thought)*, i.e. one year after Slaveykov left the theatre, he affirmed that “national theatres are not institutions that make money or distract the audience’s attention with aimless and pointless pleasures but are cultural institutions [...] The placing on firm foundations of

<sup>10</sup> Народен театър „Иван Вазов“ / Летопис: януари 1904 – юли 2004. Съст. Н. Вандов, Ан. Каракостова, Ив. Гърчев, Сн. Гълъбова, Ас. Константинов. С. Валентин Траянов, 2004; Тошева, Кристина. История на българския театър: Т. 3 – София: Академично издателство „Проф. М. Дринов“, 1997.



Карикатура на Пенчо Славейков от Александър Божинов.<sup>11</sup> Надпис: „Пенчо Славейков както се е заинатил, театъра дига на гърба си, ама няма да позволи на полицията да влезе в него!...“

*Caricature of Pencho Slaveykov by Aleksandar Bozhinov.<sup>11</sup> Caption: The stubborn Pencho Slaveykov would rather carry the theatre on his back than allow the police to enter.*

Бъчваров, Стоян Кожухаров, Борис Пожаров, Владимир Тенев, Юрдан Сейков, Петко Атанасов, Константин Мутафов, Георги Златарев, Дочо Касабов, Тачо Танев, Стефан Киров, Васил Гендов, Никола Икономов, Георги Стаматов, Стефан Кортенски, Вера Игнатиева, Адриана Будевска, Мария Канели, Екатерина Златарева, Шенка Попова, Златина Недева, Султана Николова, Мария Хлебарова, Мария Ив. Попова, Роза Попова, Елена Снежина, Милка Ламбрева, Теодорина Стойчева, Марта Попова, Донка Сараfoва, Пенка Икономова, Невяна Буюклиева и др. Повечето професионални артисти от първото поколение са обучени в театрални школи извън България или най-малкото са били на специализация в Русия или Западна Европа.

our theatre as a national and higher cultural institute, as a temple in which Bulgarian speech is used for worship and, through that speech, our creative power and our consciousness of life are manifested in artistic forms and images – this is what brings us closer to the task of the real theatre.”<sup>12</sup>

In 1908, Peyo Yavorov was invited to be Artistic Secretary and until 1913, he was the playwright of the National Theatre. During that period, they began to choose the repertoire of the theatre more carefully. A balance was sought between the classical and the modern: European, Balkan, and national dramaturgy; comedy and drama. The National

<sup>11</sup> Божинов, Александър. Карикатура на Пенчо Славейков. // Българан, бр. 17, 14.02.1909.

<sup>12</sup> Славейков, Пенчо. Национален театър. // Мисъл, 1910, бр. 1. Цит. по: Славейков, Пенчо. Събрани съчинения: В 8 тома: Т. 5. Национален театър / под ред. на Ангел Тодоров. – София: Български писател, 1959, с. 268–301.

По време на войните 1912–1918 г. са мобилизирани редица артисти. Някои от тях (Христо Ганчев, Атанас Кирчев, Неделчо Щърбанов и др.) не се завръщат от фронта. Нормалният ритъм на театралния живот е нарушен.

Националната катастрофа след войните налага своя отпечатък върху всички сфери на дейност. Тази ситуация на всеобща световна криза – политическа, икономическа, културна – продължава през следващите десетилетия до избухването на Втората световна война.

Бедността, разрухата и унието неизбежно се отразяват и на дейността на Народния театър. Още повече, че той встъпва в конкуренция с бурно навлезлите в градския живот нови форми на забавление и разтуха като кинематографията, оперетата и вариетето. В печата се разрастват полемики за „угасналия духовен облик на голямата сграда“, за остарелия репертоар, за липсата на режисировка, за застаряването на трупата, за недостатъчната държавна субсидия. През 1921 г. Елин Пелин публикува статията „Защо не ми се ходи в Народния театър?“<sup>13</sup>

През следващите десетилетия са положени усилия за неговото обновление – назначени са нови артисти и режисьори, подобрява се репертоарната политика, като се търси баланс между национална и преводна драматургия, създава се школа към театъра.

Theatre expanded its social and cultural influence. Slaveykov’s contribution to the institutional strengthening, modernization, and Europeanization of the Bulgarian theatre in the early 20th century was indisputable. Many of the pioneers of the Bulgarian theatrical art appeared on the stage of the theatre: Ivan Popov, Vassil Kirkov, Konstantin Sapunov, Geno Kirov, Hristo Ganchev, Krastyo Sarafov, Vladimir Nikolov, Nedelcho Shtarbanov, Atanas Kirchev, Sava Ognyanov, Kosta Stoyanov, Petar Stoychev, Stoyan Bachvarov, Stoyan Kozhuharov, Boris Pozharov, Vladimir Tenev, Yurdan Seykov, Petko Atanasov, Konstantin Mutafov, Georgi Zlatarev, Docho Kasabov, Tacho Tanev, Stefan Kirov, Vassil Gendov, Nikola Ikonov, Georgi Stamatov, Stefan Kortenski, Vera Ignatieva, Adriana Budevskа, Maria Kaneli, Ekaterina Zlatareva, Schenka Popova, Zlatina Nedeva, Sultana Nikolova, Maria Hlebarova, Maria Iv. Popova, Roza Popova, Elena Snezhina, Milka Lambreva, Teodorina Stoycheva, Marta Popova, Donka Sarafova, Penka Ikonov, Nevyana Buyuklieva, etc. Most professional first-generation artists were trained at theatre schools outside of Bulgaria or, at least, specialized in Russia or Western Europe.

During the 1912–1918 wars, a number of artists were mobilized. Some of them (Hristo Ganchev, Atanas Kirchev, Nedelcho Shtarbanov, etc.) never came back from the front. The normal rhythm of the theatrical life was disturbed.

The national post-war catastrophe imposed its imprint on all spheres of activity. The global-crisis situation – political, economic, and cultural

Сградата на Народния театър  
след преустройството, 1929

The building of the National  
Theatre after the reconstruction,  
1929



През годините с управлението на театъра се залавят редица актьори като Гено Киров, Иван Попов, Петър К. Стойчев, Никола Балабанов, Владимир Тенев. Повечето от тях са директори едва по няколко месеца. За кратко време поста заемат и проф. Михаил Арнаудов, Стефан Л. Костов, Константин Сагаев, Николай Лилиев и др. Близко по три години начело на театъра са Иван Д. Иванов, д-р Димитър Страшимиров, Христо Цанков-Дерижан. Три пъти директор е Божан Ангелов, а между 1923 и 1939 г. Владимир Василев оглавява театъра с прекъсвания четири пъти за по две години, безпрецедентен факт в историята му.

Въпреки недоволствата и упреците за криза и изостаналост от страна на новосформираната интелигенция след войните, Народният театър успява да възвърне емблематичното си място в културния живот и да

– continued during the next decades until the outbreak of the World War II. The poverty, destruction, and low spirit inevitably affected the performance of the National Theatre. Moreover, there were new forms of entertainment and consolation that quickly entered the city life and became its competitors: the cinematography, the operetta, and the varietyshow. In the press, there was growing controversy about the “extinct spiritual appearance of the big building”, the obsolete repertoire, the lack of directing, the aging of the group, the inadequate state subsidy. In 1921, Elin Pelin published an article titled Why don't I feel like going to the National Theatre.<sup>13</sup>

In the following decades, efforts were made for its renewal: new artists and directors were appointed,

<sup>13</sup> Елин Пелин. Защо не ми се ходи в Народния театър? // *Развигор*, № 1, 06.01.1921, с. 1–2. <https://chitanka.info/text/17300-zashto-ne-mi-se-hodi-v-narodnija-teatyr> (посетен на 12.06.2023).



„Зидари“ от П. Ю. Тодоров,  
реж. Сава Огнянов,  
Народен театър, 1918

Zidari (Masons) by P. Y. Todorov,  
dir. Sava Ognyanov, National Theatre, 1918

продължи да бъде модел за останалите театри в столицата и в страната.

На 10 февруари 1923 г. по време на юбилейния спектакъл „Апотеоз на родното драматично изкуство“ избухва пожар, който унищожава театъра. Тогава изгарят част от универсалните му декори направени по поръчка във Виена и Прага, което отваря нови полета за изява на българските художници сценографи в театъра и проникването на нови модернистични тенденции в него.

Сградата е основно реконструирана през периода 1924–1928 г. по проект на немския архитект Мартин Дюлфер. Изградена е нова железобетонна конструкция, а от Германия е доставена сценична механизация, произведена от фирмите „Круп“ и „Ман“. Тази техника работи и до днес, като се използва в представленията на Голямата сцена на театъра.

the repertoire policy was improved by searching for a balance between national and translated dramaturgy, and a school was founded at the theatre.

Over the years, actors such as Geno Kirov, Ivan Popov, Petar K. Stoychev, Nikola Balabanov, Vladimir Tenev were involved in the management of the theatre. Most of them were directors for only a few months. Prof. Mihail Arnaudov, Stefan L. Kostov, Konstantin Sagaev, Nikolay Liliev, and others also held the post for short periods of time. Ivan. D. Ivanov, Dr. Dimitar Strashimirov, Hristo Tsankov-Derizhan were heads of the theatre for nearly three years each of them. Bozhan Angelov was appointed director three times, and between 1923 and 1939, Vladimir Vassilev headed the theatre four times for two years, with interruptions, which was an unprecedented fact in the history of the theatre.

Despite the discontentment and the reproaches for the crisis and the backwardness of the newly-formed intelligentsia after the wars, the National

Между двете световни войни особено наложително става разрешаването на „режисьорския въпрос“. Българският театър до средата на 20-те години, с малки изключения, е актьорски.

Актьорът и режисьорът Николай О. Масалитинов изиграва огромна роля за по-нататъшното развитие на театъра в България, за преодоляването на разностилието в актьорската игра и за подчиняването на спектакъла на единния режисьорски замисъл. През август 1925 г. той е назначен за главен режисьор и почти веднага основава театрална школа.

Друг водещ режисьор е Хрисан Цанков, който е специализирал режисура в Германия в Райнхардовите театри в Берлин. През периода в театъра работят режисьорите Исак Даниел, Боян Дановски, Борис Еспе, Николай Фол, Юрий Яковлев. Те са добре образовани, с оригинални идеи. Някои от тях основават школи, в които често се провеждат алтернативни театрални експерименти.

Важна фигура за развитието на театъра по пътя към неговото европеизиране е поетът Гео Милев, който се проявява като театрален преводач, критик и режисьор. Предвестник на театралния авангард у нас, той прави усилия да наложи един по-модерен възглед за спектакъла, но неговите опити да проправи пътя на експресионизма в театъра нямат особен успех.

Theatre managed to regain its emblematic place in the cultural life and to continue to be a model for the other theatres in the capital and the country.

On 10 February 1923, during the jubilee performance Apotheosis of the Native Dramatic Art, a fire broke out and destroyed the theatre. It was then when some of its universal decors, made to order in Vienna and Prague, burned, which provided new opportunities for Bulgarian stage designers to work in the theatre and new modernist tendencies penetrated.

The building was basically reconstructed in the period from 1924 to 1928 after the design of the German architect Martin Dülfer. A new reinforced concrete construction was built and stage equipment, produced by Krupp and Mann, was delivered from Germany. The same equipment has been working to this day and is used in performances on the Grand Stage of the theatre.

Between the two world wars, it was absolutely necessary to resolve the “director issue”. Until the middle of the 1920s, the Bulgarian theatre, with few exceptions, was a theatre of actors.

The actor and director Nikolay O. Massalitinov contributed a lot to the further development of theatre in Bulgaria, for the overcoming of the different-style playing of the actors, and for the subordination of the spectacle to the single concept of the director. In August 1925, he was appointed Director General and almost immediately founded a theatre school.

Another leading director was Hrisan Tsankov who had specialized Staging in Germany at

През 20-те, 30-те и началото на 40-те години на отминалото столетие театърът става неразделна част от модерния начин на живот в големите градове на страната и предизвиква вниманието както на интелектуалния елит, така и на управляващите кръгове. Това са годините, когато българският театър се включва в културния диалог с Европа и със света чрез превода на драматургични текстове, чрез привличането на режисьори чужденци, чрез следването на световни образци в областта на визуалните решения на спектакъла, понякога буквално пренасяни на българска сцена. Тези прояви на подражателство не се изплъзват от разобличаващото перо на театралната критика, която става все по-активна и професионална през годините между

Reinhardt Theatres in Berlin. During that period, at the theatre worked the directors Isaac Daniel, Boyan Danovski, Boris Espe, Nikolay Fol, Yuriy Yakovlev. They were well educated and had original ideas. Some of them set up schools where alternative theatrical experiments were often conducted.

An important figure for the development of the theatre on the road to his Europeanization was the poet Geo Milev who made his mark as a theatre translator, critic, and director. A forerunner of the theatrical avantgarde in Bulgaria, he made efforts to impose a more modern view of the spectacle but his attempts to pave the way for expressionism in the theatre were not particularly successful.

In the 1920s, 1930s, and the early 1940s of the past century, theatre became an integral part of the modern life in the major cities of the country and attracted the attention of both the intellectual

*„Албена“ от Й. Йовков,  
реж. Николай О. Масалитинов,  
Народен театър, 1929*

*Albena by Y. Yovkov, dir. Nikolay  
O. Massalitinov, National Theatre, 1929*



„Боряна“ от Й. Йовков,  
реж. Николай О. Масалитинов,  
Народен театър, 1932

*Boryana* by Y. Yovkov,  
dir. Nikolay O. Massalitinov,  
National Theatre, 1932



двете световни войни. Повечето от пишешите за театър са литературни критици и само някои от тях имат по-специална театрална подготовка.

Основни платформи за художествена, в това число и театрална критика, са: „Мисъл“, „Везни“, „Златорог“, „Хиперион“ и др. Почти във всички периодични издания има театрална рубрика. Съществуват и специализирани театрални издания като „Комедия“, „Народен театър“, „Рампа“, „Театрален преглед“, „Театрален свят“, „Театър“, „Театър и публика“,

elite and the ruling circles. Those were the years when the Bulgarian theatre joined the cultural dialogue with Europe and the world through the translation of dramaturgical texts, by attracting foreign directors and by following world models in the field of the visual concepts of the performance, which were sometimes literally transferred onto the Bulgarian stage. Those imitations did not escape the exposing pen of theatrical critics, who became even more active and professional in the years between the two world wars. Most of the people writing about theatre were literary critics and only a few had special theatrical training.

„Театър и изкуство“, „Театрален живот“ и др. Художествените критерии стават по-високи.<sup>14</sup>

Репертоарът през този период е доста разнообразен и включва класически и съвременни пиеси. Особено внимание се отделя на развитието на българската драма. Сред станалите класически произведения от периода са „Майстори“ на Р. Стоянов, „Големанов“ на Ст. Л. Костов, „Албена“, „Боряна“ на Й. Йовков, „Еленово царство“ на Г. Райчев. Първите им постановки са в Народния театър.<sup>15</sup>

На сцената, наред с актьори като Васил Кирков, Кръстьо Сарафов, Сава Огнянов, Вера Игнатиева, Адриана Будевска, Златина Недева, Стоян Бъчваров, Петко Атанасов, Теодорина Стойчева, се утвърждават и нови дарования от второто поколение български актьори: Марта Попова, Борис Михайлов, Георги Стаматов, Никола Икономов, Владимир Трандафилов, Иван Димов, Константин Кисимов, Олга Кирчева, Зорка Йорданова, Петя Герганова, Ирина Тасева и още много други. Налагат се и фигури на талантиви режисьори: Николай Масалитинов, Хрисан Цанков, Боян Дановски, Кръстьо Мирски, Александър Иконографов и др.; сценографи: Александър Миленков, Иван Милев, Иван Пенков, Асен Попов, Пенчо Георгиев, Евгений Ващенко и др.; композитори: Панайот Пипков, Добри Христов, Венедикт Бобчевски, Панчо Владигеров и др.<sup>16</sup>

Major platforms for artistic, including theatrical criticism, were: *Misal*, *Vezni*, *Zlatorog*, *Hiperion*, and others. Almost all periodicals had theatrical columns in them. There were also specialized theatrical publications such as *Komedia*, *Naroden Teatar*, *Rampa*, *Teatralen Pregled*, *Teatralen Svyat*, *Teatar*, *Teatar i Publika*, *Teatar i Izkustvo*, *Teatralen Zhivot*, etc. Art criteria became higher.<sup>14</sup>

The repertoire of that period was quite varied and included both classic and contemporary plays. Particular attention was paid to the development of the Bulgarian drama. Among the classic works of the period were *Maystori* (*Masters*) by R. Stoyanov, *Golemanov* by St. L. Kostov, *Albena* and *Boryana* by Y. Yovkov, *Elenovo Tsarstvo* (*Deer's Kingdom*) by G. Raychev. They were performed for the first time on the stage of the National Theatre.<sup>15</sup>

On the stage, alongside actors such as Vassil Kirkov, Krastyo Sarafov, Sava Ognyanov, Vera Ignatieva, Adriana Budevskia, Zlatina Nedeva, Stoyan Bachvarov, Petko Atanasov, Teodorina Stoycheva, new talents from the second generation of Bulgarian actors won the recognition of the audience such as Marta Popova, Boris Mihaylov, Georgi Stamatov, Nikola Ikonov, Vladimir Trandafilov, Ivan Dimov, Konstantin Kisimov,

<sup>14</sup> Попилиев, Ромео. Театралната критика на две критични десетилетия. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2003, с. 66–160.

<sup>15</sup> Вж. Народен театър „Иван Вазов“ / Летопис: януари 1904 – юли 20; Йорданов, Николай; Попилиев, Ромео; Николова, Камелия; Дечева, Виолета; Спасова, Йоана. История на българския театър. Българският театър между двете световни войни на XX век.: Т. 4. – София: Институт за изследване на изкуствата, 2011.

През 30-те години театралната мрежа в страната усилено се разраства. През 1942 г. е приет Закон за театрите, който възлага на Министерство на народното просвещение ръководството и устройството на театрите в страната. В закона е указано, че „театрите в България по издръжка биват народни (държавни), областни, общински, читалищни, на други сдружения и комитети, и частни; по състав на трупите – професионални и любителски; а по вид драматически, оперни, детски, оперетни, балетни и други.“<sup>17</sup> С приемането на този специален закон, който отменя всички „повеления на други закони и правилници във връзка с устройството и уредбата на театрите“<sup>18</sup>, завършва важен етап от институционализирането на българския театър.

Olga Kircheva, Zorka Yordanova, Petya Gerganova, Irina Taseva, and many more. Talented directors established themselves such as Nikolay Massalitinov, Hrisan Tsankov, Boyan Danovski, Krastyo Mirski, Aleksandar Ikonografov, etc.; scenographers such as Aleksandar Milenkov, Ivan Milev, Ivan Penkov, Assen Popov, Pencho Georgiev, Evgeniy Vastchtenko, and others; composers such as Panayot Pipkov, Dobri Hristov, Venedikt Bobchevski, Pancho Vladigerov, etc.<sup>16</sup>

In the 1930s the theatrical network in the country expanded steadily. In 1942, the Act on Theatres was passed, which assigned the Ministry of National Enlightenment the management and organization of the theatres in the country. The Act stated that “by maintenance, the theatres in Bulgaria are national (state), regional, municipal, run by chitalishta, other societies and committees, and private; by type of group members: professional and amateur; and by genre: dramatic, opera, children’s, operetta, ballet, and others.”<sup>17</sup> The adoption of this special act, which repealed all “ordinances of other acts and regulations in connection with the organization and regulation of the theatres“<sup>18</sup>, put the end to the important stage of institutionalization of the Bulgarian theatre.

## ПЪРВИТЕ ЖЕНИ АКТРИСИ В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР ОТ НАЧАЛОТО НА ХХ ВЕК

Сред първите български актриси от началото на ХХ век, които осветляват пътя на българския театър в процесите на неговата европеизация, модернизация и професионализация са Адриана Будевска, Вера Игнатиева, Златина Недева, Марта Попова, Роза Попова, Елена Снежина, Теодорина Стойчева и др. Емблематично края на „мъжкия театър“ у нас е поставен от Добри Войников в Браила на 11 май 1868 г. на празника на великите просветители Св. св. Кирил и Методий. В статия на вестник „Дунавска зора“, чийто редактор е Добри Войников, пише: „Вечерта на 11 того (11 май 1868 г. – бел. а.) ся даде народно за празника Българско театро на българский език в полза на Бълг. тук училище. Представлението бе: „Покръщение на Преславский двор“, драма историческа в четире действия с пения и осем зрелища (таблоу), съчинена и положена на сцена от г. Д. П. Войникова.“<sup>19</sup>

Именно в това представление на сцената на театър „Ралис“ в Браила се появяват първите български актриси-любителки Матилда Попович и Александрина Радионова.

Началото е поставено. През следващите години в театралните представления не-

## THE FIRST WOMEN ACTRESSES IN THE BULGARIAN THEATRE FROM THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Among the first Bulgarian actresses from the beginning of the 20th century, who illuminated the path of the Bulgarian theatre in the processes of its Europeanization, modernization and professionalization, were Adriana Budevskia, Vera Ignatieva, Zlatina Nedeva, Marta Popova, Roza Popova, Elena Snezhina, Teodorina Stoycheva and others.

The emblematic end of the Bulgarian “male theatre” was set by Dobri Voinikov in Braila on May 11, 1868, on the holiday of the great enlighteners St. St. Kiril and Methodii. In an article in the newspaper *Dunavska zora*, whose editor was Dobri Voynikov, it was written: “In the evening of the 11th of May was performed peoples’ Bulgarian theatre in Bulgarian language for the holiday in favor of the Bulgarian school there. The performance was: *Pokrashtenie na Preslavskii dvor (Baptism of Preslavsky Court)*, a historical drama in four acts with songs and eight spectacles (tableau), composed and staged by Mr. D. P. Voynikov.”<sup>19</sup>

It was in this performance on the stage of the Ralis theatre in Braila the first Bulgarian amateur actresses Matilda Popovich and Alexandrina Radionova appeared.

изменно участват жени актриси-любителки. Сред тях са: Аника Хаджикостович, Екатерина Василева, Мария Драганова, Пенка Попова, Ирина Иванова, Марийка Иванова, Анка Гулева, Милка Вернерова, Анка Попова, Марийка Попова, Шенка Попова, Екатерина Христова, Мария Симова, Милка Антонова, Мария Чолакова, Мария Канели и др.<sup>20</sup>



The beginning was set. In the following years, female amateur actresses invariably took part in theatrical performances. Among them were: Anika Hadzhikostovich, Ekaterina Vasileva, Maria Draganova, Penka Popova, Irina Ivanova, Mariyka Ivanova, Anka Guleva, Milka Vernero, Anka Popova, Mariyka Popova, Shenka Popova, Ekaterina Hristova, Maria Simova, Milka Antonova, Maria Cholakova, Maria Kanelli, etc.<sup>20</sup>

The audience's inner sense of vital justice necessitated the appearance of women actresses on the native stage. In the beginning, they were mostly teachers, schoolgirls, wives and daughters of amateur actors, but already at the end of the 19th century, more and more women went to study and specialize in acting abroad. Thus gradually began the professionalization, Europeanization and modernization of the Bulgarian theatre.

<sup>20</sup> Стефанов, Васил. История на българския театър. Т. 1. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, С., 1997, 198–230; Саев, Любен. История на българския театър. Т. 2. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, С., 1997, 49–120; Тошева, Кристина. История на българския театър. Т. 3. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, С., 1997, 140–141; 151; Пенев, Пенчо. История на българския театър. Наука и изкуство, С., 1975, 207–269. Шенка Попова, 1906, София, Държавен архив

*Шенка Попова, 1906,  
София, Централен  
държавен архив.*

*Shenka Popova, 1906,  
Sofia, State Archives*

Вътрешното чувство на зрителите за жизнена правда налага необходимостта от появата на жените актриси на родната сцена. В началото те са предимно учителки, ученички, съпруги и дъщери на актьорите любители, но още в края на XIX век все повече жени заминават да учат и специализират актьорство в чужбина. Така постепенно започва професионализирането, европеизирането и модернизирането на българския театър.

Школуваните актриси в началото на XX век не са малко. Сред тях са: Адриана Бudevска, която е московска възпитаничка; Султана Николова, която учи в Санкт-Петербург. В Русия специализират и други наши актриси като Елена Снежина и Теодорина Стойчева. Във Виена завършва Вера Игнатиева. Златина Недева е ученичка на хърватина А. Фиян от Загреб, гостувал в България, а сестра ѝ Марта Попова учи в Прага.

През този период демократичните идеи си проправят път. Желанието за наваксване на пропуснатото е изключително силно. Погледите са вперени в Европа с копнеж за приобщаване към европейската култура и ценности. Това са години на съзидание: изгражда се модерна градска култура, облагородява се новата столица, създава се национална интелигенция, литература, театър – полагат се основите във всички сфери на националната култура, значително израства ролята на жената в изкуствата и се разгръща нейният творчески потенциал в областта на литературата, театъра, музиката, изобразителните изкуства.

Schooled actresses at the beginning of the 20th century were not few. Among them were: Adriana Budevска, who was a Moscow graduate; Sultana Nikolova, who studied in St. Petersburg. Other actresses like Elena Snezhina and Teodorina Stoycheva also specialized in Russia. Vera Ignatieva graduated from Vienna. Zlatina Nedeva was a student of the Croatian Andrea Fian from Zagreb, who visited Bulgaria, and her sister Marta Popova studied in Prague.

During this period, democratic ideas made their way. The desire to make up for a missed opportunity was extremely strong. Views were focused on Europe with a longing for inclusion in to the European culture and values. These were the years of creation: a modern urban culture was established, capital was ennobled, national intelligence literature, theatre were created – the foundations in all spheres of national culture were laid, the role of the women in the arts significantly grown up and their creative potential in the field of literature, theatre, music, visual arts unfolded.

Among the bright luminaries from the period of creation of the professional Bulgarian theatre, who played on the stage of the National Theatre, were: the classically feminine tragedian Adriana Budevска, an intellectual, classicist harmonious exponent of the deeply lyrical Slavic soul; the colorful Vera Ignatieva, defined in her diploma as “exceptional ingénue naïve”; Zlatina Nedeva with her overmastering characters and her temperamental sister Marta Popova; the talented tragedian Roza Popova, with burning power and a hard fate; the feminine

Сред ярките светила от периода на създаване на професионалния български театър, които играят на сцената на Народния театър, са: антично женствената трагичка Адриана Бudevска, интелектуална, класицистично хармонична изразителка на дълбоко лиричната славянска душа; колоритната Вера Игнатиева, определена в дипломата си като „изключителна наивка“; Златина Недева с властните ѝ героини и нейната темпераментна сестра Марта Попова; талантливата трагичка Роза Попова, с изпепеляваща сила и тежка съдба; женствената и елегантна Елена Снежина; буйната и страстна Теодорина Стойчева и др.

По това време творят редица други актриси като: Невяна Буюклиева, Екатерина Златарева, Маня Икономова, Пенка Икономова, Милка Ламбрева, Султана Николова, Шенка Попова, Мария Хлебарева и др.<sup>21</sup>

**Адриана Бudevска (1878–1955)** – „примата“ на българския театър, изпълняваща дълги години главните роли в Народния театър, е истинският доайен на българските актриси, доколкото е първата професионално школувана актриса у нас (заедно с Вера Игнатиева), заминала като държавна стипендиантка по актьорско майсторство през 1895 г. в Русия. Тя изиграва над 100 роли.

Съществен елемент от актьорския феномен Бudevска е фактът, че тя е сред първите ни образовани театрали. В случая обик-

and elegant Elena Snezhina; the tempestuous and passionate Teodorina Stoycheva and others.

At that time, a number of other actresses were in the theatre such as: Nevyana Buyuklieva, Ekaterina Zlatareva, Manya Ikonomova, Penka Ikonomova, Milka Lambreva, Sultana Nikolova, Shenka Popova, Maria Hlebarova and others.<sup>21</sup>

**Adriana Budevска (1878–1955)** – the “prima assoluta” of the Bulgarian theatre, performing the main parts in the National Theatre for many years, was the real doyen of the Bulgarian actresses, as she was the first professionally educated actress in our country (along with Vera Ignatieva), who went on to receive a state scholarship in acting mastery in 1895 in Russia. She played over 100 roles.

An essential element of the Budevска acting phenomenon was the fact that she was among our first professionally theatre educated people. In this case, it was usually pointed out that she was brought up in the spirit of Russian realistic art and that she was the bearer of the Slavic soul. Budevска studied in Moscow and was a student of the famous actor Alexander Lenski at the drama school of the Mali Theatre. As a Moscow graduate, Budevска managed to master something unique for the Russian culture and not quite typical of the Bulgarian theatre – the extremely serious, almost manic attitude towards the acting profession,

<sup>21</sup> Вж. Енциклопедия на българския театър, „Труд“, С., 2005; Пенев, Пенчо. История на българския театър. Наука и изкуство, С., 1975; Народен театър „Иван Вазов“/Летопис: януари 1904 – юли 2004..Съст. Н.Вандов, Ан. Каракостова, Ив. Гърчев, Сн. Гълъбова, Ас. Константинов. „Валентин Траянов“, С., 2004.



новено се изтъква, че е възпитана в духа на руското реалистично изкуство и че е носителка на славянската душа. Бudevска учи в Москва при известния актьор Александър Ленски в драматическото училище на Малий театър.

Като московска възпитаничка Бudevска успява да дисциплинира у себе си нещо уникално за руската култура и не съвсем типично за българския театър – изключително сериозното, почти маниакално отношение към актьорската професия, свързано с безкрайна добро-

*Адриана Бudevска в ролята на Офелия, „Хамлет“ от У. Шекспир, реж. Павел П.Ивановски. Народен театър, 1914. Централен държавен архив.*

*Adriana Budevска in the role of Ophelia, Hamlet by W. Shakespeare, dir. Pavel P. Ivanovski. National Theatre, 1914. Central State Archives*

connected with endless conscientiousness, thorough and detailed work in the construction of each image, sleepless nights and searches.

With her return to Bulgaria, right at the beginning of her career, Budevска was defined as a “tragic lover”, innamorata and in the history of the Bulgarian theatre she remained as our “first great tragedian”. Her idealism, her “femininity” and “purity”, her lyricism that transforms and softens the tragedy and the sharpness of her images usually was underlined. Even quite often she was criticized for her play of negative

съвестност, задълбочена и детайлна работа при изграждането на всеки образ, безсънни нощи и търсения.

Със завръщането ѝ в България, още в началото на нейната кариера, Бudevска е определена като „трагическа и конверзационна любовница“, а в историята на българския театър остава като нашата „първа голяма трагичка“. Обикновено се изтъква нейният идеализъм, „женствеността“ и „чистотата“ ѝ, лиризмът, който трансформира и смекчава трагизма и остротата на образите ѝ. Дори доста често тя е критикувана за изпълненията си на отрицателните героини и злодейки, които винаги се опитва да оправдае, и в които внася положителни черти. Вероятно нейното специфично излъчване, особената светлина и чистотата, които струят от образите ѝ, предопределят трудно преодолимата инерция да ѝ бъдат поверявани ролите на млади девойки в класическите трагедии, дори и когато тя е в по-зряла възраст.

Постепенно като следствие от сложните процеси на взаимодействие между роля, актьор, зрител изкрystalизира фигурата на сякаш безплътната Бudevска, емблема на актрисата с вроден вътрешен аристократизъм, „пратеница от друга земя“, в която действителността е почти дематериализирана. За публиката тя е светица и извисен идеал. Актрисата грее на родния театрален небосклон като ярка и чиста звезда.

characters and villains, which she always tried to justify and in which she was looking for the good side. Perhaps her particular radiance, the particular light and purity that emanate from her images, predetermine the hard-to-overcome inertia to entrust her with the roles of young maidens in classical tragedies, even when she was of a more mature age.

Gradually, as a consequence of the complex processes of interaction between role, actor, viewer, the figure of the seemingly disembodied Budevска crystallized, an emblem of the actress with innate inner aristocracy, a "messenger from another land", in which reality was almost dematerialized. For the audience, she was a saint and a lofty ideal. The actress shines on her native theatre firmament as a bright and pure star.

**Vera Ignatieva (1877–1972)** was the second scholarship holder to win the competition since 1895, along with Adriana Budevска. She made her debut in 1898 in the troupe *Tear and Laughter* led by Radul Canelli with the role of Marie Jeanne in *Marie Jeanne* by Victorien Sardou. In 1911–1912 he specialized in Paris, Berlin, Vienna and Moscow. She was appointed to *Tear and Laughter*, later – to the *National Theatre* in Sofia from 1904, where she performed until 1929.

Vera Ignatieva's strength was in comic roles. She had a pleasant, melodious voice, excellent diction and freedom on stage. Graduated from the Vienna Conservatory with the title of “exceptional ingénue

*Вера Игнатиева в ролята на Елиза, „Скъперникът“ от Ж.-Б. Молиер, реж. Иван Попов, Народен театър, 1905.*

*Vera Ignatieva in the role of Eliza. “The Miser” by J.-B. Molière, directed by Ivan Popov, National Theatre, 1905*



**Вера Игнатиева (1877–1972)** е втората стипендиантка, спечелила конкурса от 1895 г. наред с Адриана Бudevска. Дебютира през 1898 г. в трупата „Сълза и смях“, ръководена от Радул Канели с ролята на Мария Жана в „Мария Жана“ от Викториен Сарду. През 1911–1912 г. специализира в Париж, Берлин, Виена и Москва. Назначена е в „Сълза и смях“, по-късно – в Народния театър в София от 1904 г., където играе до 1929 г.

Силата на Вера Игнатиева е в комедийните роли. Тя има приятен, мелодичен глас, отлична дикция и свобода на сцената.

naïve”, she played a number of naïve and ingénue<sup>22</sup> roles, but also had quite a few incarnations as dramatic characters.

According to available information, as a graduate of the Austrian theatre school, she approached the role in the way of deep analysis. Working with the detail, sculpting the image

<sup>22</sup> *инженю* (от фр. *ingénue*). В системата на амплото това е роля на неопитна, наивна девойка. Актриса, която изпълнява този тип роли – Бел. а.

*ingénue* – In the system of emploi this is the role of an inexperienced, naive girl. An actress who plays this type of role

Златина Недева в ролята на Г-жа Елена Алвинг,  
„Призраци“ от Хенрик Ибсен, реж. Сергиян Туцич,  
Народен театър, 1904

Zlatina Nedeva in the role of Mrs. Helene Alving “Ghosts”  
by Henrik Ibsen, directed by Sergian Tucic,  
National Theatre, 1904



Дипломирана от Виенската консерватория с амплуа „изключителна наивка“ тя играе редица роли на наивки и инженерю<sup>22</sup>, но има и доста превъплъщения в драматически герои.

Според наличните сведения като възпитаничка на австрийската театрална школа тя подхожда към ролята по пътя на задълбочения анализ. За нея е важна работата с детайла, извайването на образа. Тя се опитва да изтъква същественото в образа.<sup>23</sup>

Критиката определя Игнатиева като висококултурна и интелигентна актриса.

was important to her. She tried to emphasize the essential in the image.<sup>23</sup>

Criticism defined Ignatieva as a highly cultured and intelligent actress.

Another emblematic actress of the pioneer generation was **Zlatina Nedeva (1878–1941)**. The eldest of her sisters, actresses Nevyana Teneva and Marta Popova<sup>24</sup>, she was one of the creators who

<sup>23</sup> Шишманова, Лидия. Нашият театър. – Български преглед, 1900, кн. 6, 128.

<sup>24</sup> Недева е едно от общо шест деца. Nedeva is one of six children.

Друга емблематична актриса от пионерското поколение е **Златина Недева (1878–1941)**. Най-голямата от сестрите си актриси Невяна Тенева и Марта Попова<sup>24</sup>, тя е от творците, отдали живота си на развитието на театралното дело в България. Макар и свързана с Народния театър, тя, наред с Роза Попова, е една от първите жени антрепреньорки<sup>25</sup>, основателка на пътуващия из страната „Камерен театър“ (който просъществува от 1921 до 1924 г.). Недева е и първата българска режисьорка на сцената на Народния театър. През 1915 г. тя поставя „Сафо“ на Франц Грилпарцер, през 1932 г. – „Бялата смърт“ на Дмитрий Шчеглов, през 1933 г. – „Драгойци“ на Стефан Савов. Тя е директор-режисьор на театрите в Плевен и Бургас (1934–1935).

Златина Недева завършва драматическо изкуство при Андрея Фиян в Загреб и дебютира в ролята на Елисавета от „Мария Стюарт“ на Фр. Шилер в Загребския народен театър. От 1903 г. играе в трупата на Народния театър. Недева е една от добре школуваните актриси от своето поколение, със стихийен и буен темперамент и с определени лидерски качества. Диапазонът на ролите ѝ е относително широк въпреки твърде характерните ѝ черти – едра, солидна фигура, силен, метален, понякога дори груб глас. В цялото многообразие от превъплъщения на Недева сред най-ярките са постиженията ѝ в комедийно-битовите жанрове, както и малките ѝ характерни роли най-често на майки и жени от народа. Друг неин приори-

devoted her life to the development of theatre in Bulgaria. Although associated with the National Theatre, she, along with Roza Popova, was one of the first female entrepreneurs<sup>25</sup>, the founder of the traveling Chamber Theatre (Kameren teatr, which existed from 1921 to 1924). Nedeva was also the first Bulgarian director on the stage of the National Theatre. In 1915 she staged *Sappho* by Franz Grillparzer, in 1932 – *The White Death (Bjalata smart, originally Purga)* by Dmitry Shcheglov, in 1933 – *Dragoitsi* by Stefan Savov. She was director-manager and director of the theatres in Pleven and Burgas (1934–1935).

Zlatina Nedeva graduated in dramatic art. Her pedagogue was Andreja Fian in Zagreb. She made her debut in the role of Elisaveta in *Maria Stewart* by Fr. Schiller at the Zagreb National Theatre. From 1903 she played in the troupe of the National Theatre. Nedeva was one of the well-educated actresses of her generation, with a spontaneous and tempestuous temperament and certain leadership qualities. The range of her roles was relatively wide despite her very characteristic features – large, solid figure, strong, metallic, sometimes even harsh voice. In the whole variety of incarnations of Nedeva, among the brightest were her achievements in the comic domestic drama, as well as her small characteristic roles, mostly of mothers and peoples' women. Another priority of

<sup>25</sup> антрепреньор – собственик на частен театър, цирк и други подобни заведения.

entrepreneur – owner of private theatre, circus and other similar venues.

тет са властните трагически героини, които тя пресъздава с променлив успех.

Характерни белези на нейното сценично присъствие са искреност и правдоподобност, като често изпадането в афектация се редува с търсенето на ефектни външни моменти. В някои от ролите си Недева излъчва мощ; тя е властна, страстна, изпълнена с демонична, рушаща сила. В други е склонна към стилизация или пък се извява като майстор на изисканата и психологически мотивирана игра.<sup>26</sup>

С всеотдайността си към театъра, с мощния си, буен, стихийен темперамент, с характерните си външни дадености Златина Недева е ярка представителка на своето поколение, идентифицирана в съзнанието на съвременниците си с изиграните от нея властни героини, изпълнени с демоничност, трагизъм и драматичен заряд дори и когато актрисата се превъплъщава в строго характерни и комедийни персонажи.

Друга изявена актриса е **Марта Попова (1891–1978)**. По нейните собствени думи тя се ориентира към театъра до голяма степен под влияние на по-голямата си сестра Златина Недева<sup>27</sup>. През 1910 г. актрисата постъпва в Народния театър, където работи до края на живота си с малки прекъсвания. Заминава на специализация в драматичнооперната школа при проф. Пиводов в Прага.

Най-известни са превъплъщенията на Марта Попова в героини от руската кла-

hers was the overmastering tragic characters, which she recreated with variable success.

Characteristic features of her stage presence are sincerity and desire for verisimilitude, often falling into affectation alternates with the search for spectacular external moments. In some of her roles, Nedeva exudes power; she was imperious, passionate, filled with demonic, destructive power. In others, she was prone to stylization or appears as a master of refined and psychologically motivated play<sup>26</sup>.

With her dedication to the theatre, with her powerful, violent, spontaneous temperament, with her characteristic external features, Zlatina Nedeva was a bright representative of her generation, identified in the minds of her contemporaries with the powerful characters she played, full of demonicity, tragic and dramatic charge even when the actress was incarnated in strictly characteristic and comic characters.

Another prominent actress was **Marta Popova (1891–1978)**. In her own words, she orientated herself towards the theatre largely under the influence of her elder sister Zlatina Nedeva<sup>27</sup>. In 1910, the actress entered the National Theatre, where she worked until the end of her life with small interruptions. She left for specialization at the drama-opera school of Prof. Pivodov in Prague.

<sup>26</sup> Дунчев, Александър. Златина Недева – творец и гражданин. София, 1983.

<sup>27</sup> Попова, Марта. Моите роли в руския репертоар. – В: Сто години български театър. „Наука и изкуство“, С., 1956, 291–295.

*Марта Попова в ролята на Маша от „Живият труп“ на Лев Толстой, реж. Павел П. Ивановски, Народен театър, 1915*

*Marta Popova in the role of Masha from “The Living Corpse” by Lev Tolstoy, directed by Pavel P. Ivanovski, National Theatre, 1915*



сика. С подвижната си фигура и с буйния си темперамент Марта Попова внася в своите героини нещо бунтарско. Актрисата е известна и с участията си в политически акции, с декламациите си по бригади и агитки, в които влага значителен революционен патос. Основната ѝ творческа багра е нейната жизненост. Стихийната природа и романтичната приповдигнатост в актьорските ѝ превъплъщения са в съчетание с битово реалистичния ѝ маниер на игра, без грубост и търсене на външен ризунък.

Тя остава в съзнанието на съвременниците си като боркиня, като актриса на волевите импулси и на смелите реакции.

The most famous are the incarnations of Marta Popova in characters from Russian classics. With her mobile figure and her tempestuous temperament, Marta Popova brought something rebellious in her characters. The actress was also known for her participation in political actions, for her declamations in brigades and agitations, in which she invested considerable revolutionary pathos. Her main creative trait was her vitality. The elemental nature and romantic exaltation in her acting incarnations were combined with her everyday realistic manner of playing, without rudeness and the search for external pattern.

She remained in the minds of her contemporaries as a fighter, as an actress of volitional impulses and courageous reactions.

**Роза Попова (псевдоним на Руска Михайлова Мануилова, 1879–1949)** е една от най-ярките български актриси и творци от началото на ХХ век със сложна и изумителна съдба. Други нейни псевдоними са: Косара Преспанска, д-р Никола Дечков, Ирена Сатова, Омара Тристо, Нарцис, Дилантур, под които тя пише стихове, поеми, разкази, приказки, една пиеса<sup>28</sup>, критични статии, театрални рецензии.



Шарж на Роза Попова, вероятно от Чудомир в „Българска антология“, Барабан, 1911.

Roza Popova cartoon, probably from Chudomir in “Bulgarian Anthology”, Baraban, 1911.<sup>1</sup>

Още като ученичка тя постъпва в трупата на писателя Стоян Попов – Чичо Стоян, из-

**Roza Popova** (pseudonym of Ruska Mihailova Manuilova, 1879–1949) was one of the brightest Bulgarian actresses and artists from the beginning of the 20th century with a complex and amazing destiny. Her other pseudonyms were: Kosara Prespanska, Dr. Nikola Dechkov, Irena Satova, Omara Tristo, Narcissus, Dilantur, under which she wrote poems, stories, fairy tales, a play<sup>28</sup>, critical articles, theatre reviews.

As a student, she joined the troupe of the writer Stoyan Popov – Uncle Stoyan, known under the name *Zora*. She met him in 1895. Then the actress was only 17 years old.

On her own accord, she wanted to study acting in the school of Konstantin Sapunov, a graduate of the Bucharest Conservatory of Declamation and Singing, an educated and well-educated artist. After an audition, he told her she was “a positive tragedian” what we still do not have in our

<sup>28</sup> Пиесата на Роза Попова „Завет“ излиза под измисленото име Дилантур. Както тя самата разказва: по този начин тя е искала да маскира авторството си, скрито под псевдонима „Дилантур“ – нов уж француски автор. (Попова, Роза. Моят път. – Хиперион, IX, кн. 1/2, 1930, 45). Интересен за изследване е проблемът с псевдонимите на жените в областта на изкуството от началото на ХХ век. Например Роза Попова и Елена Снежина също са известни със своите псевдоними. В областта на литературата също се наблюдава този феномен.

Roza Popova's play *Covenant* was published under the pen name Dilantour. As she herself says: in this way she wanted to mask her authorship, hidden under the pen name Dilantour – a new supposedly French author. (Попова, Роза. Моят път. – Хиперион, IX, кн. 1/2, 1930, 45)). Interesting for research is the problem of pen names of women in the field of art from the beginning of the 20th century. For example, Roza Popova and Elena Snezhina were known for their nick names. This phenomenon is also observed in the field of literature.

*Роза Попова в ролята на Галатея в едноименната пиеса на Спиридон Василиадис, Театър „Роза Попова“, 1897–1899.*

*Roza Popova in the role of Galatea in the play of the same name by Spiridon Vassiliadis, Theatre “Rosa Popova”, 1897–1899*



вестна под името „Зора“. Тя се запознава с него през 1895 г. Тогава актрисата е едва на 17 години.

По свое желание тя иска да учи актьорство при Константин Сапунов, завършил Букурещката консерватория за декламация и пеене, образован и добре школуван артист. След прослушване, той ѝ казва, че е „положителна трагичка“, каквато още нямаме в нашия театър<sup>29</sup>. Съветва я да се яви на конкурс в субсидирания Държавен театър. Тя спечелва конкурса, предлагат ѝ стипендия за следване в чужбина или

theatre”<sup>29</sup>. He advised her to enter a competition at the subsidized State Theatre. She won the competition, they offered her a scholarship to study abroad or to stay in the theatre as a top actress. But bitter about malicious insinuations by the actors from the theatre about her on the occasion of her “adventurous” relationship with Stoyan Popov, she refused and went on a tour in the countryside with her husband.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Попова, Роза. Моят път. – Хиперион, IX, кн. 1/2, 1930, 32–33.

<sup>30</sup> Попова, Роза. Моят път. – Хиперион, IX, кн. 1/2, 1930, 32–33.

да остане в театъра като първостепенна актриса. Но огорчена от дочути злостни подмятания от страна на актьорите от театъра за нея по повод „авантюристичната“ ѝ връзка със Стоян Попов, тя отказва и тръгва на турне из провинцията със съпруга си.<sup>30</sup>

По време на тази обиколка трупата приема името театър „Роза Попова“ (1897–1899). Попова пише: „на мъжовия ми театър – „Зора“, се туря кръст, и то за винаги, и на негово място, още през сезона 1897/98 година, се явява „Драматически театър на Роза Попова“.<sup>31</sup>

От 1900 до 1902 г. е поканена да играе в „Сълза и смях“.

Гастролира на Всеславянския събор и фестивал на славянското изкуство в Белград през 1902 г.

През този период няколко години е преследвана от ухажващия я учител и поет Тодор Богданов, който през януари 1903 г. я прострелва, след което се самоубива. Тя е тежко ранена. Дълго се лекува. Несправедливо обвинена от театралния комитет на „Сълза и смях“ в „леко поведение“<sup>32</sup>, тя бива уволнена от Министерството на просвещението със заповед № 260 от 11. III. 1903 г. „в интерес на службата“.<sup>33</sup>

През 1904 г. за две години едва 24-годишната, но високо интелегентна актриса, е директор на Пловдивския общински театър.

По това време е поканена от Белградския народен театър, където гастролира на сцената

During this tour, the troupe was renamed in Rosa Popova Theatre (1897–1899). Popova wrote: “a cross is placed on my husband’s theatre – *Zora*, and forever, and in its place, as early as the 1897/98 season, the Rosa Popova Drama Theatre appeared.”<sup>31</sup>

From 1900 to 1902 she was invited to play in Tear and Laughter. She toured in the All-Slavic Council and Festival of Slavic Art in Belgrade in 1902.

During this period, she was pursued for several years by her woeor Todor Bogdanov, a teacher and poet, who in January 1903 shot her and then committed suicide. She was seriously wounded. It takes a long time to heal. Unfairly accused by the theatre committee of Tear and Laughter of “light behavior”<sup>32</sup>, she was fired by the Ministry of Education with order No. 260 of 11. III. 1903 “in the interest of the service”.<sup>33</sup>

In 1904, for two years, the only 24-year-old, but highly intelligent actress, became director of the Plovdiv Municipal Theatre.

At that time, she was invited by the Belgrade National Theatre, where she toured on its stage with the role of Magda from Hermann Sudermann’s *Homeland*. She received the offer to stay there on a permanent job, but refused.

<sup>31</sup> Попова, Роза. Моят път. ..., 34.

<sup>32</sup> Танев, Тачо. Из моите спомени. – Театър, 1956, кн. 1, 47–54.

<sup>33</sup> Зидаров, Камен. Когато талантът превари своето време (Роза Попова). – В: Звезди от голямата плеада. Част втора. „Народна младеж“, С., 1978, 71.

му с ролята на Магда от „Родина“ на Херман Зудерман. Получава предложението да остане там на постоянна работа, но отказва.

През 1906 г. заминава за Виена и се среща с известния актьор Йозеф Кайнц. Известно време тя посещава драматическата школа, литературния и драматическия факултети във Виена, пътува из Европа и посещава различни театри.

През 1908 г. е поканена от артистичния директор на Народния театър Йозеф Шмаха, където остава до 1910 г., а след това заминава за една година в Русенския общински театър като директор и режисьор.

През 1918 г. основава собствен театър в София, който изнася представления в кинотеатър „Одеон“. През 20-те и 30-те години тя организира трупи, гостува на различни театри в страната и продължава своята апостолска културна работа. През 1920 г. играе в „Свободен театър“ на П. К. Стойчев (1920). Създава Българска театър-студия през 1923 г. Тя окончателно напуска сцената през 1937 г.

Роза Попова е изключително еманципирана, висококултурна за времето си жена. Тя е преводач, режисьор, антрепреньор и новатор в областта на театралното дело.

Като актриса Попова има твърде широк диапазон: от амплото на найка до изключителна трагичка. Тя има невероятно сценично обаяние. Притежава стройна фигура, красиво лице с класически черти, лирически глас, стихийен темперамент. Играта ѝ е проникно-

In 1906 she went to Vienna and met the famous actor Josef Kainz. For some time she attended the drama school, the literature and drama faculties in Vienna, traveled around Europe and visited various theatres.

In 1908, she was invited by the artistic director of the Bulgarian National Theatre, Joseph Smaha, where she stayed until 1910, and then left for a year at the Ruse Municipal Theatre as a director manager and director.

In 1918, she founded her own theatre in Sofia, which performed in the Odeon cinema. In the 1920s and 1930s, she organized troupes, visited various theatres in the country and continued her apostolic cultural work. In 1920, she played in P. K. Stoychev's Svoboden Teatr (1920). She founded the *Bulgarian Theatre-Studio* in 1923. She finally left the stage in 1937.

Roza Popova was an extremely emancipated, highly cultured woman for her time. She was a translator, director, entrepreneur and innovator in the field of theatre.

As an actress, Popova has a very wide range: from the role of a naïve to an exceptional tragic. She had incredible stage charm. She has a slender figure, a beautiful face with classic features, a lyrical voice, and a natural temperament. Her game was penetrating. Her behavior was logical and psychologically justified. She sculpted the images and acted captivating to the audience.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Зидаров, Камен. Когато талантът превари своето време (Роза Попова). – В: Звезди от голямата плеада. Част втора. „Народна младеж“, С., 1978, 62.

вена. Нейното поведение е логично и психологически оправдано. Извайва образите и действия покоряващо на публиката.<sup>34</sup>

Попова е наричана „балканската Сара Бернар“<sup>35</sup>, но тя предпочита Елеонора Дузе, която се стреми да представи вътрешния живот на персонажа и стига до „спиритуално превъплътяване“ Бомбастичният маниер на Сара Бернар, който изразява личното Аз на актьора, ѝ е чужд. Попова, която успява да види на сцената и двете актриси, прави пространен задълбочен анализ на тяхната игра.

Въпреки, че името на Роза Попова приживе е свързано с постоянни скандали, нейният талант е високоценен от съвременниците ѝ. Гео Милев, който е един от най-яроствните театрални критици, дава изключително висока оценка за Роза Попова като драматическа актриса: „Малко артисти е родила България досега, а още по-малко артистки. „Драматическата артистка“ изобщо е голяма рядкост във всички театри. У нас е имало досега само две – и то е много: Роза Попова и Адриана Бudevска“.<sup>36</sup>

Роза Попова води борба за нов театър и тази нейна борба движи напред развитието на театралното дело в страната. Актрисата е творческа личност, която винаги търси, изучава новото, стреми се да проникне във всички онези художествени и театрални проблеми, които са резултат не на случайни и временни хрумвания, а носят сериозен и траен характер.<sup>37</sup>

Popova has been called “the Balkan Sarah Bernard”<sup>35</sup>, but she preferred Eleonora Duse style of acting, who strived to represent the character’s inner life and achieved a “spiritual reincarnation”. Sarah Bernard’s bombastic manner, which expressed the actress’s personal self, was foreign to her. Popova, who managed to see both actresses on stage, made a lengthy in-depth analysis of their performance.

Although Roza Popova’s name was associated with constant scandals during her lifetime, her talent was highly valued by her contemporaries. Geo Millev, who was one of the fiercest theatre critics, gave an extremely high assessment of Roza Popova as a dramatic actress: “Bulgaria has given birth to few actors, and even fewer actresses. The “dramatic actress” was a great rarity in all theatres. We have only had two so far – and that is a lot: Roza Popova and Adriana Budevска”.<sup>36</sup>

Roza Popova led a struggle for a new theatre and this struggle of hers moved forward the development of theatre in the country. The actress was a creative person who always searched, studied the new and strived to penetrate into all those artistic and theatrical problems that were not the

<sup>35</sup> Попова, Роза. Моят път. – Хиперион, IX, кн. 1/2, 1930, 35. Наричана е също и „българската Сара Бернар“ (She was also called *the Bulgarian Sarah Bernhardt*). „Роза Попова – българската Сара Бернар“, статия парижкото списание „Минерва“, препечатана във вестник „Македония“ от 26.XI.1933. Цит. по Божидарова, Ина, Роза Попова (1878–1949). *Homo Ludens*, №14, 2009, РОЗА ПОПОВА (1878–1949) – *Homo Ludens*. – 28.08.2021.

<sup>36</sup> Милев, Гео, Съчинения, т. 2, Български писател, С. 1976, 117.

Въпреки, че в края на дните си тя е забравена, още приживе редица български интелектуалци пишат възторжено за нея. Поетите модернисти Димитър Бояджиев, Теодор Траянов и Кирил Христов ѝ посвещават стихове. Художникът Борис Георгиев рисува неин портрет.

Преживяла точно седем десетилетия, Роза Попова е стихия, подобно супернова звезда. Актриса с тежка, но ярка съдба, която през целия си живот всеки път възкръсва като феникс, остава да свети като далечната, но и най-близката гигантска галактика Андромеда на българския театрален небосклон.<sup>38</sup>

**Елена Снежина (Елена Янкова Неделчева-Кирчева, 1881–1944)** е една от най-светлите личности в българския театър от началото на XX век: добра, нежна, благородна, грижовна, женствена, високоетична.<sup>39</sup>

Актрисата обича да ходи облечена в бяло. Псевдонимът „Снежина“ дава бъдещият ѝ съпруг актьорът Атанас Кирчев. Тя завършва гимназия в Пловдив. Работи като учителка от 1897 г. до 1902 г. По настояване на съпруга си Атанас Кирчев заминава в Русия да получи театрално образование и една година учи театрално изкуство в школата на МХТ при Евгения М. Раевска от 1904 до 1905 г. Дебютира през 1905 г. в ролята на Ада Барциновская в „Краят на Содом“ от Х. Зудерман в „Свободен театър“, където работи една година, след което постъпва в Народния театър по покана



*Елена Снежина в ролята на Клеопатра от „Цезар и Клеопатра“ от Бърнард Шоу, реж. Павел. П. Ивановски. Народен театър, 1913.*

*Elena Snezhina in the role of Cleopatra from Caesar and Cleopatra by Bernard Shaw, directed by Pavel. P. Ivanovski. National Theatre, 1913*

на Йозеф Шмаха. Оттогава до края на дните си (1944 г.) играе в първия ни театър. През есента на 1918 г. е обявен краят на Първата световна война, в която тя загубва съпруга си.

Най-общо определяна като „лирична актриса“ тя играе благородни дами и кокетки, съгласно системата на амплото в театъра от началото на ХХ век.<sup>40</sup> Елена Снежина притежава богати артистични данни. Тя е една от школуваните български актриси и следва МХТ-овските традиции за работа над образа, което включва задълбочено предварително проучване, детайлна разработка на ролята и стремеж към художествено превъплъщение. Нейният метод на работа клони към представянето на живота на нейните героини чрез проста и естествена игра. Тя получава високо признание от своите съвременници. Един от строителите на българския театър, тя остава в паметта на зрителите си със своите роли – одухотворени, превърнати в живи образи, съгрънати с горещото чувство на голяма актриса.<sup>41</sup>

Сред първите актриси на Народния театър от началото на ХХ в. с изявен драматичен талант е **Теодорина Стойчева (1887–1956)**. Още в началото на своя творчески път тя се претворява в редица образи в българските пиеси, като обикновено е първата им изпълнителка.

Въпреки успешната си кариера обаче Стойчева често напуска Народния театър и

result of random and temporary thoughts, but had a serious and lasting character.<sup>37</sup>

Although she was forgotten at the end of her days, a number of Bulgarian intellectuals wrote enthusiastically about her during her lifetime. Modernist poets Dimitar Boyadzhiev, Teodor Trayanov and Kiril Hristov dedicated poems to her. Artist Boris Georgiev painted her portrait.

Having lived exactly seven decades, Roza Popova was a galaxy, like a supernova star. An actress with a difficult but bright fate, who rose like a phoenix every time throughout her life, remained shining like the distant, but also the closest, giant Andromeda galaxy in the Bulgarian theatre skyline.<sup>38</sup>

**Elena Snezhina (Elena Yankova Nedelcheva-Kircheva, 1881–1944)** was one of the brightest personalities in the Bulgarian theatre from the beginning of the 20th century: kind, gentle, noble, caring, feminine, highly ethical.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Певев, Пенчо. Роза Попова (1879-1949). – В: История на българския драматически театър. „Наука и изкуство“, С., 1970, 431.

<sup>38</sup> Андромеда е най-близката галактика до нашата. Тя, заедно с Малкия и Големия Магеланов облак са единствените галактики, които могат да се наблюдават и с просто око като мъгляв обект. Това е най-голямата галактика от местната група от 54 галактики, чийто център се намира между Млечния път и Андромеда. Вж. Светът на галактиките, л. 28 светът на галактиките (slideshare.net)– 21.05.2021.

Andromeda is the closest galaxy to ours. It, along with the Small and Large Magellanic Cloud, is the only galaxy that can be observed with the naked eye as a hazy object. It is the largest galaxy in the group of 54 galaxies, whose center is located between the Milky Way and Andromeda. Вж. Светът на галактиките, л. 28 светът на галактиките (slideshare.net)– 21.05.2021.

<sup>39</sup> Певев, Пенчо. Елена Снежина (1881–1944). – В: История на българския драматически театър, „Наука и изкуство“, С., 1970, 672–673.



*Теодорина Стойчева в ролята на Сара,  
„Към пропаст“ от Иван Вазов, реж. Иван Попов,  
Народен театър, 1907,  
Архив на Съюза на артистите в България*

*Teodorina Stoycheva in the role of Sara,  
“To the Abyss” by Ivan Vazov, directed by Ivan Popov,  
National Theatre, 1907,  
Archive of the Union of Artists in Bulgaria*

The actress liked to wear white. The nickname Snezhina (derivative of snow) was given by her future husband the actor Atanas Kirchev. She graduated from high school in Plovdiv. She worked as a teacher from 1897 to 1902. At the insistence of her husband, Atanas Kirchev, she went to Russia to receive a theatrical education and for one year studied theatre art at the school of the Moscow Art Theatre in the school of Evgenia M. Raevska from 1904 to 1905. She made her debut in 1905 in the role of Ada Bartsinovskaya in *Sodom's End* by Hermann Sudermann in Svoboden Teatr, where she worked for a year. At the invitation of Joseph Smaha she entered the National Theatre. From then until the end of her days (1944) she played in our first theatre. In the autumn of 1918, the end of the First World War was announced, in which she lost her husband.

Generally defined as a “lyrical actress”, she played noble ladies and coquettes, according to the emploi system in the theatre of the early twentieth century.<sup>40</sup> Elena Snezhina has rich artistic skills. She was one of the trained Bulgarian actresses and follows the Moscow Art Theatre traditions of working on the image, which includes thorough preliminary research, detailed development of the role and striving for artistic reincarnation. Her working method tended towards presenting the lives of her characters through simple and natural play. She received high recognition from her

<sup>40</sup> Певев, Пенчо. Елена Снежина (1881–1944). – В: История на българския драматически театър, „Наука и изкуство“, С., 1970, 672.

обикаля из различни театри в страната. Заедно със съпруга си Петър К. Стойчев тя е сред основателите и създателите на пътуващия „Свободен театър (1905–1906) и оперетния „Свободен театър“ (1918–1923).

Стойчева е образована за времето си личност, следвала е математика и славянска филология в СУ „Св. Климент Охридски“ (1904–1905) и е специализирала сценично изкуство в Москва (1908) и Италия (1909), както и във Виена, Берлин, Мюнхен, Париж.

Според някои от нейните съвременници изпълненията ѝ са плод повече на щастливо вдъхновение и проблясък на талант, отколкото на дълбоко аналитично изучаване. Така тя влива в своята игра част от живота си. Душата на актрисата се топи в она вихър на страстта, който разрушава и оставя нещо от себе си на сцената. Нейният стил най-често е окачествяван като реторичен. Повечето от героините ѝ са изпълнени с вътрешен трагизъм. Тя ги претворява с проникновение и разработва детайлно текста, позата, жеста, мимиката. Критиците говорят за нейните прекрасни актьорски данни и ярко дарование. Изтъкват се „пленителната ѝ хубава фигура“, „богатият ѝ силен глас“, „драматическият темперамент“, „звучният ѝ лиризм“, „стихийната сила“, „дълбоките и силни преживявания“.<sup>42</sup>

Макар и понякога „рязка и несдържана“, „недостатъчно искрена“, пресилено театрална, с играта си Стойчева има сил-

contemporaries. One of the builders of the Bulgarian theatre, she remains in the memory of her viewers with her spiritualized roles, transformed into living images, warmed by the hot feeling of a great actress.<sup>41</sup>

**Teodorina Stoycheva** was among the first actresses of the National Theatre from the beginning of the 20th century with a prominent dramatic talent (1887–1956). Already at the beginning of her creative path, she transformed herself into a number of characters in Bulgarian plays, usually being their first performer. However, despite her successful career, Stoycheva often was leaving the National Theatre and was travelling around different theatres in the country. Together with her husband Petar K. Stoychev, she was among the founders and creators of the travelling Svoboden Teatr (1905–1906) and the operetta Svoboden Teatr (1918–1923).

Stoycheva was an educated person for her time, she studied mathematics and Slavic philology at the Sofia University of “St. Kliment Ohridski” (1904–1905) and specialized in performing arts in Moscow (1908) and Italy (1909), as well as in Vienna, Berlin, Munich, Paris.

According to some of her contemporaries, her performances were more the product of happy inspiration and flashes of talent than of deep analytical study. So she infused her game with a part of her life. The soul of the actress melted in

<sup>41</sup> Пантеон на българския театър и неговите представители, С., 1926, 33.

Александър Божинов.

Теодорина Стойчева с дъщеря си Нина.  
Шарж. 1927

Alexander Bozhinov. Teodorina Stoycheva  
with his daughter Nina. Cartoon. 1927



но въздействие върху публиката и нерядко в драматичните моменти успява да изтръгне „много сълзи от своите зрители“. Стойчева остава в съзнанието на съвременниците си като една от първостепенните актриси от своето поколение, творила, подобно на другата голяма трагичка в българския театър Роза Попова, на редица сцени из цялата страна.

Характерно за разглеждания период е, че повечето от големите актриси се омъжват за свои колеги актьори. Това е нормално, защото основно техният живот в този начален период протича в театъра. В своята трудна про-

that whirlwind of passion that broke life and leaved something of her life on the stage. Her style was most often characterized as rhetorical. Most of her characters were filled with inner tragedy. She transformed them with insight and elaborated the text, the pose, the gesture, the facial expression. Critics talked about her wonderful acting skills and bright talent. Her “captivating good figure”, “rich strong voice”, “dramatic temperament”, “sonorous lyricism”, “tempestuous power”, “deep and profound feelings” were outlined by the critics<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Юбилеен сборник за 25-годишната сценична дейност на Теодорина Стойчева. София, 1930, 10.

*Адриана Будевска и Христо Ганчев,  
преди 1912*

*Adriana Budevskia and Hristo  
Ganchev, before 1912*



*Елена Снежина и Атанас Кирчев,  
1901*

*Elena Snezhina and Atanas Kirchev,  
1901*

фесия те търсят подкрепа у своите колеги и партньори.

Адриана Будевска се омъжва за Христо Ганчев, един от първите школувани актьори, учил в Русия, в Санкт-Петербург, в драматическата школа на П. Д. Ленски, както и при В. Н. Давидов. Будевска рано остава вдовица. Ганчев загива на фронта през 1912, погребан в незнаен гроб в с. Фенер край Бяло море.

Подобна съдба има и Елена Снежина, която се запознава с актьора Атанас Кирчев през 1901 г., когато той се завръща от Санкт-Петербург, където завършва тригодишен курс в Петербургската имперска театрална школа. След известно време тя встъпва в брак с него.

Той умира в казармата от скоротечна туберкулоза през 1912 г. Елена Снежина не се омъжва повече. Дъщеря им Олга Кирчева, която остава полу-сирак едва 9-годишна, е една от големите актриси на Народния театър през XX век.

Вера Игнатиева е съпруга на Гено Киров, който също като нея е от първите четирима стипендианти, изпратени да учат театрално изкуство в чужбина. Двамата са буквално пионерите на българското професионално актьорско изкуство.

Роза Попова слива съдбата си с писателя Стоян Попов (чичо Стоян). Тя е твърде млада, когато се събира с него, избягвайки от къщи.

Although sometimes “abrupt and unrestrained”, “insufficiently true”, overly theatrical, Stoycheva had a strong impact on the audience with her acting and often managed to wring “a lot of tears from her viewers” in dramatic moments. Stoycheva remained in the minds of her contemporaries as one of the foremost actresses of her generation, who, like the other great tragedian in the Bulgarian theatre, Roza Popova, worked on a number of stages throughout the country.

It was characteristic of the period in question that most of the great actresses married their fellow actors. This was normal, because mainly their life in this initial period took place in the theatre. In their difficult profession, they sought support from their colleagues and partners.

Adriana Budevskia married Hristo Ganchev, one of the first trained actors, who studied in Russia, in St. Petersburg, at P. D. Lenski's drama school, as well as with V. N. Davidov. Budevskia soon became a widow. Ganchev died at the front in 1912, buried in an unknown grave in the village of Fener near the White Sea.

A similar fate befall Elena Snezhina, who met the actor Atanas Kirchev in 1901, when he returned from St. Petersburg, where he completed a three-year course at the St. Petersburg Imperial Theatre School. After some time she married him. He died in the barracks from short-term tuberculosis in 1912. Elena Snezhina never married again. Their daughter Olga Kircheva, who became a semi-orphan at the age of 9, was one of the great actresses of the National Theatre in the 20th century.



*Вера Игнатиева и Гено Киров, преди 1944 г.*

*Vera Ignatieva and Geno Kirov, before 1944*

През целия ѝ живот е обвинявана за тази постъпка и е обект на сплетни, скандали и злословия. Съпругът ѝ вярва в нейния огромен талант и я подкрепя безрезервно, обикаляйки с тяхната трупа из цялата страна.

След като се свързват, той работи като директор на нейните пътуващи трупи. Заедно с нея превежда пиеси, пише стихове за деца, драми, проучва народното творчество. Рядко се появява като актьор. Най-известен е с ролята на Бай Ганьо в едноименния филм от 1922 г.<sup>43</sup>

Vera Ignatieva was the wife of Geno Kirov, who, like her, was one of the first four scholarship recipients sent to study theatre art abroad. The two were literally the pioneers of Bulgarian professional acting.

Roza Popova merged her fate with the writer Stoyan Popov (uncle Stoyan). She was too young when she reunites with him, running away from home. Throughout her life, she was accused of this act and was the subject of gossip, scandals and slander. Her husband believed in her enormous talent and supported her unreservedly, touring with



*Роза Попова и Стоян Попов,  
ДА „Архиви“, 1939*

*Roza Popova and Stoyan Popov,  
Central State Archive, 1939*

След смъртта му през 1939 г. Роза Попова се омъжва за по-младия от нея Светослав Камбуров-Фурен, който се прекланя пред таланта на актрисата. Той е драматург, театрален критик, режисьор. Следва литература в Париж. Поставя нейната пиеса „Завет“. Съосновател, заедно с Роза Попова на театър Студия през 1922.

Теодорина Стойчева започва своята кариера в Народния театър през 1906, но неколккратно го напуска и обикаля по театралните сцени заедно със съпруга си актьора, режисьора и театралния антрепреньор Петър Стойчев, който завършва императорската театрална школа в Санкт-Петербург. Стойчев е основател и директор на редица театри. Това обуславя и съдбата на неговата съпруга, която го следва навсякъде.

Между 1918 и 1926 г. Стойчева играе в основания от него „Свободен театър“. Завръща се в Народния театър за четири години. По това време Стойчев става директор на театър

their troupe all over the country. After they hooked up, he worked as the director of her traveling troupes. Together with her, he translated plays, wrote poems for children, dramas, studied folk art. He rarely appeared as an actor. He was best known for his role as Bai Gagno in the 1922 film of the same name.<sup>43</sup>

After his death in 1939, Roza Popova married Svetoslav Kamburov-Furen, younger than her, who bowed to the talent of the actress. He was a playwright, theatre critic, director of her travelling troupes. He studied literature in Paris. Stages her play *Zavet (Covenant)*. He was a co-founder, together with Roza Popova, of the theatre Studia in 1922.

Teodorina Stoycheva began her career at the National Theatre in 1906, but left it several times and toured the theatre stages together with her

<sup>43</sup> Попова, Роза. Моят път. – Хиперион, IX, кн. 1/2, 1930, 45

*Теодорина Стойчева и Петър Стойчев,  
„Свободен театър“, ДА „Архиви“, преди 1945*

*Teodorina Stoycheva and Petar Stoychev,  
Svoboden Theatr, Central State Archive”,  
before 1945*



ра (1927–1929). След това Теодорина Стойчева окончателно излиза от състава на трупата и играе в частния театър известен под името театър „П. К. Стойчев“. Тя е със съпруга си и по време на директорството му в Пловдивския театър (1936–1939; 1941–1943). Заедно с него организира детски театър в София през 1944 г., с което двамата полагат началото на днешния Младежки театър. Стойчева е режисьор в театъра и една година е негов директор (1945).

Златина Недева не се събира с колега актьор. Неин партньор е икономистът Иван Недев от когото има син Никола Недев, адвокат и цар-

husband, the actor, director and theatre entrepreneur Petar Stoychev, who graduated from the Imperial Theatre School in St. Petersburg. Stoychev was the founder and director of a number of theatres. This determined the fate of his wife, who followed him everywhere. Between 1918 and 1926 Stoycheva played in the Svoboden Theatr, founded by him. He returned to the National Theatre for four years. At that time, Stoychev became the director of the theatre (1927–1929). After that, Teodorina Stoycheva finally left the troupe and played in the private theatre known under the name P. K. Stoychev. She was with her husband during his

ски офицер, който е осъден е на смърт и убит през 1953 г. по обвинение в заговор срещу държавата. Нейната сестра Марта Попова встъпва в брак с актьора Георги Стаматов за кратко, с когото се разделя и той се оженва за актрисата от Народния театър Петя Герганова. Попова се омъжва и за актьора Кръстьо Сарафов.<sup>44</sup>

Пътят на първите жени актриси в българския театър е трънлив, но делото на тези тези силни, харизматични, прогресивни личности, с изключителен дух и воля, на тези жрици на Мелпомена, проправили път за еманципиране на обществото и за развитието на съвременната култура и театър, е особено значимо.

directorship of the Plodviv Theatre (1936–1939; 1941–1943). Together with him, she organized a children’s theatre in Sofia in 1944, with which the two laid the foundation of today’s Youth Theatre. Stoycheva was a director in the theatre and was its director manager for one year (1945).

Zlatina Nedeva’s partner was the economist Ivan Nedev, with whom she had a son, Nikola Nedev, a lawyer and royal officer, who was sentenced to death and killed in 1953 on charges of conspiracy against the state. Her sister Marta Popova was briefly married to the actor Georgi Stamatov, with whom she separated and he married to Petya Gerganova – an actress from the National theatre. Popova also married the actor Krastyo Sarafov.<sup>44</sup>

The path of the first female actresses in the Bulgarian theatre was thorny, but the work of these strong, charismatic, progressive figures, with exceptional spirit and will, these priestesses of Melpomene, who paved the way for the emancipation of society and the development of modern culture and theatre was particularly significant.

## ТЕАТЪРЪТ ЗА ДЕЦА

Традициите на театъра за деца в България в различните му разновидности са свързани със странстващите турски Ортаюуну артисти, които танцуват и разиграват различни импровизирани сценки, с карагьозчиите и техния театър на сенките, с домашния театър, с училищните тържества, с читалищните представления преди Освобождението.

Друга посока на развитие на сценичните изкуства за деца води началото си от детските оперетки. Те започват да се поставят в училище през 80-те години на XIX в. като част от програмата за обучение в областта на музиката и изкуствата. Изпълнителите са деца, но постепенно в представленията започват да взимат участие и възрастни артисти любители.

През 90-те години на XIX в. се появява *театър на сандъче*. Куклите на клечица се промушват през тънки цеви на капака на малък сандък или столче и се раздвижват с вързаните за тях конци. Озвучаването е с дайре, латерна или гъдулка. Сред известните герои са Каракольо и Пенка в Югоизточна България. Популярност в Североизточна България добиват парцалените кукли Рачо и Дешка, измайсторени от смятания за първия български „професионален“ куклар и мечкар, габровеца Нено Милчев (Кукладжията).<sup>45</sup>

## THEATRE FOR CHILDREN

The traditions of the different varieties of Children's Theatre in Bulgaria were related to the wandering Turkish Ortaoyunu artists who danced and played various improvised sketches, to the Karagözcü artists (puppet-players) and their theatre of shadows, the home theatre, the school celebrations, and the community-centre performances before the Liberation.

Another direction of development of performing arts for children originated from the children's small operettas. They were performed at schools in the 1880s as part of the music and arts education programme. The performers were children but, gradually, adult performers began to take part in the performances.

In the 1890s, the suitcase theatre appeared. Stick puppets were poked through thin tubes on the lid of a small suitcase or chair and moved with the threads tied to them. A daire (tambourine), laterna (street-organ) or gadulka (rebeck) was used for sounding. Among the famous characters were Karakolyo and Penka in South-Eastern Bulgaria. Popular in North-Eastern Bulgaria were the rag puppets Racho and Dешka made by the considered-to-be-the-first Bulgarian "professional" puppet-player and bear-trainer Neno Milchev of Gabrovo.<sup>45</sup>

The spectators of those various street, square, home, classroom, chitalishte amateur

Зрителите на тези различни самодейни театрални изяви по улиците, площадите, домовете, класните стаи, читалищните сцени са както възрастни, така и деца. Често представленията не са предназначени за млада публика, но най-вече чрез тях децата успяват да се докоснат до театралното изкуство.

Европейският куклен театър, който навлиза у нас чрез гастролещите професионални трупи в края на XIX и началото на XX в., също не е насочен специално към

theatre performances were both adults and children. Often performances were not intended for young audience but mostly through them children managed to get in touch with theatre art.

The European Puppet Theatre, which entered our country through the touring professional groups at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, was also not specifically aimed at the children's audience.



*Пивоварна фабрика „Бр. Прошекови“, София, 1884<sup>46</sup>*

*Prošek brothers Brewery, Sofia, 1884<sup>46</sup>*

*Александър Божинов, „Купчинката на Бръмбъзъците“, 1924. Надпис: „Ний сме славни артисти*

<sup>46</sup> Албум с фотографии на български индустриални предприятия от периода 1887–1912 г., подарен от Съюза на българските индустриалци на цар Фердинанд I по случай 25-годишнината от възшествието му на българския престол. [1912 г.]. Фонд. ЗК, опис 7, архивна единица 511, лист 101. [http://www.archives.government.bg/553-Уникални\\_и\\_особено\\_ценни\\_документи](http://www.archives.government.bg/553-Уникални_и_особено_ценни_документи) (visited on 05.07.2018).

детската аудитория. Една от първите трупи, с които се среща българската публика, е тази на английския куклар Томас Холдън. По време на Пловдивското изложение, на 30.06.1892 г., са изнесени две представления в театър „Люксембург“, едното дневно: „заради малките деца, които родителите им не могат да водят в театъра нощем“.<sup>48</sup> Показаното куклено варие с непознатите дотогава у нас сложни и изящни викториански механични марионетки се посреща с небивал интерес.

Десетилетие по-късно, популярното в Европа чешко марионетно изкуство достига до българския зрител благодарение на предприемчивите братя Прошек. Родените в Чехия братя, пристигат в България във втората половина на XIX в. и остават завинаги в страната. Те са едни от строителите на Лъвов и Орлов мост, и допринасят много за превръщането на София в модерен, европейски град. Прошек са известни и като основоположници на първата печатница в столицата, между чиито печатни продукти са „Държавен вестник“, редица периодични издания, списанието на Българското книжовно дружество, бланки за Двореца и за държавните органи.

През 1884 г. братята създават пивоварна фабрика „Братя Прошекови“ в София. А през 1903 г. основават куклен театър за възрастни към Дружество „Чех“, който се помещава в една от залите на фабриката. Това е първи-



На всичко знаем да свирим...<sup>47</sup>

Aleksandar Bozhinov, *Kupchinkata na Brambazatsite*, 1924  
Inscription: „We are glorious artists. We can play all instruments“<sup>47</sup>

One of the first groups seen by the Bulgarian audience was that of the English puppet-player Thomas Holden. Within the Plovdiv Exhibition, two performances were staged at Luxembourg Theatre on 30 June 1892, one of them was played during the day: “Because of the small children whose parents cannot take them the theatre at night.”<sup>48</sup> The staged puppet variety with the unknown-to-the-people intricate and exquisite Victorian mechanical puppets was welcomed with unprecedented interest.

A decade later, the popular in Europe Czech puppet art reached the Bulgarian viewer thanks to the

<sup>47</sup> Александър Божинов. *Маска*, бр. 2, 08.03.1924

<sup>48</sup> *Балканска зора*, бр. 733, 26.09.1892. Цит по **Владова**, Елена. *Благословия на куклите*. – София: Съюз на артистите в България, 1997, с. 87, 97.

ят специално оборудван салон за куклен театър у нас с 200 места.

Откриването е на 17.04.1904 г. със спектакъла „Олдрижих и Божена“<sup>49</sup>. През следващите години с голям успех се поставят класически произведения с кукли, включително Шекспир, Гьоте, чешки пиеси и български народни приказки. Представленията се играят на чешки и български език.

Пътят за развитие на националния куклен театър чрез усвояване на привнесени европейски образци е отворен. Събитие от особена важност, довело няколко месеца по-късно до основаването на първия професионален куклен театър в салона на читалище „Славянска беседа“, е определеното като първото българско модерно куклено представление „Викат ни в живота“. То се играе във Военния клуб по време на поредния пролетен карнавален бал, организиран от Дома на изкуствата и печата по случай Деня на изкуствата на 8 март 1924. Подготовката на спектакъла е възложена на оркестъра „Купчинката на Бръмбъзците“. В него влизат Александър Божинов – дайре, Сирак Скитник – тарамбука, Борис Денев – кавал и тамбура, Константин Щъркелов – тъпан, Никола Танев – с две лъжици вместо кастанети. Към тях от време на време се присъединяват Илия Бешков и Пенчо Георгиев.<sup>50</sup> Оркестърът редовно дава концерти в Дома на изкуствата и печата, основан през 1920 г. от Александър Милен-

Prošek brothers. Born in the Czech Republic, they arrived in Bulgaria in the second half of the 19th century and remained in the country forever. They were one of the builders of the bridges Lavov Most (Lions' Bridge) and Orlov Most (Eagles' Bridge), and greatly contributed to the transformation of Sofia into a modern European city. Prošek are also known as founders of the first printing house in the capital, among the printed products of which were *Darjaven vestnik* (State Gazette), a number of periodicals, the Bulgarian Literary Society Journal, letter-heads for the Palace and the state institutions.

In 1884, the brothers established Prošek brothers Brewery in Sofia. And in 1903, they founded a puppet theatre for adults at the Czech Society, which was housed in one of the halls of the factory. That was the first specially equipped puppet theatre in Bulgaria with 200 seats.

The opening took place on 17.04.1904 with the show *Oldřich and Božena*<sup>49</sup>. In the following years, classical pieces, including Shakespeare, Goethe, Czech plays, and Bulgarian folk tales, were performed with puppets and had great success. The performances were played in Czech and Bulgarian.

The way of developing the national puppet theatre by absorbing models imported from Europe was open. A special event that took place and, a few months later, led to the foundation of the first professional puppet theatre in the hall of Slavyanska Beseda Chitalishte was the first Bulgarian pup-

<sup>49</sup> Юбилеен алманах на чехите в България 1868–1928, С. 1928, 34. Цит по: **Владова**, Елена. *Благословия на куклите*. – София: Съюз на артистите в България, 1997, с. 91, 98.

ков, Коста Стоянов, П. П. Морозов, Сирак Скитник, Стефан Киров.

Представлението, подготвено от бохемския кръг на художници интелектуалци и членове на дружеството „Родно изкуство“, „Викат ни в живота“ е хумористично и карикатурно. То вероятно е по идея на италианския възпитаник арх. Атанас Донков, вдъхновен от спектаклите на „Театро дей Пиколи“ на Виторио Подрека. Куклите марионетки са изработени по образ и подобие на своите куклоконструктори и участници в спектакъла: Константин Щъркелов, Борис Денев, Александър Божинов, Андрей Николов, Никола Танев. В случая и арх. Донков е със значителен принос за измайсторяването им. Спектакълът има шумен успех и се играе няколко пъти същата вечер. Той печели наградата на бала.<sup>51</sup> Това шаржово представление също е насочено към възрастната публика.

Професионалният театър в различните му видове и жанрове се пренасочва към по-младата аудитория едва след Първата световна война. Спектакли, специално подготвени за детска публика от професионални творци, започват да се създават благодарение на усилията на редица артисти от Народния театър, музиканти, художници, писатели, критици. Стремешът на българските интелектуалци, обучени предимно в Европа, е въвеждането на модерни методи в образованието и еманципирането на бъл-

pet show *Vikat ni v Zhivota (They call us into life)*. It was performed at the Military Club during the next Spring Carnival Ball, organized by the House of Arts and Press on the occasion of the Day of Arts on 8 March 1924. The preparation of the performance was entrusted to Kupchinkata na Brambazatsite Orchestra. It included Aleksandar Bozhinov – daire, Sirak Skitnik – tarambuka, Boris Denev – kaval and tamboura, Konstantin Shtarkelov – drum, and Nikola Tanev – with two spoons instead of castanets. Occasionally, Iliya Beshkov and Pencho Georgiev joined them, too<sup>50</sup>. The orchestra regularly performed at the House of Arts and Press founded in 1920 by Aleksandar Milenkov, Kosta Stoyanov, P. Morozov, Sirak Skitnik, and Stefan Киров.

The performance prepared by the Bohemian Circle of Artist Intellectuals and Members of the Native Art Society, *Vikat ni v Zhivota (They call us into life)*, was a humorous and caricature one. It was probably the idea of the Italian alumnus Arch. Atanas Donkov who was inspired by the performances of Teatro dei Piccoli by Vittorio Podreca. The marionettes were made in the image and likeness of their puppet designers and participants in the performance: Konstantin Shtarkelov, Boris Denev, Aleksandar Bozhinov, Andrey Nikolov, and Nikola Tanev. Arch. Donkov had a significant contribution to their elaboration. The performance had a loud success and was played several times that

<sup>50</sup> Владова, Елена. Благословия на куклите. – София: Съюз на артистите в България, 1997, с. 101–102.



Дом на изкуствата и печата

House of Arts and Press

гарското общество, на различните социални прослойки и възрастови групи, а целта – формиране на нови естетически вкусове и публики, способни да възприемат модерните съвременни търсения и явления в областта на изкуствата.

По инициатива отново на арх. Атанас Донков през 1924 г. се създава Художествен куклен театър към дружество „Славянска беседа“. Поканени са актьори от Народния театър: Йордан Черкезов, Мара Пенкова, Зоя Шаранкова, Константин Кисимов и др. Част от тях са преминали през „Театър-Студия“ на Исак Даниел и школата на Константин Сагаев. Сред основателите на театъра е и Елисавета Консулова-Вазова, съпруга на Борис Вазов.

Основен герой в представленията, вече предимно за деца, е Главчо. Пиеси за театъра започват да пишат и превеждат Стефан Л. Костов, Йордан Черкезов, Георги Райчев, Димитър Стоянов и др.

night. It won the ball award.<sup>51</sup> The caricature performance was also aimed at the older audiences.

The professional theatre, in its different genres, was redirected to the younger audience only after the First World War. Performances specially prepared for children's audience by professional artists began to be made thanks to the efforts of a number of actors from the National Theatre, musicians, artists, writers, and critics. The aspiration of the Bulgarian intellectuals, educated mainly in Europe, was the introduction of modern methods in the education and emancipation of the Bulgarian society, the different social strata, and age groups, with its goal being the formation of new aesthetic tastes as well as audiences capable of perceiving the modern contemporary quests and phenomena in the sphere of arts.

Again on the initiative of Arch. Atanas Donkov in 1924, an Art Puppet Theatre was set up at Slavyanska Beseda Society. Actors from the National Theatre

<sup>51</sup> Балът на изкуствата и печата. Успехът му. // *Демократически сговор*, бр. 130, 10.03.1924; Сензацията на Бала в Дом на изкуствата и печата. // *Илюстрирана седмица*, бр. 64, 16.03.1924.

През 1942 г. актрисата Мара Пенкова е изпратена от Министерството на народното просвещение да специализира куклен театър във Франкфурт – Германия. След завръщането ѝ през 1945 г., с писмо № III 9445/06.06.1945 на Министерство на пропагандата<sup>54</sup>, е основан „Детски куклен театър“ под нейно ръководство.

С това завършва първоначалният етап на одържавяване на професионалния куклен театър за деца в България.

Междувременно през първата половина на 20-те години на ХХ в. започва да се изгражда и професионалният драматичен театър за деца, отново благодарение на усилията на част от артистите на Народния театър, както и на други дейци на сценичното изкуство. Те основават театрални школи за деца като „Българска драматична школа“ с „Театър за деца и юноши“ на Константин Сагаев, детска балетна школа на Пешо Радоев, танцовата школа на Руска Колева и др. В тях се подготвят представления специално за малките зрители, в които участват деца, а понякога и професионални актьори.

През 1926 г. към Народния театър се създава „Театър на младите“. Първото представление е „Снежната царкиня“ по Х. Андерсен. В него играят актьори от Народния театър с участието на курсистите от Драматическата школа при Народния театър, основана през 1925 г. от Николай О. Ма-

tre were invited: Yordan Cherkezov, Mara Penkova, Zoya Sharankova, Konstantin Kisimov, and others. Some of them had gone through Isaac Daniel's Theatr Studia and the school of Konstantin Sagaev. Among the founders of the theatre was Elisaveta Konsulova-Vazova, the wife of Boris Vazov.



*Единствената запазена снимка от „Викат ни в живота“, 08.03.1924. (отляво надясно) – Андрей Николов (на преден план вляво) Никола Танев и Александър Божинов (на магарето), Борис Денев (с крила), Константин Щъркелов (на преден план вдясно).<sup>52</sup>*

*The only preserved photo from Vikat ni v Zhivota (They call us into life), 08.03.1924 (From left to right) Andrey Nikolov (in the foreground to the left), Nikola Tanev and Aleksandar Bozhinov (on the donkey), Boris Denev (with the wings), Konstantin Shtarkelov (in the foreground to the right)<sup>52</sup>*

The main character in the performances, mostly for children, was Glavcho. Stefan L. Kostov, Yordan  
*Картина от Борис Денев на представлението*



*„Викат ни в живота“, собственост на НХТ<sup>53</sup>*

*Painting by Boris Denev of the performance Vikat ni v Zhivota (They call us into life), owned by the National Gallery of Arts<sup>53</sup>*

салитинов. Режисьори са Екатерина Краснополска и Н. Масалитинов.

До Втората световна война над 40 творби специално са написани и поставени в „Театъра на младите“. Най-често това са драматизации по български и световни приказки и легенди, но има и авторски пиеси, между които „Жар птица“, „Златка, златното момиче“, „Педя човек – лакът брада“ от Светослав Камбуров-Фурен; „Вълшебната пещера“, „Юнак Гого“, „Малкият цар“ от Георги Караиванов; „Иван Готован“, „Глупчо“, „Чирачето и дяволът“ от Георги Дръндаров; „Завистливият побратим“ от

Cherkezov, Georgi Raychev, Dimitar Stoyanov and others began to write and translate works for the theatre.

In 1942, the actress Mara Penkova was sent by the Ministry of National Education to specialize puppet theatre in Frankfurt, Germany. After her return in 1945, by Letter No III 9445/06.06.1945 of the Ministry of Propaganda<sup>54</sup>, a Children's Puppet Theatre was founded under her guidance. In 1948, the theatre became property of the state.

<sup>53</sup> Personal archive of Elena Vladova

<sup>54</sup> Вандов, Никола, Гюлева, Веселина, Димитрова, Кремена. 60 години столичен куклен театър 1946–2006. – София: Валентин Траянов, 2006, с. 12.

№ III 9445 / 06.06.1945  
на Министерството на пропагандата

Letter No III 9445 / 06.06.1945  
of the Ministry of Propaganda



Константин Мутафов; „Сестри“ от Константин Сагаев; „Бабини Видини кули“ от Димитър Панчев; „Късмет“ от Никола Никитов; „Малкият хайдутин“ от Емил Коралов; „Ламбо Ламбушката“ от Иван Бакалов; „Царкиня Бисер“ от Невена Милошева и др.<sup>55</sup> Този богат репертоар е поставян предимно от Борис Борозанов, Йордан Свещаров, Хрисан Цанков, Николай О. Масалитинов.

През януари 1945 г. се открива „Детски народен театър“ като отдел при Народния театър с ръководител театралния деец Петър К. Стойчев. На следващата година той се отделя като самостоятелна държавна

That was the end of the initial stage of nationalization of the professional puppet theatre for children in Bulgaria.

Meanwhile, in the first half of the 20th century, the professional drama theatre for children began to be built thanks, once again, to the efforts of some of the actors of the National Theatre as well as other actors of performing arts. They set up theatre schools for children such as Bulgarian Drama School with Konstantin Sagaev's Theatre for Children and Adolescents, Pesho Radoev's Children's Ballet School, Russka Koleva's Dance School, and others. In them, performances were prepared especially for the young spectators, in which children participated and, sometimes, professional actors.



„Царкиня Бисер“ от Н. Милошева,  
реж. Борис Борозанов,  
Народен театър, 1941

*Tsarkinya Bisser (Princess Bisser)*  
by N. Milosheva,  
dir. Boris Borozanov,  
National Theatre, 1941



„Момче и вятър“ от Н. Трендафилова,  
реж. Мара Пенкова, Столичен куклен театър, 1948  
*Momche i Vyatar (A Boy and the Wind)* by N. Trendafilova,  
dir. Mara Penkova, Sofia Puppet Theatre, 1948

институция под името „Народен театър за младежта“.

В средата на 40-те години на XX в. включва дългогодишният процес на професионализиране и институционализиране на театъра за деца в България, в който е заложена и идеята за приобщаване към модерните европейски културни традиции в областта на сценичните изкуства.

gi Karaivanov; *Ivan Gotovan (Ivan the Slacker)*, *Glupcho (The Young Fool)*, *Chiracheto i Dyavolat (The Young Apprentice and the Devil)* by Georgi Drandarov; *Zavistliviyat Pobratim (The Envious Sworn Brother)* by Konstantin Mutafov; *Sestri (Sisters)* by Konstantin Sagaev; *Babini Vidini Kuli (Old Woman Vida's Towers)* by Dimitar Panchev; *Kasmet (Luck)* by Nikola Nikitov; *Malkiyat Haidutin (The Young Haidut)* by Emil Koralov; *Lambo Lambushkata* by Ivan Bakalov; *Tsarkinya Bisser (Princess Bisser)* by Nevena Milosheva, etc.<sup>55</sup> That rich repertoire was mainly staged by Boris Borozanov, Yordan Sveshtarov, Hrisan Tsankov, and Nikolay O. Massalitinov.

In January 1945, Detski Narodен Teatar (Children's People's Theatre) was opened as a department of the National Theatre under the direction of the theatre worker Petar K. Stoychev. The following year, it became an independent state institution under the name Narodен teatar za Mladezhata (People's Theatre for Youth).

In the mid-40s of the 20th century, the long-term process of professionalization and institutionalization of the children's theatre in Bulgaria finished, which included the idea of joining the modern European cultural traditions in the field of performing arts.

## МОДЕРНИЗАЦИОННИ ПРОЦЕСИ В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

Българският театър през първата половина на XX в. в стремежа си към догонване на пропуснатото изминава динамичен път и претърпява в съгъстен вариант еволюцията на западноевропейското движение на идеите от Ренесанса с неговия индивидуализъм, търсещ силната личност. Минава през драмата на индивида във френския класицизъм, през романтичния бунт на зараждащия се нов човек, основно действащо лице във Френската революция от 1789 г. Достига до личностната съпротива срещу буржоазното общество, обезличаващо човека. Докосва се до руския колективен детерминизъм, който намира отражение в руската реалистична драматургия, изиграл задържаща роля над индивидуалистично развихрилата се актьорска стихия.

За твърде кратко време българският творец е принуден да премине през многообразието на взаимоотношения между личност и общество, формирани в продължение на векове.

На сцената съжителстват стилистичните похвати, характерни за различни направления в театъра през различните епохи. В този смисъл е трудно да се говори за реализъм от модерен психологически тип в сценичното изкуство от първата половина на XX в., което е твърде еkleктично. Често играта на актьорите е пате-

## MODERNIZATION PROCESSES IN BULGARIAN THEATRE

In the first half of the 20th century, in its quest to compensate for what was missed, the Bulgarian theatre travelled a dynamic path and underwent, in a compressed version, the West European movement's evolution of the ideas of the Renaissance with its individualism and search for a strong personality. It passed through the drama of the individual in the French Classicism, through the romantic rebellion of the emerging new person, the major character of the French Revolution of 1789. It reached the personal resistance to the bourgeois society which deprived of individuality. It touched on the Russian collective determinism reflected in the Russian realistic dramaturgy and hampered the individualistically unleashed actor's power.

For a very short time, the Bulgarian artists had to go through the diversity of the relationship between personality and society that had been formed for centuries.

On the stage, stylistic techniques co-existed that were typical of different strands of theatre in different epochs. In that sense, it is difficult to talk about realism of a modern psychological type in the stage art of the first half of the 20th century, which was too eclectic. Often the cast of the actors was pathetic-romantic, the tone was an elevated declamatory one. There were moments of

„Мария Стюарт“  
от Фр. Шилер,  
реж. Н. О. Масалитинов,  
Народен театър, 1934

Mary Stuart by Fr. Schiller,  
dir. N. O. Massalinov,  
National Theatre, 1934



тично-романтична, тонът е приповдигнато декламаторски. Редуват се мигове на вдъхновение и относително *сливане* с образа с моменти на временно *влизване* в образа.

Присъствието на актьора си остава в традициите на класическия реализъм с примеси на романтизъм в актьорската игра, характерна за европейския театър на звездите от края на XIX в. Сценичното изкуство до голяма степен е подвластно на представите за театралното амплуа и разделението на трагични, комични, епизодични, инженерни, наивки и пр. Забелязва се постепенно преминаване от театрализираната героизация на положителните и окарикатуряването на отрицателните герои към по-усложненото предаване на черти от характера, мотивирани от неговата социална и психологическа същност в рамките на едно по-модер-

inspiration and relative merging with the image alternating with moments of temporary entry into the image.

The presence of the actor remained within the tradition of the classical realism with touches of romanticism in the acting, characteristic of the European theatre of the stars of the late 19th century. The stage art was largely dependent on the concepts of the theatre *amplóa* and the division to tragedians, comedians, episodic actors, *ingénue*, *naives*, etc. There was a gradual shift from the theatrical heroization of the positive and the caricaturing of the negative characters to the more complicated transmission of traits of character motivated by the social and psychological nature within a more modern thinking. Often, domesticity could be observed. Over time, as qualities of good acting play, naturalness, truthfulness of feelings, and likelihood of

но мислене. Нерядко се изпада в битовизъм. С времето като определящи качества за добра актьорска игра се налагат естественост, правдивост на чувствата, правдоподобност на физическото поведение. Забелязва се стремеж към преодоляване на външната илюстративност и типажна характерност. Търси се жизнена достоверност в съответствие с общите публични нагласи.

По принцип през първата половина на XX в. в българския театър съществуват най-малко две доминиращи тенденции, свързани с руското (в по-голяма степен това на Малий театър, отколкото на МХТ) и немското влияние.

Проводник на руско влияние в началото на века са най-вече актьорите, завършили руски школи. От втората половина на 20-те години на XX в. нататък определящо е присъствието на Николай О. Масалитинов. С метода си на работа той следва предимно традициите на Малий театър и принципите на ранния МХТ, където е бил актьор от 1907 до 1919. Реално българските актьори са школувани в няколко руски центъра – Малий театър, Петербургската императорска театрална школа и МХТ. Повечето артисти само специализират в Художествения театър за кратък период от време, гледайки репетиции и представления. Те се запознават с мхатовци и посещават спектакли, което обаче в никакъв случай не превръща влиянието на МХТ в доминиращо за театъра ни. Още повече, че МХТ-овската школа, за която като основен принцип се изтъква търсе-

physical behaviour became preferable. There was a striving to overcome the external illustrativity and the shallow type demonstration. Life authenticity was sought in accordance with the general public attitudes.

In principle, in the first half of the 20th century, there were at least two dominant tendencies in the Bulgarian theatre related to the Russian influence (to a greater extent to that of Maly Theatre than to the one of Moscow Art Theatre) as well as the German influence.

Conductors of Russian influence at the beginning of the century were mostly the actors who graduated from Russian schools. From the second half of the 1920s, decisive was the presence of Nikolay O. Massalitinov. In his work, he followed mainly the traditions of Maly Teatr and the principles of the early Moscow Art Theatre, where he was an actor from 1907 to 1919. As a matter of fact, the Bulgarian actors were trained at several Russian centres: Maly Teatr, St. Petersburg Imperial Theatre School, and Moscow Art Theatre. Most of the artists only specialized at the Moscow Art Theatre for a short period of time by watching rehearsals and performances. They got acquainted with actors from the Moscow Art Theatre and attended performances, which in no way made the influence of the Moscow Art Theatre dominating in our theatre. Moreover, the Moscow Art Theatre School, with its basic principle being the search for stage truth and psychological realism, should not be put under the general denominator of the Russian psychological realism as regards the specifics

нето на жизнена правда и психологически реализъм, не бива да се подвежда под общия знаменател на руския психологически реализъм по отношение на особеностите на школата на Малий театър. МХТ се възприема като отрицание на остарялата и по-театрална школа на Малий театър, която макар и считана за реалистична, по-точно класически реалистична, в началото на ХХ в. вече не отговаря на модерните за времето си изисквания за режисьорски тип театър. Подчиняване на единното цяло на спектакъла, постигане на ансамбловост, илюзия за естественост и правдоподобие и прочие са новите тенденции, които залягат в основата на идеята Станиславски и Немирович-Данченко да основат своя школа.

Това, че част от българските театрали са се интересували и са били добре запознати с търсенията на Станиславски и мхатовци, далеч не означава, че техният опит е прилаган систематично на българска сцена. Безспорно обаче е влиянието, което досегът не само с МХТ, но и с руския театър като цяло оказва върху мнозинството от нашите творци. Характерното в метода на работа, особено в постановките на Николай О. Масалитинов е: опит за по-богато изображение на действителността и на социално-психологическите процеси; търсене на по-голяма сложност на човешките взаимоотношения; култивиране на чувството за ансамбловост; задълбочаване в психологията на образа и в разкриване както на индивидуалните; така и на типични черти от характера; вникване в ду-

of the School of Maly Teatr. The Moscow Art Theatre was perceived as a denial of the old and more theatrical school of Maly Teatr, which, although considered to be realistic and, more precisely, classical realistic, at the beginning of the 20th century no longer met the modern-day requirements of the director's theatre. Subjugation to the unity of the spectacle, achievement of ensemble, illusion of naturalness and credibility, etc. were the new underlying tendencies of the idea of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko to establish their own school.

The fact that part of the Bulgarian actors were interested and well acquainted with the quests of Stanislavsky and the Moscow Art Theatre's actors did not mean that their experience was systematically applied on the Bulgarian stage. Undoubtedly, however, was the influence that not only the contact with the Moscow Art Theatre but also with the Russian theatre as a whole, affected the majority of our actors. What was characteristic of the method of work, especially in the performances by Nikolai O. Massalitinov, was: the attempt for more complete representation of the reality and of the socio-psychological processes; the search for greater complexity of human relationships; the cultivation of the sense of ensemble; the indepth analysis of the psychology of the image and the revelation of both the individual and the typical features of the character; the insight into the spiritual life of the character through the pursuit of transformation; the achievement of likelihood in physical behaviour; naturalness in intonation, etc.



ховния живот на героя чрез стремеж към превъплъщение; постигане на правдоподобие във физическото поведение; естественост в интонациите и пр.

По отношение на драматургията българският актьор се чувства най-уютно в битовата драма, която дава възможности на изпълнителя най-пълноценно да се изяви в близки до природата му образи. Погледнато по-общо, българската драма през този период разкрива до голяма степен афинитет най-вече към битови и дребнобуржоазни мотиви. Това не пречи обаче актьорите да изградят някои от най-запомнящите се образи именно в родните пиеси.

*„Ревизор“ от Н. Гогол,  
реж. Николай О. Масалитинов,  
Народен театър, 1928*

*Revizor (The Government Inspector) by N. Gogol,  
dir. Nikolay O. Massalitinov,  
National Theatre, 1928*

Regarding dramaturgy, the Bulgarian actors felt most cosy in the domestic drama, which gave the performers the fullest opportunity to present images close to their nature. More generally, the Bulgarian drama during that period revealed a great deal of affinity mostly for domestic and petty-bourgeois motives. That did not prevent actors from building some of the most memorable images in Bulgarian plays.

The Russian realistic drama was also a favourite of the actors. It responded largely to their attitude to forceful dramatic emotion, intonation characteristic, and sense of stage truth. The Bulgarian actors also experienced their peaks in the classical West European drama that required pre-

Руската реалистична драматургия също е сред предпочитаните от актьорите. Тя отговаря до голяма степен на тяхната нагласа към силовата драматична емоция, интонационната характерност и чувството за правда. Българските актьори бележат своите върхове и в класическата западноевропейска драматургия, изискваща прецизност по отношение на текста, спазване на логиката на мерената реч, която понякога преминава в декламация, предполагаща точност на жеста, позата, мизансцена и пр. В модерните пиеси на Ибсен, Стриндберг, Зудерман, Хауптман, Метерлинк и др. се отбелязват само индивидуални актьорски успехи.

В периода между двете световни войни се сменят публичните нагласи и се осъществяват

recision in terms of the text and observing of the logic of the verse, sometimes passing into declamation, and that implied precision of gesture, posture, mise-en-scene, etc. In the modern plays by Ibsen, Strindberg, Sudermann, Hauptmann, Maeterlinck, and others, only individual acting successes were noted.

In the period between the two world wars, public attitudes changed and further modernization processes took place. An important stage in the development of our theatre was related to the appearance of the director and to the increasing requirements for ensemble for the sake of the performance as a whole.

The imposition of the ideas of modernism in the Bulgarian theatre was associated with the directors Geo Milev, Hrisan Tsankov, Isac Daniel, Boyan



„Големанов“ от Ст. Л. Костов,  
реж. Николай. О. Масалитинов,  
Народен театър, 1928

*Golemanov* by St. L. Kostov,  
dir. Nikolay O. Massalitinov,  
National Theatre, 1928



„Опиянение“ от А. Стриндберг,  
реж. Хрисан Цанков  
Народен театър, 1925

*Opiyanenie* (*There are Crimes  
and Crimes*) by A. Strindberg,  
dir. Hrisan Tsankov,  
National Theatre, 1925

по-нататъшни процеси на модернизация. Важен етап от развитието на театъра ни е свързан с появата на режисьора и с повишаването на изискванията за ансамбловост в името на спектакъла като цяло.

Налагането на идеите на модернизма в българския театър се свързва с режисьорите Гео Милев, Хрисан Цанков, Исак Даниел, Боян Дановски, Николай Фол и др. Възпитаници предимно на немскоезични школи, те са главните прокламатори на западноевропейските веяния.<sup>56</sup>

Един от най-изявените български театрални модернисти Г. Милев в своя манифест „Театрално изкуство“ от 1918 е категоричен, че в модерния театър „режисьорът е духът, който обединява и ръководи към желанието художест-

Danovski, Nikolay Fol, etc. Alumni mostly of German-language schools, they were the main promoters of the West European whiffs<sup>56</sup>.

One of the most prominent Bulgarian theatrical modernists, G. Milev, in his manifesto *Teatralno Izkustvo* of 1918, proclaimed that in the modern theatre “the director is the spirit that unites and guides the work of the individual actor and of all actors together (ensemble) to achieve the desired artistic result. The entire staging of a play is in the director’s hand so that theatrical art is actually art of the director. The director creates the actor, directs the play of the

<sup>56</sup> Йорданов, Николай; Попилиев, Ромео; Николова, Камелия; Дечева, Виолета; Спасова, Йоана. История на българския театър: Т. 4—София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2011.

„Кориолан“ от У. Шекспир,  
реж. Исак Даниел,  
Народен театър, 1931

*Coriolanus* by W. Shakespeare,  
dir. Isac Daniel,  
National Theatre, 1931



вен резултат работата на отделния актьор и на всички актьори заедно (ансамбъл). В ръката на режисьора стои цялата постановка на една пиеса, затова театралното изкуство е всъщност изкуство на режисьора. Режисьорът създава актьора, насочва играта на актьора, създава декорите, дава идеята на декоративния художник, създава осветлението, създава музиката на диалога и пр“.<sup>57</sup>

В режисьорската си работа Гео Милев се стреми към постигане на единство между външните и вътрешните форми на изразяване – декори, костюми, осветление, музика, актьорско майсторство, ритъм и т.н. Той е убеден, че в изпълнението трябва да се постигне максимален ефект с минимални средства. В същото време той говори за монументалност

actor, creates the scenery, gives ideas to the decorative artist, creates the lighting and the music of the dialogue, etc.”<sup>57</sup>

In his directorial work, Geo Milev strived to achieve unity between the external and the internal forms of expression: scenery, costumes, lighting, music, acting, rhythm, etc. He was convinced that the performance should achieve maximum effect with minimal means. At the same time, he spoke about monumentality and spectacle, ideas close to M. Reinhardt's quests, especially in the mass scenes; to A. Appia in the direction of his concepts of the role of the rhythm, music, and

<sup>57</sup> Милев, Гео. Театрално изкуство. Стара Загора. // *Везни*, 1918. Цит. по: Милев, Гео. Съчинения в 3 т.: Т. 2–София: Български писател, 1976, с. 89. <http://www.znam.bg/com/action/showBook?bookID=920&elementID=487&sectionID=5> (посетен на 05.08.2022).

и зрелищност, идеи близки до търсенията на М. Райнхард, особено в областта на масовите сцени; на А. Апия в посока на концепциите му за ролята на ритъма, музиката и светлината в изпълнението; на представите на Г. Крейг за функционалната сценография, сценичните ефекти и актьора свръхмарионетка, както и на био-механиката и конструктивизма на В.с. Мейерхолд.

Някои от тези свои теоретични разработки Гео Милев се опитва да реализира на сцената и да ги пригоди към българските културни условия в няколко свои представления като „Едип цар“ от Софокъл в Стара Загора през 1915 г., в който играят любители; „Мъртвешки танц“ от А. Стриндберг в Народния театър през 1919 г.; „Маса човек“ от Е. Толер в театър „Ренесанс“ през 1923 г. и в недовършения си експресионистичен проект „Електра“ от Х. фон Хофманстал, подготвян за Народния театър.<sup>58</sup>

Другата крупна режисьорска фигура след Първата световна война е Хрисан Цанков. Той се опитва да прокара своите реформаторски постановъчни принципи, които овладява в Германия в началото на 20-те години. По-рано (1911–1912) Хр. Цанков е имал възможност да се запознае и с методите на работа в МХТ в Москва. Цанков учи при д-р И. Ф. Шмит в театралните студии на Макс Райнхард и е силно повлиян от идеите на прочутия режисьор, който първо се обучава като актьор в натуралистичната школа на Ото Брам

light in a performance; to E. G. Craig's insights into the functional scenography, the stage effects, and the Über-Marionette actor as well as to the bio-mechanics and constructivism of V.s. Meyerhold.

G. Milev tried to realize on stage some of those theoretical works and to adapt them to the Bulgarian cultural conditions in several performances of his such as *Edip Tsar (Oedipus Rex)* by Sophocles in Stara Zagora in 1915, in which amateurs played; *Martveshki Tants (The Dance of Death)* by A. Strindberg in the National Theatre in 1919; *Masa Chovek (Masse Mensch)* by E. Toller at Renaissance Theatre in 1923, and in his unfinished expressionist project *Elektra* by H. von Hofmannsthal, prepared for the National Theatre.<sup>58</sup>

Another major director after the World War I was Hrisan Tsankov. He was trying to push through his reformist production principles which he had mastered in Germany in the early 1920s. Earlier (1911–1912), Hr. Tsankov also had the opportunity to get acquainted with the methods of the Moscow Art Theatre. Tsankov studied at Dr. I. F. Schmidt at Max Reinhardt's theatrical studios and was heavily influenced by the ideas of the famous director who had received his education at Otto Brahm's naturalistic school and played at Deutsches Theatre. As a producer, Reinhardt was known for his eclecticism, where each production had its own style. During his 40-year creative life,

<sup>58</sup> Николова, Камелия. Експресионистичният театър и езикът на тялото. – София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 2000.

и играе в „Дойчес театър“. Като постановчик Райнхард е известен със своя еkleктизъм, при който всяка постановка има свой собствен стил. През своя 40-годишен творчески живот преминава през различни етапи. Сред по-важните особености на неговите продукции са монументалността, внушителните масови сцени, използването на крупни експресионистични жестове от страна на актьорите, особено през 20-те години. От друга страна той прави и твърде камерни постановки. Общото в режисьорските му търсения се определя от стремежа да потапя зрителя в един по-различен свят, далеч от рутината на всекидневието.

Влиянието, което оказва Райнхард като постановчик върху Цанков е силно. Към него дори са отправяни обвинения за под-

he had gone through various stages. Among the most important features of his productions were the monumentality, impressive mass scenes, the use of major expressionist gestures by the actors, especially in the 1920s. On the other hand, he made productions for small audiences, too. The general in his directorial quests was determined by the desire to immerse the spectator a different world which was far from the routine of everyday life.

Reinhard's influence as a performer on Tsankov was strong. He was even blamed for imitation, especially in connection with the allegedly scandalous performance *Blagorodnikat (Le Bourgeois gentilhomme)* by J. Moliere (1929). That performance, however, remained in the history as one of the first attempts for a more eccentric and expressive acting, fitting in the general director's idea of the condition-

ражателство, особено по повод обявеното за скандално представление на „Благородникът“ – Ж. Молиер (1929). Този спектакъл обаче остава в историята като един от първите опити за по-ексцентрична и експресивна актьорска игра, вписваща се в общия режисьорски замисъл за едно условно, новаторско, експериментално представление. Художникът Александър Божинов определя сценографските решения и костюмографията на Макс Мецгер за спектакъла на Хр. Цанков като „тържествено чествуване на кубистичния и дадаистичен футуризм в Народния театър“.

Макар в постановките си да прилага наученото в Германия и да се стреми към една по-ярка зрелищност, размах, полет на фантазията, както и постигане на общ стил в актьорската игра, режисьорът Хр. Цанков не винаги успява да реализира творческите си намерения. Главните причини се крият в липсата на традиции в тази насока и съответно на подготвени за един по-модерен тип театър актьорски кадри. Показателни в този смисъл са двете му пространни теоретични студии: „Изкуството на режисьора“ и „Творчеството на актьора – проблеми и психология“, в които той дискутира изкуството на режисьора и проблемите, свързани с психологията в творчеството на актьора. В тях той излага своите виждания за спецификите на режисьорската работа и актьорската игра.<sup>60</sup>

Сред по-интересните модерни, осъвременени и като цяло условно-експресивни поста-

al, innovative, experimental performance. The painter Aleksandar Bozhinov described Max Metzger's stage and costume designs for the performance of Hr. Tsankov as “a solemn celebration of cubist and dadaist futurism at the National Theatre”<sup>59</sup>.

Although in his productions he applied his experience gained in Germany and strived for a brighter spectacle, dash, a flight of fantasy as well as achievement of a common style in acting, the director H. Tsankov did not always succeed in realizing his creative intentions. The main reasons were the lack of traditions in that direction and, respectively, of actors prepared for a more modern type of theatre. Indicative in that sense were his two lengthy theoretical studies: *Izkustvoto na Rezhisyora (The Mastery of Director)* and *Tvorchestvoto na Aktyora – Problemi i Psihologia (Actor's Work – Problems and Psychology)*, in which he discussed the art of directors and the problems related to the psychology in actors' work. In them, he expressed his vision of the specifics of the work of directors and of acting.<sup>60</sup>

Among the more interesting, modern, up-to-date, and conditionalexpressive productions after the West European classics of the students of German and Austrian schools, Daniel Fol and Danovski, were: *Coriolanus*, W. Shakespeare, 1931; *Mnimiryat Bolen (La Malade Imaginaire)*, J B Mollier, 1931 – directed by I. Daniel; *Wilhelm Tell*, Fr. Schiller, 1931

<sup>59</sup> Божинов, Александър. Тържествено чествуване на кубистичния и дадаистичен футуризм в Народния театър. // *Свободна реч*, 1929, бр. 1721, с. 2.

<sup>60</sup> Цанков, Хрисан. Наследство. Съст.: Искра Цанкова, Кристина Тошева, Иван Драгошинов. С., Валентин Траянов, 2003, 329–406.



„Благородникът“  
от Ж.-Б. Молиер,  
реж. Хрисан Цанков,  
Народен театър, 1929

*Blagorodnikat (Le Bourgeois gentilhomme)* by J.B. Moliere,  
dir. Hrisan Tsankov,  
National Theatre, 1929

„Вилхелм Тел“ от Фр. Шилер,  
реж. Николай Фол,  
Народен театър, 1931

*Wilhelm Tell by Fr. Schiller,  
dir. Nikolay Fol,  
National Theatre, 1931*



новки по западноевропейската класика на училище в Германия и Австрия Даниел, Фол и Дановски са „Кориолан“, У. Шекспир, 1931, „Мнимият болен“, Ж.-Б. Молиер, 1931 – реж. И. Даниел; „Вилхелм Тел“, Фр. Шилер, 1931 – реж. Н. Фол; „Кредитори“, О. дьо Балзак, 1935, „Както ви се хареса“, У. Шекспир, 1936, „Училище за сплетни“, Р. Шеридан, 1938 – реж. Б. Дановски.<sup>61</sup>

Въпреки неоспоримия стремеж на режисьорите за прилагането и адаптирането на овладените в чужбина знания, едва ли е правомерно да се говори за пряко подражание на точно определени западни модели. По-скоро би след-

– directed by N. Fol; *Kreditori (Creditors)*, O. de Balzac, 1935, *Kakto Vi se Haresa (As You Like It)*, W. Shakespeare, 1936, *Uchilishte za Spletni (The School for Scandal)*, R. Sheridan, 1938 – directed by B. Danovski.<sup>61</sup>

Despite the undisputed aspirations of the directors for application and adaptation of the knowledge gained abroad, it was hardly fair to speak of direct imitation of some well-defined West-

<sup>61</sup> Народен театър „Иван Вазов“ / Летопис: януари 1904–юли 2004; Вж. Йорданов, Николай, Попилиев, Ромео; Николава, Камелия; Дечева, Виолета; Спасова, Йоана. История на българския театър: Т. 4–София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2011.

вало да се търсят никакви тенденции, плод на смесени влияния.

Важен аспект от постановъчната работа на режисьорите по пътя към модернизация на театъра става изобразителното решение на спектаклите. Необходимо е да се отбележи, че с появата на режисьора, в модерния смисъл на това понятие, ролята на сценичната среда като носител на определени концептуални идеи започва да играе все по-голяма роля в театъра.

От изключително значение за по-нататъшното модернизиране на българския театър се оказват настъпилите промени в областта на сценографията през края на 20-те и 30-те години. Едно от важните събития е открива-

ern models. Rather, some tendencies, the result of mixed influences, should be sought.

An important aspect of the work of the directors on the way to modernizing the theatre became the visual aspects of the performances. It should be noted that with the appearance of the director, in the modern sense of the notion, the stage environment – as a bearer of certain conceptual ideas – began to play an increasing role in the theatre.

Of great importance for the further modernization of the Bulgarian theatre were the changes that occurred in the field of scenography in the late 1920s and 1930s. One of the important events was the opening of the restored from the fire building of the National Theatre on 17 March 1929. The new stage conditions were a prerequisite for much



„Както ви се хареса“ от У. Шекспир,  
реж. Боян Дановски,  
Народен театър, 1936

*Kakto Vi Se Haresa (As You Like It)*  
by W. Shakespeare, dir. Boyan Danovski,  
National Theatre, 1936

нето на възстановената от пожара сграда на Народния театър на 17 март 1929. Новите сценични условия са предпоставка за далеч по-импозантни и мащабни сценични реализации в сравнение с шестгодишния период преди това. Те се отразяват на цялостното развитие на театъра особено за разширяване на постановъчните възможности на режисурата и за развитието на актьорското изкуство от периода.

Ако през 20-те се използват повече сецесионно-декоративни прийоми или традиционни натуралистично-битови елементи, то през 30-те години в Народния театър се очертава тенденцията към изграждането на по-конструктивни декори. През 30-те до началото на 40-те години въвеждането на леки функционални декори постепенно става преобладаваща посока в сценографските търсения на Евгений Ващенко, Пенчо Георгиев, Преслав Кършовски, Иван Милев, Иван Пенков, Асен Попов и др. Това в голяма степен е следствие на по-модерните технически възможности на новата сцена, които се съчетават с по-обща концептуални идеи в духа на европейските режисьорски и сценографски виждания за функционалността на сценичното пространство.<sup>62</sup>

Търсецят свое място авангард, който се опитва да проникне в България непосредствено след Първата световна война, бързо е опитомен. Откъм средата на 20-те години, за разлика от периода преди и малко след войните,

more impressive and larger stage scenes compared to the previous six-year period. They had impact on the overall development of the theatre, especially for the expansion of the production possibilities of directing and the development of the acting in the period.

While more secession-decorative techniques or traditional naturalistic-daily life elements were used in the 1920s, the tendency for elaboration of more constructivist scenery emerged in the 1930s. In the 1930s and early 1940s, the introduction of light functional scenery gradually became a predominant direction in the scenographic quests of Evgeniy Vashchenko, Pencho Georgiev, Preslav Karshovski, Ivan Milev, Ivan Penkov, Assen Popov, and others. That was largely the consequence of the more modern technical possibilities of the new scene, which were combined with more general conceptual ideas in the spirit of the European directorial and scenographic views about the functionality of the stage space.<sup>62</sup>

The avant-garde that was looking for its place and was trying to penetrate Bulgaria immediately after the World War I, was quickly tamed. From the mid-1920s, unlike the period before and shortly after the wars, there was a tendency to reject Europeanization and to rely on uniqueness, which, in essence, represented an anti-modernization reflex and closure of the culture as a whole.

In line with the public demands of the new, more “plebeian”, audience, predominant-

<sup>62</sup> Динова-Русева, Вера. Българска сценография. – София: Български художник, 1985, с. 180–210.



„Еленово царство“ от Г. Райчев, реж. Ю. Яковлев, сцен. Асен Попов, Народен театър, 1934  
Архив: Музей Народен театър (обработка Иво Хаджимишев).

*Elenovo Tsarstvo (Deer's Kingdom) by G. Raychev, dir. Yu. Yakovlev, scenographer: Assen Popov, National Theatre, 1934  
Archive: National Theatre Museum (processed by Ivo Hadzhimishev)*

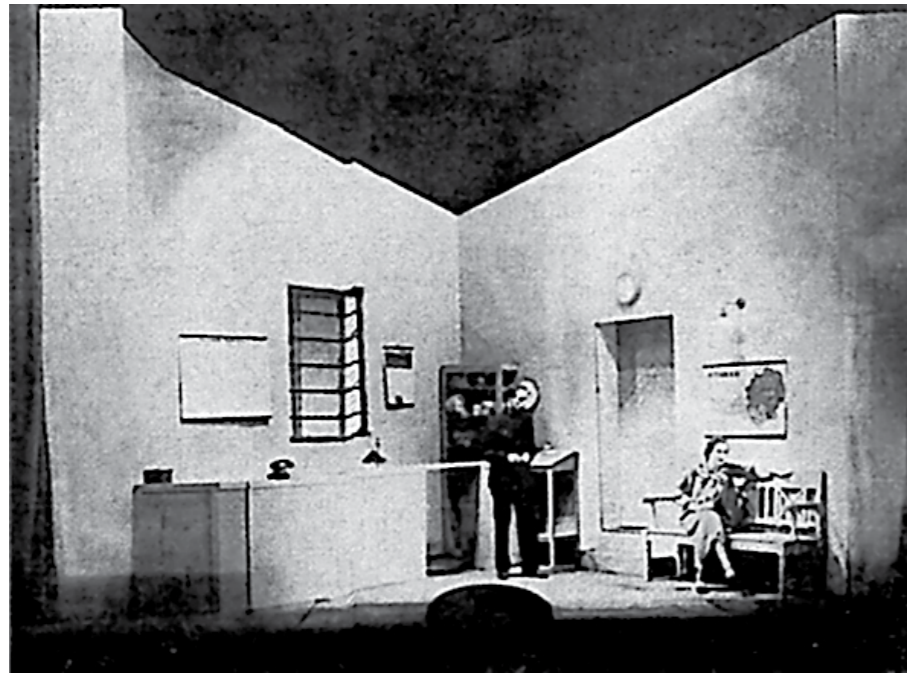
се очертава тенденцията за отхвърляне на европеизацията и уповаване на самобитността, които по същността си представляват антимо-дернизационен рефлекс и затваряне на културата като цяло.

Съобразно обществените изисквания на новата „по-плебейска“ публика, обхващаща предимно представители на средната и дребнобуржоазната класа, а и на интелигенцията, често се залага на сценичното изобразяване на ежедневни ситуации в по-достъпни реалистично-битови форми.

ly including representatives of the middle and small-bourgeois class and intelligentsia, they often relied on the stage depiction of everyday situations in more accessible realistic everyday life forms.

Over the years, the directing in the National repertory theatre became more conventional and, at the same time, restrained the actors.

By the late 1930s and early 1940s, domestic comedies and urban drama with an inclination to sugary-sweet melodramatism became particularly popular.



*„Непознатото момиче“ от Фр. Молнар,  
реж. Н. О. Масалитинов, сцен. Пенчо Георгиев, Народен театър, 1935*

*Nepoznatoto Momiche (The Unknown Girl) by Fr. Molnar, dir. N. O. Massalitinov,  
scenographer: Pencho Georgiev, National Theatre, 1935*

С годините режисурата в Народния репертоарен театър става все по-конвенционална и същевременно „обуздаваща“ актьора.

Към края на 30-те и началото на 40-те години домашните комедии и градската драма с уклон към сладникавия мелодраматизъм придобиват особена популярност.

В десетилетието преди войната се засилва ориентацията на писателите към историческите сюжети и националноосвободителната тематика.<sup>63</sup>

In the decade before the war, the writers' orientation to historical stories and national liberation themes intensified<sup>63</sup>.

With the approach of the new war, more conservative and rightminded attitudes were imposed in the public and cultural life. Gradually,

<sup>63</sup> Йорданов, Николай; Попилиев, Ромео; Николова, Камелия; Дечева, Виолета; Спасова, Йоана. История на българския театър. – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2011, с. 115–189.



*„Хан Татар“ от Н. Икономов,  
реж. Николай. О. Масалитинов,  
Народен театър, 1940*

*Han Tatar by N. Ikonov,  
dir. Nikolay O. Massalitinov,  
National Theatre, 1940*

*„Отроче от мъжки пол“  
от Г. Караиванов,  
реж. Н. О. Масалитинов,  
Народен театър, 1942.  
Архив: Музей Народен театър  
(обработка Иво Хаджимисhev).*

*Otroche ot Mazhki Pol (An Infant  
of Male Gender) by G. Karaivanov,  
dir. N. O. Massalitinov, National  
Theatre, 1942 Archive: National  
Theatre Museum (processed  
by Ivo Hadzhimishev)*





*„Калин Орелът“ от Н. Икономов, реж. Николай О. Масалитинов,  
Народен театър, 1941. Архив: Музей Народен театър,  
(обработка Иво Хаджимишев).*

*Kalin Orelat (Kalin the Eagle) by N. Ikononov, dir. N. O. Massalinov, National Theatre, 1941  
Archive: Nation Theatre Museum*

С приближаването на нова война се налагат по-консервативни и десни нагласи в обществения и културен живот. Постепенно, макар и канализирано в руслото на един умерено консервативен модел за репертоарен театър, изкуството в Народния театър продължава да се модернизира, следвайки стъпките на европейското театрално развитие от края на XIX и първата половина на XX в.

though channelled into a moderately conservative model for a repertory theatre, the art of the National Theatre continued to modernize by following the steps of the European theatre development from the end of the 19th and the first half of the 20th century.

## СТУДЕНАТА ВОЙНА

След Втората световна война започва Студената война. Терминът принадлежи на британския писател Джордж Оруел, който го използва за първи път в есето си „Ти и атомната бомба“. Той пише: „Може би пред нас се задава не общ крах, а епоха, която ще е ужасяващо устойчива, подобно на робовладелските империи от древността... това е един вид мироглед, един вид убеждения и социална структура, която вероятно ще надделее в дадена държава, която е едновременно непобедима и в постоянно състояние на „студена война със своите съседи“.<sup>64</sup>

По време на Студената война изкуството става оръжие за прокламиране на представите за „две култури“ – капиталистическа и социалистическа и за две различни идентичности – източна и западноевропейска, отсам и отатък „желязната завеса“.

Понятието „желязна завеса“ се свързва с прочутата реч на Уинстън Чърчил пред аудитория в Уестминстърския колеж във Фултън, Мисури на 5 март 1946 г. „Сухожилията на мира“, по-известна като „Реч за „желязната завеса“.

В нея влиятелният британски политик прави своя недвусмислен коментар на следвоенната политическа ситуация в Европа, която десетилетия наред ще бъде поддържана и ще насажда антагонизъм между държавите „отсам“ и „отатък“: „от Щечин на

## THE COLD WAR

The Cold War started after the World War II. This term originates from the British writer George Orwell, who used it for the first time in his essay *You and the Atomic Bomb*. He wrote: “We may be heading not for general breakdown but for an epoch as horribly stable as the slave empires of antiquity... that is, the kind of world-view, the kind of beliefs, and the social structure that would probably prevail in a state which was at once unconquerable and in a permanent state of ‘cold war’ with its neighbors”.<sup>64</sup>

During the Cold War art became a weapon for proclamation of the ideas of “two cultures” – capitalist and socialist – as well as of two different identities – East and West European, on both sides of the Iron Curtain.

The Iron Curtain concept is related to the famous speech of Winston Churchill before an audience in the Westminster College in Fulton, Missouri, on March 5th 1946. *The Sinews of Peace*, better known as the *Iron Curtain Speech*.

In his speech, the influential British politician made his straightforward remark on the post-war political situation in Europe, which would be maintained for decades, spreading antagonism among the countries “on this side” and “on the other side”: “From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has descended across the Continent. Behind that line lie all the capitals of the ancient states of Central and East-

Уинстън Чърчил произнася „Реч за „желязната завеса“ в Уестминстърския колеж във Фултън, Мисури, 5 март 1946

Winston Churchill giving the Iron Curtain speech in Westminster College in Fulton, Missouri, 5th March 1946



Балтийско море до Триест на Адриатическо море желязна завеса се е спуснала над континента. Зад тази линия лежат всички столици на древните държави от Централна и Източна Европа. Варшава, Берлин, Прага, Виена, Будапеща, Белград, Букурещ и София, всички тези известни градове и населенията около тях лежат в това, което трябва да нарека Съветската сфера и всички са предмет под една или друга форма, не само на съветско влияние, но и на много висока и в много случаи увеличаваща се степен на контрол от Москва.<sup>65</sup>

Тази „желязна завеса“, разцепила Европа, е може би най-красноречивият символ на новата конфронтация, възникнала след Втората световна война като политическо противопоставяне между Съветския съюз с новоприсъединилите се към него сателитни държави и САЩ с техните съюзници. Това полага началото на Студената война.

ern Europe. Warsaw, Berlin, Prague, Vienna, Budapest, Belgrade, Bucharest and Sofia, all these famous cities and the populations around them lie in what I must call the Soviet sphere, and all are subject in one form or another, not only to Soviet influence but to a very high and, in many cases, increasing measure of control from Moscow.”<sup>65</sup>

That Iron Curtain splitting Europe is perhaps the most eloquent symbol of the new confrontation that has occurred after the World War II as a political opposition between the Soviet Union together with the satellite countries joining the USSR and the USA with their allies. This is how the Cold War started. Following the con-

ferences in Yalta and Potsdam of the Big Three, Stalin literally acquired Bulgaria, Poland, Ruma-

<sup>65</sup> Churchill, Winston. The Sinews of Peace (Iron Curtain Speech). Westminster College, Fulton, Missouri, March 5, 1946. <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/>

След конференциите в Ялта и Потсдам на „трите големи“ Сталин буквално получава България, Полша, Румъния, Унгария, Югославия. В Берлин, Виена и Прага са оставени руските войски. Земите на опустошена Европа са разпределени между великите сили. Много скоро обаче страхът от руската експанзия сковава западния свят. Заложник в тази нова битка става Берлин, превърнал се във фронтова линия, по която по-късно през 1961 г. започва да се изгражда чудовищната Берлинска стена, разрушена едва през 1989 г.

nia, Hungary and Yugoslavia. The Russian troops remain positioned in Berlin, Vienna, and Prague. The lands of a devastated Europe were distributed among the Great Powers. Very soon, however, the fear from the Russian expansion benumbed the Western world. Berlin was held hostage in this new battle and turned into front line, along which later on in 1961 the construction of the monstrous Berlin Wall was initiated and it was not until 1989 when it was destroyed.

## СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ ТЕАТРАЛЕН КАНОН И СИСТЕМАТА НА СТАНИСЛАВСКИ

След преврата през септември 1944 г. властта е съсредоточена в ръцете на лявата политическа коалиция „Отечествен фронт“. Постепенно, комунистическата партия успява да монополизира властта и да създаде режим по съветски модел.

Промените в българския театър, свързани с процесите на неговото идеологизиране и подчиняване на социалистическата доктрина, започват още в средата на 40-те години.

## THE SOCIALIST THEATRICAL CANON AND STANISLAVSKI'S SYSTEM

Following the coup d'état of September 1944, the power was concentrated into the hands of the left political coalition Otechestven front (Fatherland Front). Gradually, the communist party managed to monopolize the power same as to set a regime by following the Soviet model.

The changes in the Bulgarian theatre related to the processes of its ideologisation and obedience to the socialist doctrine started as early as in the mid-1940s.



*„Борбата продължава“,  
Крум Кюлявков, реж. Николай  
О. Масалитинов,  
Народен театър, 1945*

*Borbata prodaljava (The Fight Goes  
On), Krum Kyulyavkov, dir. Nikolay  
O. Masalitinov, National Theatre, 1945*

Едва ли обаче би трябвало да се абсолютизира влиянието на политиката върху изкуството. То има собствена логика на развитие, въпреки че политическият елемент неминуемо и понякога драстично влиза в живота на отделни творци. Но по принцип политическите и социалните промени не могат да изменят веднага и автоматично хода на цялостното развитие на изкуството. В първите години все още не е дошло времето на господство на „високоидейните“ партийни пиеси със съмнителни художествени достойнства.

Делът на спектаклите по класически произведения непосредствено след 9 септември е значителен. Чрез тази драматургия българската режисура се самоопределя и развива някои от основните си естетически театрални принципи, прави открития в областта на актьорското майсторство. Свободата за творческо интерпретиране, за търсене на нови форми и художествен език, която дава класиката, подпомага творците в изграждането на образни системи, различни от все по-безапелационно налаганите идеологически модели.

Творците продължават да експериментират и да градят основите на едва половинвековния тогава професионален театър в България, същевременно следвайки традициите на световните и националните театрални достижения.

През този период се полагат усилия за съхраняване на ценностите от миналото и създаването на нови художествени върхове в областта на театъра. Не без значение за бла-

One should, however, hardly absolutize the influence of politics on arts. It has its own logic of development, notwithstanding that the political element inevitably and sometimes drastically affects the life of individual artists. Generally speaking, though, the political and social changes cannot amend right away and automatically the course of the overall development of arts. During the first years, the time of domination of the “highly conceptual” plays of the political parties with doubtful artistic merits had not come yet.

The share of performances based on classic works right after September 9th was considerable. By means of this dramaturgy the Bulgarian theatre production defined itself and developed some of its basic aesthetic theatrical principles, made discoveries and innovations in the field of acting. The liberty for artistic interpretation, for searching of new forms and artistic language provided by classic works helped the artists in the creation of images, different from the more and more peremptorily imposed by the ideological models.

The artists continued experimenting and building the foundations of the half a century old at the time professional theatre in Bulgaria, following at the same time the traditions of the global and national theatrical achievements.

During this period, much effort was put for maintaining the values of the past as well as for creating new artistic peaks in the field of theatre. The appearance of young and gifted actors was also significant for the favourable development of theatre. Some actors among them included: Ruzha Delcheva, Andrey Chaprazov, Ivanka

гоприятното развитие на театъра е появата на млади и талантиливи творци. Сред тях са актьорите Ружа Делчева, Андрей Чапразов, Иванка Димитрова, Рачко Ябанджиев, Маргарита Дупаринова, Таня Масалитинова, Асен Миланов, Апостол Карамитев, Славка Славова, Любомир Кабакчиев, Георги Георгиев-Гец, Спас Джонев, Мила Павлова, Йордан Матев, Стефан Гецов, Любомир Киселички, Виолета Минкова, Виолета Бахчеванова, Ванча Дойчева и др. Режисьорите, които активно работят в театъра и обучават поколения студенти са: Моис Бениеш, Боян Дановски, Кръстьо Мирски, Стефан Сърчаджиев, Филип Филипов и др. По-късно се присъединяват Николай Люцканов, Енчо Халачев, Анастас Михайлов и др.

Постепенно обаче политическият апарат в лицето на комунистическата партия настъпва все по-брутално срещу инакомислещите интелегенти.

Списание „Театър“ започва да излиза от 1946 г. като официален орган на Съюза на артистите в България, където се публикуват всички нормативни партийни документи, теоретични статии, рецензии и критически отзиви. Още в първия му брой, в програмната статия, изрично е указано: „Една от най-важните задачи на „Театър“ ще бъде да даде правилна идеологическа и естетическа насока на театралните дейци и зрители и с това да отговори на изискванията на нашата отечественофронтановска общественост“.<sup>66</sup> Основните инструкции, спуснати отгоре, са насочени главно в

Dimitrova, Rachko Yabandzhiev, Margarita Duparinova, Tanya Masalitinova, Asen Milanov, Apostol Karamitev, Slavka Slavova, Lyubomir Kabakchiev, Georgi Georgiev-Gets, Spas Dzhonev, Mila Pavlova, Yordan Matev, Stefan Getsov, Lyubomir Kiselichki, Violeta Minkova, Violeta Bahchevanova, Vancha Doycheva, etc. The directors, actively working in the theatre and training generations of students, were: Mois Beniesh, Boyan Danovski, Krustyo Mirski, Stefan Surchadzhiev, Filip Filipov, etc. Later on Nikolay Lyutskanov, Encho Halachev, Anastas Mihaylov and other actors joined this group.

Gradually, however, the political apparatus in the face of the communist party more and more brutally attacked the opposing intellectuals.

*Journal Teatr (Theatre)* was first published in 1946 as an official body of the Union of Bulgarian Actors, where all normative party documents, theoretical articles, reviews, and critical overviews were published.

In its first issue, the Journal explicitly stated: “One of the most important missions of Theatre shall be to give a correct ideological and aesthetical direction for the theatre figures and the audience, thus meeting the requirements of our Fatherland front’s community”<sup>66</sup>. The main instructions given from superiors were mainly focused on the following: “setting up of contemporary and timely repertoire. Repertoire in line with the new time. In our coun-

<sup>66</sup> Задачи на списанието. // *Театър*, кн. 1, 1946, с. 3.

следните посоки: „създаване на съвременен и своевременен репертоар. Репертоар, който да върви в крак с новите дни. У нас и у всички демократични народи. На първо място, на народите на освободителя на човечеството СССР, братска Югославия и братските славянски народи на Чехословакия и Полша; създаване на висококачествени в идейно и художествено отношение представления. Представления, които не гонят формалистични постижения, а изобразяване, правдиво и вярно на живия живот. Идеологията, морала и бита на днешния гражданин, работник и селянин. Изобразяване на мъжа и жената. На днешната младеж. На героя на труда във фабриката, работилницата, полето; активно участие на творците на театралната култура в гражданския и политически живот в страната. Създаване на гражда-

try and in all other democratic countries. First, of the people of the liberator of mankind – the USSR, fraternal Yugoslavia as well as the fraternal Slavic population of Czechoslovakia and Poland; production of performances of high quality, both conceptually and artistically. Performances not aiming at formalistic achievements, but portraying truthfully and authentically the real life. The ideology, the morals, and lifestyle of contemporary citizen, worker, and peasant. Depicting man and woman. Today’s youth. The labour hero in the factory, in the work-shop, in the fields; active participation of the actors of theatrical culture in the civil and political life in the country. Creation of the citizen actor; systematic and organized improvement of the quality of the staff; combating all attempts and efforts to plant ideas in the minds of the Bulgarian people that are



„Фуенте Овехуна“, Лопе де Вега,  
реж. Стефан Сърчаджиев,  
Народен театър, 1946

*Fuenteovejuna*, Lope de Vega,  
dir. Stefan Surchadzhiev,  
National Theatre, 1946

„Обещание“, Андрей Гуляшки,  
реж. Николай. О. Масалитинов,  
Филип Филипов, Народен театър, 1949

*Obeshtanie (Promise), Andrey Gulyashki,  
dirs.. Nikolay O. Masalitinov, Filip Filipov,  
National Theatre, 1949*



нина актьор; системно и организирано подобряване качеството на кадрите; борба срещу всички опити и попълзновения за всаждане в съзнанието на българския народ на чужди на неговите интереси идеи. На първо място, борба против фашистките остатъци и опити на реакцията да реставрира фашистката идеология в областта на културата; обмяна на репертоара и взаимно гостуване на отделните изпълнители, колективи и състави между братските и близки народи, на първо място с народите на СССР и Югославия. Използуване от страна на българския театър на постиженията и опита на театъра на СССР; поощрение, подкрепа и контрол на самодейните художествени колективи и грижата за откриване и по-нататъшно усъвършенстване на даровити народни синове и дъщери в полето на сценичното изкуство.<sup>67</sup>

contradicting to their interests. In the first place, combating the fascist leftovers and attempts to restore the fascist ideology in the field of culture; the exchange of repertoire and visits of individual actors, teams, and groups of actors among the fraternal and close people, first with the people of the USSR and Yugoslavia. The use on behalf of the Bulgarian theatre of the achievements and the experience of the theatre in the USSR; promoting, supporting and supervising the amateur actor teams as well as the striving to discover and further advance all gifted sons and daughters of Bulgaria in the field of stage arts.<sup>67</sup>

From the end of the 1940s and the beginning of the 1950s in our country, each initiative in the field of arts and especially in theatre, which can hard-

<sup>67</sup> Задачите на българския театър. Театър, I, кн. 8, 1946, с. 2.

Още от края на 40-те и началото на 50-те у нас всяко начинание, предприето в областта на изкуството и особено в театъра, който поради колективната си природа трудно съществува нелегално, е поставено под контрол от страна на държавата. Властта, влизайки в ролята на грижовна закрилница на изкуствата, успява да застави творците да ѝ служат. В едно социо-културно пространство, наситено с идеология, в обстановка, при която всеки акт от живота придобива за властта политически смисъл, живеенето върху такава обществена трибуна, каквато е сцената, има значение на политически акт. Театърът трябва на всяка цена да бъде обвързан и заставен да проповядва определена идеология. Репертоарът задължително е съобразен с изискванията, спуснати от партията и правителството. Той се диктува не от естетически подбуди, а от идеологически и политически намерения. Тенденциозността, плакатността, схематичността, еднаквостта и ан-

ly exist illegally due to its collective nature, was under the control of the State. The authorities, playing the part of a caring defender of arts, managed to subdue the actors. In a socio-cultural space, saturated with ideology, in the environment in which each act of life acquired political meaning for the authorities, living on such public tribune as the stage had the importance of political act. The theatre by all means had to be bound and forced to preach a certain ideology. The repertoire had to conform to the requirements assigned by the party and the government. It was dictated not by aesthetic motives but by ideological and political intentions. The tendentiousness, the banality, the sketchiness, the uniformity and the antiartistry of the performed dramaturgy were absolutely obvious.

The artists were expected to impose the new systems of importance and ideologically influence people. Their mission was to lead the rest. Not accidentally, one of the first innovations of the authorities was to award titles such as: National artist of



„Разузнаване“, Лозан Стрелков,  
реж. Стефан Сърчаджиев,  
Народен театър, 1949

*Razuznavane (Intelligence),  
Lozan Strelkov,  
dir. Stefan Surchadzhiev,  
National Theatre, 1949*

„Бронирани влак“, Вс. Иванов,  
реж. Боян Дановски,  
Народен театър, 1949

*Broniran vlak (Armoured train),  
Vs. Ivanov, dir. Boyan Danovski,  
National Theatre, 1949*



тихудожествеността на играната драматургия са напълно очевидни.

От хората на изкуството се очаква да наложат новите системи от значения и идеологически да въздействат върху масите. Те са призвани да поведат останалите. Неслучайно едно от първите нововъведения на властта е присъждането на звания: Народен артист на Републиката, Заслужил театрален деятел на Републиката, Заслужил артист на Републиката и др.<sup>68</sup>

Да получиш звание, е огромна чест. Това е не само признание за таланта му, но и задължава твореца да бъде лоялен към партията.

Най-много от носителите на званието „народен“ са артистите – 277 (около 40% в една от общо 9 категории), следвани от „народен деятел на науката“ – 97, и „народен деятел на изкуството и културата“ – 95. Като брой заслужилите артисти също са най-много – 855 души (около 18% в една от общо 49 категории), след-

the Republic, Honored theatre activist of the Republic, Honored artist of the Republic, etc.<sup>68</sup>

Receiving such a title was a huge honour. This was not only acknowledgement of his/her talent but it also obligated the actor to be loyal to the party.

The actors were the figures most often awarded with the “national” title – 277 (around 40 % in one of 9 categories in total), followed by “national activist of science” – 97 and “national activist of arts and culture” – 95. The number of honored actors were also the greatest – 855 people (around 18 % in one of 49 categories in total), followed by the honoured teachers – 768 as well as the honoured activists of culture of culture – 619, mainly writers (playwrights) and journalists.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Указ № 960 от Президиума на 6 Велико Народно събрание от 15 юни 1948 г. Указ на театрите. Държавен вестник бр. 145 от 30. 12. 1949, гл. 3, чл. 26. Указ на Държавния съвет № 1094 за духовното стимулиране в НРБ. 1974. Отменено с указ № 3520 на Държавния съвет на НРБ от 30 декември 1987 г.

<sup>69</sup> [https://bg.wikipedia.org/wiki/Почетно\\_звание\\_„Народен“](https://bg.wikipedia.org/wiki/Почетно_звание_„Народен“)  
[https://bg.wikipedia.org/wiki/Почетно\\_звание\\_„Заслужил“](https://bg.wikipedia.org/wiki/Почетно_звание_„Заслужил“)

вани от заслужилите учители – 768, и заслужилите деятели на културата – 619, сред които са най-вече писатели (драматурзи) и журналисти.<sup>69</sup>

В опростената ролева система на новите пиеси всеки герой заема точно определено място в йерархията съгласно принципите за партийност (типичност), класовост, семейственост, народност.

Сред „новите хора“, които могат да бъдат индивидуални или колективни образи са: вожда, майката на вожд, партийният образ, загиналият герой, работникът, селянинът, новият интелегент, новата жена, обикновените хора от народа, новата младеж. Има и врагове – фашисти, американци, космополити, провокатори, шпиони на чуждото разузнаване, предатели, капиталисти, експлоататори, кулаци, вредители и пр.

По средата са „неориентираните“ представители на интелигенцията и някои хора от народа. Основни средства за изобразяване на народните водачи са персонификация, стереотипизация, монументализация, депсихологизация. Останалите „нови хора“ се изграждат по пътя на типизацията като се търси постигането на „реалистична маска“ и иконична идентичност с жизнения прототип. Те са най-активните, динамични и целеустремени персонажи.

За разлика от изискваните романтични нотки при изпълнението на добрите, в образите на враговете преобладават сатиричните и гро-

In the simplified role system of the new plays each character took a specific place in the hierarchy complying with the principles of party affiliation (typicality), class affiliation, family affiliation, and nationality.

The “new people” who could be individual or collective heroes include: the leader, the leader’s mother, the party hero, the perished hero, the worker, the peasant, the new intelligent, the new woman, the ordinary people and the new youth. There were also enemies – fascists, Americans, cosmopolites, provocateurs, foreign intelligence spies, betrayers, capitalists, exploiters, saboteurs, etc.

Inbetween were the “disoriented” representatives of the intelligentsia and some representatives of the people. The main artistic tools used for depicting the people’s leaders were personification, stereotyping, monumentalisation, depsychologisation. The rest “new people” were brought up by means of typification, whereby reaching of “realistic mask” and iconic identity with the life prototype was possible. They were the most active, dynamic, and purposeful characters.

Unlike the required romantic tinge with the performance of the good characters, the satirical and grotesque means of expression prevailed in the characters of the enemies. With the latter, the principles of personification, stereotyping, and depsychologisation were also observed. In essence, most of the characters were unidimensional – brought down to several typical features, describing the sex, age, party, and class affiliation.

In most cases the characters presented on stage were allegories of the party ideologemes. The two

тескните средства на експресия. При тях също се следват принципите на персонификация, стереотипизация и депсихологизация. По съдържание повечето от героите са монодименционални – сведени до няколко характерни черти, описващи пола, възрастта, партийната и класовата принадлежност.

В повечето случаи представяните на сцената персонажи са образи – алегии на партийните идеологеми. Двете полярни парадигми, в които те са включени, са градивната и разрушителната. Градителите принадлежат на светлото бъдеще, а рушителите – на загниващото буржоазно минало. Първите са носители на нормативна функция, а вторите – на критична.

Механизмът на творчество е следният: езиковите модели, които се спускат отгоре в книги, статии, укази, резолюции, решения и т.н. трябва да бъдат изучени и спазвани. Творците са длъжни само да разчитат тези модели по кода, т.е. правилно, и да ги приложат, за да се достигне крайната цел – социалистическо и патриотично възпитание на трудещите се. Всъщност пътят за построяване на новия свят е чрез овладяване на метаезика, налаган от властта.

Идеологията на тоталитаризма посочва значенията не само използвайки идеологизирания език, но и напускатки сферата на рационалното, а именно чрез всаждане на ирационален страх и ирационална вяра.

По този начин относителността на акта на означаването насилствено се обективизира до степен, до която наложените от властта

polar paradigms in which they were included were the constructive and the destructive ones. The constructive ones belonged to the bright future while the destructive ones belonged to the decaying bourgeois past. The first ones performed normative function and the second ones performed the critical function.

The mechanism of the work was the following: the language models being ordered from superiors in books, articles, decrees, resolutions and decisions and so on had to be studied and observed. The actors were obliged to decipher these models only by the code, i.e. correctly and apply these in order to achieve the final objective – the socialist and patriotic education of the working people. The road to building the new world was, in fact, included mastering the meta-language, imposed by the authorities.

The ideology of totalitarianism indicated the meanings not only by using the ideologised language, but also by leaving the domain of the rational, namely by implanting irrational fear and irrational faith.

In this way the relativity of the act of denotation was forcibly objectivised to a degree, where the meanings imposed by the authorities were combined with the materiality of the world. The real facts, subjects, phenomena from the present times were losing their outlines, since while entering into the discourse; they were interpreted as unstable states of common inevitable advancement towards the ideal utopic role models of the future.

значения се срастват с материалността на света. Реалните факти, предмети, явления от настоящето загубват своите очертания, защото, влизайки в дискурса, те се интерпретират като неустойчиви състояния на общо неизбежно движение към идеалните утопични образци на бъдещето.

В този процес на прекодиране на понятията и на създаване на единствено възможни семантични полета, които насищат социума, ролята на театъра е огромна.

Театърът заема почетното място на едно от средствата за внушаване на идеологията. Той се превръща в значима обществена институция за пропаганда на налаганите от властта идеологеми.

In this process of re-coding of the concepts and creating of solely possible semantic fields, which were saturating the socium, the role of theatre was huge.

Theatre played the honourable part of one of the sources to inspire ideology. It became a significant public institution for propaganda of the ideologies imposed by the authorities.

The repertoire was composed mainly by contemporary Bulgarian socialist and Soviet dramaturgy. All of these drama plays propagated the basic communist directives.

Sometimes the actors, by means of allegories and kind of “Aesopian language”, were striving to express their own ideas and present them to the audience. In most cases, however, these attempts were



*„Разлом“, Б. Лавренъв,  
реж. Борис Бабочкин,  
Народен театър, 1951*

*Razlom (The Break up),  
B. Lavrenyov,  
dir. Boris Babochkin,  
National Theatre, 1951*

Репертоарът е съставен изключително от съвременна българска социалистическа и съветска драматургия. Всички тези драми пропагандират основните комунистически директиви.

Понякога творците посредством алегии и своеобразен „езопов език“ се мъчат да прокарат своите идеи и да ги представят на своите зрители. В повечето случаи обаче тези опити са незабавно прекратявани от цензурата и авторите са порицавани, уволнявани, интернирани и т.н.

В периода на късния сталинизъм (1948–1953) Народният театър започва да се превръща в един от основните прокламатори на новите партийни идеологии. Именно в него се изковават и втвърдяват тоталитарните театрални канони и модели, които започват да се тиражират и да завладяват социокултурното пространство.

immediately terminated by the censorship and the actors were reproached, fired, interned and so on.

During the period of late Stalinism (1948–1953), the National Theatre became one of the main proclimators of the new party ideologemes. It was namely there that the theatrical canons and models emerged and formed and began to circulate and conquer the socio-cultural space.

From end 1940s until the mid-1950s the method of the socialist realism was dominating in the theatre.

The doctrine of the socialist realism has been developed between 1932 and 1934. This term was used for the first time in Literaturnaya gazeta (Literature Newspaper) on 23rd May 1932 and it was affirmed on the First All-Union Congress of the Soviet writers in 1934. The Union's Decree stated that the socialist realism is a “basic method of the Soviet fiction and literary criticism”, which “requires from



*Статуя на Сталин  
пред Народния театър, 1951*

*Statue of Stalin in front  
of the National Theatre, 1951*

От края на 40-те до към средата на 50-те години в театъра се налага методът на социалистическия реализъм.

Доктрината на социалистическия реализъм е разработена между 1932 г. и 1934 г. За първи път понятието е използвано в „Литературная газета“ на 23 май 1932 г. и е утвърдено на Първия всесоюзен конгрес на съветските писатели през 1934 г. В Устава на Съюза е записано, че социалистическият реализъм е „основен метод на съветската художествена литература и литературна критика“, която „изисква от художника правдиво, исторически конкретно изображение на действителността в нейното революционно развитие. При това правдивостта и историческата конкретност на художественото изображение на действителността трябва да се съчетават със задачата за „идейно прекрояване и възпитание на трудещите се в духа социализма“.<sup>70</sup>

Това, че тоталитарната държава си присвоява реализма, не е случайно. От една страна реалистичният театър винаги натурализира социалните отношения, вмениявани от доминиращата идеология. От друга – с негова помощ на достатъчно прост и разбираем език властта успява да проникне в съзнанието на масите.

След създаването на Държавното висше театрално училище (ДВТУ) през 1948 г. постепенно започва утвърждаването на системата на Станиславски като идентична на метода на социалистическия реализъм в театъра.

the artist a truthful, historically specific portrayal of reality in its revolutionary development. Furthermore, the truthfulness and the historical specificity of the artistic portrayal of reality should be combined with the mission “for conceptual transformation and education of the people working in the spirit of socialism”.<sup>70</sup>

The fact that the totalitarian state is appropriating the realism is not accidental. On the one hand, the realistic theatre was always neutralizing social relations imputed by the dominating ideology. On the other hand, that way the authorities manage to get inside the minds of the masses using a rather simple and comprehensible language.

After the setting up of the Darjavno vishe teatralno uchilishte (DVTU; State Theatre High School) in 1948, the affirmation of the Stanislavski's system was initiated as main manifestation of the method of socialist realism in the theatre.

As early as 1948, the Union of Bulgarian Actors sent a congratulatory address to МНАТ (Moscow Art Theatre) on the occasion of the 50th anniversary of the theatre. The address explicitly stated: “The great magician of the theatre, Konstantin Sergeievich Stanislavski, formed new theatrical wording, he inspired actors for new stage language, which is used today in all progressive theatres.”<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей.: Стеногр. отчет. М., Государственное издательство „Художественная литература“, 1934., с. 716. [http://www.pseudology.org/Literature/1SiedzSovPisatStenogr\\_1934a.pdf](http://www.pseudology.org/Literature/1SiedzSovPisatStenogr_1934a.pdf)

<sup>71</sup> Ежегодник Московского художественного театра 1948. Искусство, т. 1, 1950, с. 145..

Поздравителен адрес към МХАТ  
от Съюза на артистите в България по случай  
петдесетгодишния юбилей на театъра, 1948

Congratulatory address to МНАТ  
by the Union of Bulgarian Actors on the occasion  
of the 50th anniversary of the theatre, 1948.



Още през 1948 г. Съюзът на артистите в България изпраща поздравителен адрес до МХАТ, по случай 50-годишнината на театъра. В него изрично се подчертава: „Великият магьосник на театъра Константин Сергеевич Станиславски изрече ново театрално слово, развърза езика на актьора за нова сценична реч, на която днес се говори във всички прогресивни театри.“<sup>71</sup>

През 1949 г. системата на Станиславски е посочена като задължителна от Комитета за наука, изкуство и култура (КНИК), основан през 1947 г., който съчетава държавния с партийния контрол върху изкуствата. Неговата основна функция по отношение на сценичните изкуства „да ръководи идейно-художествено и финансово-административно всички театри в страната“ е посочена в Указ на театрите.<sup>72</sup> В документа на КНИК е указано, че трябва „ръководство за действие в работата на всички театри да стане системата на Станиславски-Данченко, която единствена засега може да осигури, при правилното ѝ прилагане, реалистичен метод в играта на артистите“.<sup>73</sup>

In 1949, Stanislavski's system was indicated as compulsory by the Komitet za nauka, izkustvo i kultura (KNIK; Committee on Science, Arts and Culture), founded in 1947, combining state control and party control over arts. Its basic function with respect to stage arts “to conceptually and artistically as well as financially and administratively manage all theatres in the country” was pointed out in the Decree on theatres.<sup>72</sup> The document of the KNIK stated that “the operation of all theatres should be guided by the system of Stanislavski-Danchenko, which, when properly applied, the only one for the time is being, that may ensure realistic method in the performance of the actors”.<sup>73</sup>

In 1951, on the pages of the Soviet press a discussion was initiated under the heading: “Let us thoroughly study and creatively develop Stanislavski's inheritance”. It was the result of

<sup>71</sup> Държавен вестник, бр. 145 от 30. 12. 1949, гл. 1, чл. 3.

<sup>73</sup> Решение за състоянието на провинциалния драматичен театър и мерки за подобрене на неговата работа, т. 6, Централен държавен архив, фонд 143, опис 2, архивна единица 300, листове 19–24.



През 1951 година на страниците на съветския печат се разгръща дискусия под название: „Дълбоко да изучаваме и творчески да развиваме наследството на Станиславски“. Тя е предизвикана от статията „За по-нататъшен подем на сценичното изкуство“<sup>74</sup> в „Съветско изкуство“ от 1 септември 1951 г. В текста е казано, че: „дейците на театроведската наука, учениците и последователите на Константин Сергеевич Станиславски са призвани да изучават и творчески да развиват наследството, въоръжени с новите теоретични трудове на Йосиф Висарионович Сталин и партийните документи, които неизмеримо разширяват и задълбочават марксистко-ленинската естетика и обогатяват съдържанието на метода на социалистическия реализъм“.

Очевидно, че в случая става дума за пълно пренаписване и политизиране на системата на

„За по-нататъшен подем  
на сценичното изкуство“.  
„Съветско изкуство“, 01.09.1951.

For further progress of stage art.  
Sovetskoe iskusstvo  
(Soviet Art), 01.09.1951

the article “For further progress of stage arts”<sup>74</sup> in Sovetskoe iskusstvo (Soviet art) from 1st September 1951. The text stated that the “activists of the theatre science, the students and followers of Konstantin Sergeievich Stanislavski were meant to study and creatively develop the heritage, armed with the new theoretical works of Yosif Vissarionovich Stalin and with the party documents, which were immeasurably expanding and deepening the Marxist-Leninist aesthetics and were enriching the contents of the method of the socialist realism”.

It is obvious that in this case there was complete rewriting and politicisation of the Stanislavski's system. Basic result from this discussion was the transformation of the system into

<sup>74</sup> За дальнейший подъем сценического искусства. „Советское искусство“ – орган Министерства кинематографии СССР, Комитета по делам искусств и Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР. 01.09.1951, бр. 70, с. 3.

Станиславски. Основен резултат от тази дискусия е превръщането на системата в един от партийните документи. Тя е прекодирана съобразно дискурса на властта и е решено, че „системата на Станиславски за съветските театрални дейци е едно от най-важните средства, което способства за практическото прилагане на принципите на социалистическия реализъм в театъра“.<sup>75</sup>

Постепенно понятия като „система на Станиславски“, „социалистически реализъм“, „нов съветски строй“, „партийни документи“ започват да стават неотделими едно от друго, при което обаче се подчертава ръководната роля на партията и се изтъква огромното и определящо значение на новата власт за създаването и развитието на системата. Десетилетия наред текстовете на театралния реформатор са четени, цитирани и претворявани избирателно, като основните му идеи са тълкувани в понятията, наложени от партията. В България системата е сведена до наподобиелски подход, който се ограничава до достоверното възпроизвеждане на дадена среда и герои.

Фетишизирането на метода на Станиславски за работа с актьора е свързано изключително с идеите на режисьора, които дават възможност актьорът да бъде подчиняван чрез рационални и ирационални средства на чужда воля, в случая на властта, и по този начин чрез него да бъде налаган партийният дискурс в социума.

one of the party documents. It was recoded in concordance with the discourse of the authorities and it was decided that the system of Stanislavski about the Soviet theatre activists was one of the most important means contributing to the practical application of the principles of the socialist realism in theatre.<sup>75</sup>

Gradually, concepts like “Stanislavski’s system”, “socialist realism”, “new Soviet system”, “party documents” began to be regarded as inseparable from one another, whereas, however, the leading role of the party was underlined and furthermore, the huge and crucial importance of the new power for the creation and development of the system was underlined. For decades, the texts of the theatre reformer were read, quoted and recreated selectively, whereas the basic ideas were interpreted in the concepts, imposed by the party. In Bulgaria, the system was brought down to a resemblance approach, which was limited to trustworthy reproduction of a given environment and characters.

The fetishism of Stanislavski’s method to work with actors was exclusively associated with the director’s ideas, which gave opportunities to subordinate the actor by rational and irrational means of someone else’s will, in this case the authorities, and thus the party discourse to be imposed in the society.

<sup>75</sup> Кристи, Григорий., Книга К. С. Станиславского „Работа актера над собой”, В: К. С. Станиславский, Собр. соч, т. 2, М., Искусство, 1954, с. vii [http://az.lib.ru/s/stanislavskij\\_k\\_s/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0040.shtml) (visited on 05.06.2022)

През юли 1953 г. в София се провежда съвещание, на което се обсъждат проблемите на работата в театрите в светлината на системата на Станиславски. Основни доклади са „Творческото наследство на К. С. Станиславски“ на Б. Дановски и „Българският театър и системата на Станиславски“ на Г. Гочев.<sup>76</sup> Повечето от изказванията свидетелстват за партийната насоченост на интерпретиране на неговите принципи.

Учението на Станиславски за „свърхзадачата“ се свързва с необходимостта от прогресивна идеология и етика. „Свърхзадачата“ е крайната цел, към която трябва да се стремят изпълнителите. Възможните „свърхзадачи“ в социалистическото изкуство следва да съвпадат с партийните идеологеми от рода на „верност към партията“, „в служба на народа“, „гражданско съзнание“, „борба с враговете“ и пр.

Акцентираща се на още един момент от системата, а именно на подчинението на авторската идея и оправдаване на текста, което значително стеснява възможностите на артисти и режисьори за интерпретация и стимулира актьорска игра в духа на партийните схеми, което се проявява най-вече в постановките по съвременни социалистически пиеси.

„Предлаганите обстоятелства“ е друго основно понятие в системата, което много внимателно се предефинира от идеолозите. Влизането в тези обстоятелства се осъществява чрез различни техники, но най-вече с по-

In July 1953, a meeting was held in Sofia with reference to the discussion of the problems of the work in the theatres in the light of the system of Stanislavski. The main reports include “Creative heritage of K. S. Stanislavski” by B. Danovski and “The Bulgarian theatre and the system of Stanislavski” by G. Gochev.<sup>76</sup> Most of the speeches evidenced the party orientation in the interpretation of his principles.

Stanislavski’s doctrine on the supertask was associated to the need of progressive ideology and ethics. The supertask was the ultimate goal towards which the performers were striving. The possible supertask in socialist art had to overlap with the party ideologemes of the “loyalty to the party”, “in service of the people”, “civil consciousness”, “fight the enemies”, etc.

Another moment from the system was emphasized, namely the subordination to the author’s idea and justification of the text, which was significantly narrowing the possibilities of actors and directors for interpretation and also stimulating the actor’s performance in the spirit of party schemes, mainly finding manifestation in the staging of contemporary socialist plays.

“The given circumstances” was another basic notion in the system which was very carefully redefined by ideologists. Meeting these requirements was accomplished by means of different techniques, but mainly with the help of the so called

<sup>76</sup> Дановски, Боян. Творческото наследство на К. С. Станиславски; Гочев, Гочо. Българският театър и системата на Станиславски. Театър, 1953, кн. 8–9, с. 5–39.

мощта на така нареченото „магическо „ако“, когато актьорът си представя какво би станало, ако е на мястото на персонажа и се пренася от плоскостта на реалната действителност в друга плоскост на въображението.<sup>77</sup>

Трябва да се отбележи, че принципно подобен вид театър, който търси създаването на илюзия за жизнена достоверност, често се стреми към използване на „магически“ техники за навлизане в съзнанието и подсъзнанието на изпълнителя чрез концентрация и самовглъбяване. Крайната цел на системата на Станиславски обаче е свързана с естетически търсения, докато усилията на властта са насочени към манипулиране на масите и внедряване на партийните идеологии в обществото.

В дискусията през 1953 г. се подчертава, че въвеждането на системата на Станиславски изисква овладяване на марксистко-ленинската естетика, изучаване на партийните документи и постановленията на Централния комитет на КПСС, с цел прилагане на единствения правилен метод на социалистическия реализъм.<sup>78</sup>

Очевидно властта се интересува от системата на Станиславски само доколкото тя предлага средства чрез театъра и неговото въздействие върху човешкото съзнание обществото да бъде управлявано. Неудобните тези и идеи в текстовете на големия театрал или са коригирани или въобще зачертавани. По този начин се създава типичният за тоталитарната власт хибрид, наречен „системата на Станиславски“.

“magic “if”, when the actor imagines what would happen if he was in the place of the character and is transferred from the plane of the reality into the plane of imagination.<sup>77</sup>

It should be noted that generally speaking similar type of theatre, searching for the creation of an illusion about life credibility, was very often striving towards the use of “magical” techniques to get inside to the conscious and subconscious mind of the performer through concentration and self-indulgence. The ultimate target of Stanislavski’s system, however, was associated with aesthetic quests, while the efforts of the authorities were oriented towards manipulation of the masses and incorporation of the party ideologemes in the society.

The discussion held in 1953 stressed that the introduction of Stanislavski’s system required mastering of the Marxist-Leninist aesthetics, studying the party documents as well as the decrees by the Central Committee of *Kommunisticheskaja partiija Sovetskovo Sojuza* (KPSS; Communist Party of the Soviet Union), with the aim to apply the only correct method of socialist realism.<sup>78</sup>

Obviously the authorities were interested in the system of Stanislavski only as far as it proposed means through the theatre and its impact on human mind for the society to be controlled. The awkward thesis and ideas in the texts of the big

<sup>77</sup> Станиславский, Константин С., Работа актёра над собой — Часть 1, III. Действие. „Если бы“. „Предлагаемые обстоятельства“, Собр. соч., т. 2, М., 1954. [https://www.e-reading.club/chapter.php/101744/7/Stanislavskiii\\_-\\_Rabota\\_aktera\\_nad\\_soboi\\_%28Chast%27\\_I%29.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/101744/7/Stanislavskiii_-_Rabota_aktera_nad_soboi_%28Chast%27_I%29.html)

<sup>78</sup> Театър, 1953, кн. 8–9.

Силно идеологизираната и деформирана система на великия реформатор е изучавана през следващите десетилетия във Висшия институт за театрално изкуство.

Той е наследник на основаната през 1942 г. Държавна театрална школа (ДТШ). Това е важна стъпка към институционализиране на образованието по актьорско майсторство в България.

Учебното заведение до голяма степен следва принципите за обучение в школата на Масалитинов към Народния театър. След едногодишно съществуване ДТШ е узаконена със свой правилник, утвърден с указ № 69 от 4.10.1943 г.<sup>79</sup>

Школата просъществува няколко години, когато през 1948 г. става Държавно висше театрално училище (ДВТУ). През 1954 ДВТУ прераства във Висш институт за театрално изкуство „Кръстьо Сарафов“ (ВИТИЗ). За дълъг период от време театралните творци са обучавани, с малки изключения, в един-единствен институт по една-единствена система, макар и от различни педагози. Някои от тях полагат усилия да запознаят студентите с развитието на съвременния европейски и световен театър.

Системата в своята изкривена форма за продължителен период от време се използва не само за обучение на студенти, но и в постановъчните театрални практики.

Тя е наложена като единствено правилния метод за работа в театъра. Въпреки усилията

theatre figures were either being corrected, or as a rule crossed out. In this way the typical for the totalitarian power hybrid, known as “Stanislavski’s system” was created.

The strongly ideologised and deformed system of the great reformer was studied during the following decades in the *Vissh institut za teatralno izkustvo* (Higher Institute for Theatrical Art).

It was successor to the *Darjavna teatralna shkola* (DTSH; State Theatre School), founded in 1942. This was an important step towards the institutionalisation of the education in acting in Bulgaria.

The school institution to a large extent followed the principles for education in the school of *Massalitinov* with the National Theatre. After one year of existence, the DTSH was legalised with its own rules, affirmed with decree No. 69 from 4.10.1943.<sup>79</sup>

This school existed for several years, when in 1948 it became *Darjavno vishe teatralno uchilishte* (DVTU; State Theatre High School). In 1954 the DVTU became *Vissh institut za teatralno izkustvo ‘Krustyo Sarafov’* (VITIZ; Higher Institute for Theatrical Art). For a long period of time the theatrical creators were trained, with few exceptions, in only one institute in a single system, even though by different pedagogues. Some of them strived to familiarize the students with the development of the contemporary European and international theatre.

<sup>79</sup> Указ № 69 от 4.10.1943. „Държавен вестник“, бр. 233/16.10.1943

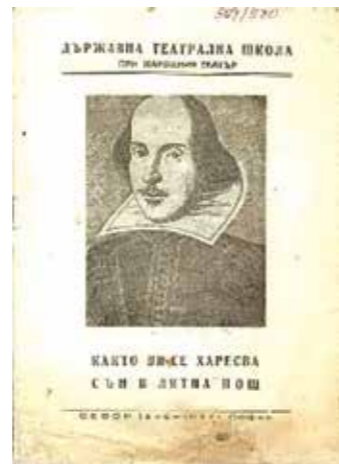
на властите, няма преобладаваща естетическа концепция. Един по-внимателен анализ на спецификата на социалистическия реализъм разкрива, че липсва някакъв общо реалистичен стил. Вместо това, продукциите са еkleктични и са в рамките на строго йерархична и опростена образна система, където на различни нива, по един много специфичен начин реализмът се преплита с идеологическата конвенция. Съществува една любопитна комбинация между монументални, скулптурни и битови форми на изразяване. Няма изградени нови стилове или кодове, а само селекция от вече съществуващи и познати такива. В социалистическото изкуство са взимани елементи от различни художествени направления, течения и стилове от различни епохи като натурализъм, класицизъм, академизъм, монументализъм, реализъм, романтизъм, символизъм и т.н.

Постоянните цензори – художественият и режисьорският съвет, са натоварени с обсъждане и решаване на всички художествено-творчески въпроси на театъра, включително с избор на репертоар, разпределение на ролите, идейно-художествено изясняване и оформяне на постановката, одобряване и отхвърляне на представленията.<sup>80</sup> На премиерата се канят представители на партийния елит.

Друго средство за партийна цензура са Националните прегледи за театър, започнали през 1949 г. под строгия надзор на КНИК.<sup>81</sup>

The system in its distorted form was used for a continuous period of time not only for training the students, but also in the staged theatrical practices.

It was inculcated as the only correct working method in the theatre. Notwithstanding the efforts of the authorities, there was no prevailing aesthetic concept. A more careful analysis of the specificity of the socialist realism discloses that a certain common realistic style was missing. Instead, the ready productions were eclectic and within a strictly hierarchic and simplified portrayal system, whereby in different levels and in one very specific way the realism was intertwined with the ideological convention. There was a curious combination of monumental, sculptural and domestic forms of expressing. There were newly set up styles or codes but only a selection of the already existing and familiar ones. In socialist art elements from different artistic trends, flows, and styles from different epochs have been borrowed, such as naturalism, clas-



Подобно на софийските театри извънстоличните театри копират официалните партийни модели.

Малкото изключения на отделни спектакли от господството на сивите театрални постановки, са заклеяени от критиката като „формалистични“. След години на стагнация, в средата на 50-те, в театралните среди възниква съпротива срещу наложените нормативни изисквания. Тя намира израз в търсенето на нови художествени решения.

sicism, academism, monumentalism, realism, romanticism, symbolism and so on.

The permanent censors – the artistic and directors' council were assigned to discuss and solve all artistic and creative issues in the theatre, including the choice of repertoire, roles, conceptual and artistic clarification and forming of the play, approval or rejection of the performances.<sup>80</sup> Representatives of the party elite were invited to the early premieres.

The other tool for party censorship was the National reviews for theatre, started in 1949 under the strict supervision of the KNIK.<sup>81</sup>

Similar to the theatres in Sofia, the theatres outside Sofia copied the official party models.

The few exceptions of some spectacles from the dominating grey theatre performances were stigmatized by the criticism as “formalistic”. After some years of stagnation, in the middle of the 1950s, resistance against the imposed normative requirements in the theatrical circles came to the fore. It found expression in the search of new artistic searches.

## ТЕАТРАЛНАТА ИКОНОГРАФИЯ НА ВОЖДА

Централен образ в ролевата система на тоталитарното театрално изкуство е този на партийния вожд. Чрез него в най-голяма степен се реализира симбиозата между тоталитарния дискурс и специфичния художествен език. Той е представителна фигура, която се намира на върха на обществената пирамида и олицетворява властта в конкретни измерения. Чрез него се внушава, от една страна, истинното битие, реалната мощ на партията и, от друга, нейната свръхестествена сила. Поради своята изключителна важност за налагане на основните тоталитарни идеологеми този образ е белязан с изключителна схематичност и е подложен на невероятен контрол по време на създаването му от творческия екип. Той се изгражда по строго определен канон. Моделът се спуска от партийния елит в книги, статии, резолюции и би следвало да бъде изучаван и спазван. Творците са длъжни да познават нормата и да я следват.

От друга страна, въпреки съществуващите правила за конструиране на иконографията на вожда, не всичко е съвсем дефинирано. Обикновено твърде политизираните партийни инструкции са доста общи и смътни и предполагат различни тълкувания. В процеса на тяхното прилагане в практиката неизбежно се внасят някакви корекции според спе-

## THEATRICAL ICONOGRAPHY OF THE PARTY LEADER

A central character in the role system of the totalitarian theatre art was that of the party leader. Through the leader, the largest degree of symbiosis between the totalitarian discourse and the specific artistic language was accomplished. He was a representative figure, situated at the top of the public pyramid and personified the power in specific dimensions. On the one hand, this was used to inspire the true being and the real might of the party, and on the other hand, its supernatural power. Due to its extraordinary importance for enforcing the basic totalitarian ideologemes, this character was marked by extraordinary sketchiness and was subjected to incredible control during its creation by the team. It was constructed as per a strictly defined canon. The model was assigned by the party elite in books, articles, resolutions and it had to be studied and observed. The authors were obliged to be aware of the norm and to observe and follow it.

On the other hand, notwithstanding the existing rules for constructing the iconography of the leader, not everything was absolutely defined. Usually the strongly politicized party instructions were quite common and vague, and thus they allowed for different interpretations. Corrections were made in the process of their application in practice with regards to the specificity of art as well as the individual perceptions of the writer,

цификите на изкуството и собствените разбирания на писателя, художника, скулптура, актьора. В условията на засилен контрол от страна на най-често некомпетентните органи, натоварени с тази задача, творците са обзети от страхове и съмнения до каква степен са разчели правилно партийните директиви. В резултат на тази семиотична активност на различни субекти в йерархията се формират хибридни политико-естетически микро-канони. Художественият език се адаптира към по-

the artist, the sculptor, the actor. In the conditions of enforced control on behalf of the often incompetent bodies entitled with this task, the authors were obsessed by fears and suspicions with regards to the degree to which they had correctly deciphered the party directives. As a result of this semiotic activity of different subjects in the hierarchy, hybrid political and aesthetic micro-canon were formed. The artistic language was adapted to the political text and the party instruction was adjusted to the specificity of arts. In this way

*„Лайпциг 1933“, Л. Компанеец, Л. Кронфелд, (Стефан Савов в ролята на Димитров), реж. Борис Бабочкин, Стефан Сърчаджиев, Народен театър, 1951*

*Leipzig 1933, L. Kompaneets, L. Kromfeld, (Stefan Savov in the role of Dimitrov), dir. Boris Babochkin, Stefan Surchadzhiev, National Theatre, 1951*



„Семейство“, Иван Попов,  
реж. Моис Бениеш,  
Народен театър, 1952

*Semeistvo (Family),*  
Ivan Popov,  
dir. Mois Beniesh,  
National Theatre, 1952



литическият текст и партийната инструкция се приспособява към спецификата на изкуството. По този начин се формират тоталитарните модели на образа на вожд в вид на театрални иконографии, които са относително устойчиви формирания, създадени съгласно политическия канон и политико-естетическите микроканони.

Канонизацията и митологизирането на вожд са в основата на тоталитарното изкуство. Без представянето на партийния вожд то не би могло да съществува. Иконографският образ на вожд представлява идеалния модел на новия човек, строител на социализма и истински създател на новия живот. В него политика и естетика се сливат в единно цяло.

the totalitarian models of the leader's image in the type of theatrical iconography were formed, which were relatively stable formations, created in compliance with the political canon as well as with the political and aesthetic micro-canon.

The canonization and the mythologisation of the leader formed the basis of the totalitarian art. Without the existence of the party leader, it would not exist. The iconographic image of the leader represented the ideal model of the new man, builder of socialism and true creator of the new life. Politics and aesthetics merged.

The leader was the principal character in a number of plays – Bulgarian and Soviet, a part of which were performed on stage. These include Georgi Dimitrov in *Leipzig 1933* by Lev

Вождът е главно действащо лице в редица пиеси – български и съветски, част от които намират сценична реализация. Сред тях за Георги Димитров са „Лайпциг 1933“ на Лев Компанец и Леонид Кронфелд (1951); „Първият удар“ на Крум Кулявков (1964); „Червено и кафяво“, „Пожарът“ на Иван Радоев (1972); „Желязното сърце“ на Божидар Божилов (1972) и др. Ленин е основен образ в: „Семейство“ на Иван Попов за младите му години (1952); „Трета патетична“ (1961), „Кремълският часовник“ (1969) на Николай Погодин; „Бресткият мир“ на Михаил Шатров (1987) и др.

В повечето случаи те първо се представят в Народния театър, като с тях обикновено се открива новият театрален сезон.<sup>82</sup>

Сталин не е представян на сцената в драматургично произведение, но в Народния театър през 1949 г. е подготвено грандиозно честване в три части по случай седемдесетия рожден ден на Великия вожд и учител. В първата са разиграни сцени от срещи на различни хора със Сталин. Втората част е рецитал от стихове и истории за него. В третата е изпълнена кантата в негова чест.

Няма поставена пиеса и за лидера на Българската комунистическа партия (от 1949 до 1954 г.) и министър-председател на НРБ (от 1950 до 1956 г.) Вълко Червенков, но в „Обещание пред правителството“ (1949 г.) на Андрей Гуляшки и „По московско време“ (1952 г.) на Анжел Вагенщайн и в някои други пиеси, портретът му е на сцената.

*Kompaneets and Leonid Kronfeld (1951); Parvijat udar (The first stroke)* by Krum Kyulyavkov (1964); *Cherveno i kafjavo (Red and Brown), Pojarat (The fire)* by Ivan Radoev (1972); *Jeljaznoto sarce (The iron heart)* by Bozhidar Bozhilov (1972), etc. Lenin was the main character in: *Semeistvo (Family)* by Ivan Popov about his early years (1952); *Treta patetichna (The Third: Pathetic)* (1961), *Kramalskijat chasovnik (The Kremlin watch)* (1969) by Nikolay Pogodin; *Brestkijat mir (The Brest peace)* by Mikhail Shatrov (1987) and so on.

In most cases they were first performed in the National Theatre, usually opening the new theatrical season<sup>82</sup>.

Сталин не е представян на сцената в пиеса, но на сцената на Народния театър през 1949 г. е подготвено грандиозно честване в три части по случай седемдесетия рожден ден на Великия вожд и учител. В първата са разиграни сцени от срещи на различни хора със Сталин. Втората част е рецитал от стихове и истории за него. В третата е изпълнена кантата в негова чест.

A particular play has not been staged about the leader of the Bulgarian Communist Party (from 1949 until 1954) and prime minister of the People's Republic of Bulgaria (from 1950 until 1956) Vulko Chervenkov, but in *Obeshtanie pred pravitelstvoto*

<sup>82</sup> Вандов, Никола, Антония Каракостова, Иван Гърчев, Снежана Гълъбова и Асен Константинов. Народен театър „Иван Вазов“. Летопис януари 1904 – юли 2004. „Валентин Траянов“, С., 2004

Вождът, даже и да не бъде във фокуса на внимание като основна драматургична фигура, винаги присъства в постановките на партийните пиеси. Обикновено се споменава за него, негови мисли се цитират от героите, косвено той се намесва при разрешаването на даден проблем (изпълнявайки функцията на *deus ex machina*). Портретът (бюстът или скулптурата) му е задължителен елемент от декора.

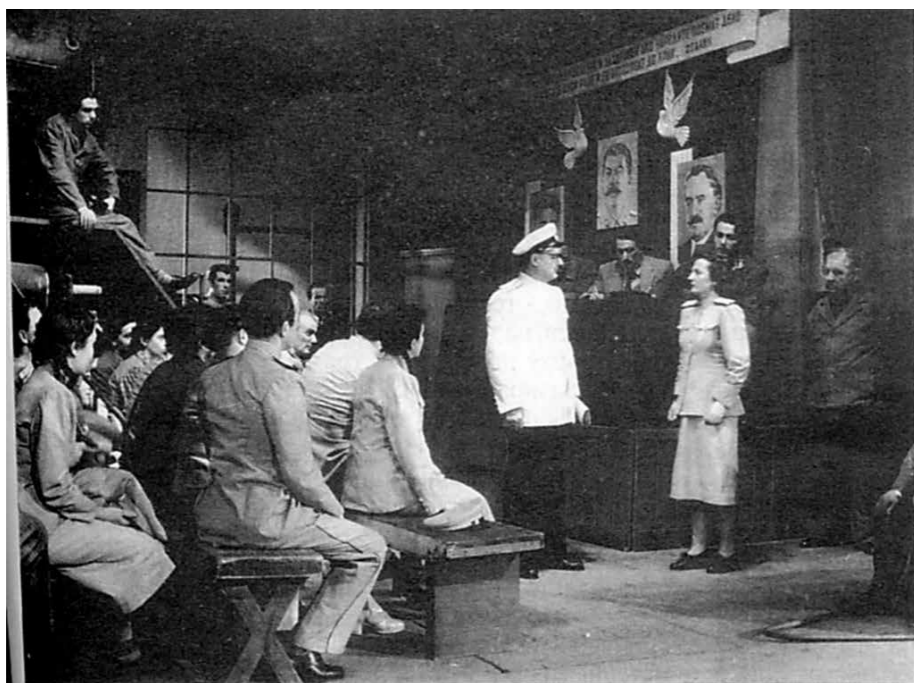
Макар че художествената свобода в създаването на образа е силно ограничена, ак-

(*Promise to the government*; 1949) by Andrey Gulyashki and *Po moskovsko vreme (In Moscow time*; 1952) by Angel Wagenstein, as well as in some other plays, his portrait was on the stage.

The leader, although not in the focus of attention as a basic dramaturgical figure was always present in the performance of party plays. He was usually mentioned, his thoughts were cited by the characters, indirectly he was involved in solving of a certain problem (acting as *deus ex machina*). His portrait (a bust or a sculpture) was a mandatory element of the decor.

„По московско време“, А. Вагеницайн, реж. Стефан Сърчаджиев, Народен театър, 1952

*Po Moskovsko vreme (In Moscow time), A. Angel Wagenstein, dir. Stefan Surchadzhiev, National Theatre, 1952*



тьорите се стараят да се превъплътят във вожда, тъй като поверяването на тази задача се смята за голяма чест. Усилията са отбелязани от критиката с национални награди и отличия. Всички актьори, които играят Димитров и Ленин на сцената, получават награди и звания.

Стриктните партийни принципи определят как да се представя вождът. Основните инструкции към актьорите в тази роля са да играят така, че да се усети присъствието на великия човек. Образът на партийния вожд трябва да излъчва сила и божественост. Той следва да бъде изобразяван винаги като добър, макар и в някои случаи строг, взискателен, но справедлив. Актьорът, който играе вожда трябва да е привлекателен и с положително излъчване. При представянето на вожда е необходима монументалност, скулптурност на жестовете, стереотипност и депсихологизация. Актьорът е длъжен да персонафицира определен абстрактен феномен като наистина съществуващ човек по пътя на скулптурна и условна игра.

Типични мизансцени при представяне на вожда на сцената са поставянето му централно и често малко по-високо от останалите персонажи.

При изобразяването на вожда използването на индексални жестове е препоръчително. Особено характерна е позата с показалеца напред. На редица живописни платна и скулптури вождът е представян по този начин. Жес-

Even though the artistic freedom in the creation of the image was strongly limited, the actors were endeavouring to reincarnate themselves in the leader, since the entrusting of this assignment was regarded as being of great honour. The efforts were rewarded by the critics with national awards and honours. All actors performing the roles of Dimitrov and Lenin on the stage received special awards and titles.

The strict party principles defined how should the leader be presented. The basic instructions for the actors, performing this character were to perform in such a way that the presence of the great man could be felt. The character of the party leader had to radiate power and divinity. He had to be depicted at all times as a good character, although in some cases rigorous, demanding but just. The actor playing the leader had to be attractive and charismatic. When playing the part of the leader, monumentality, sculpturing of gestures, stereotyping and depsychologisation were required. The actor was obliged to personify a certain abstract phenomenon as an actually existing person through sculpture and conditional playing.

Typical stage settings with the presentation of the leader on the stage was his staging in the centre and often slightly higher from the remaining characters.

With the representation of the leader the use of index gestures was recommended. The pose with forefinger stretched was typical. On a number of scenic canvases and sculptures, the leader was presented in this way. The gesture was symbolically demonstrating how he was pointing to the

„Трета патетична“, Н. Пагодин,  
(Рачко Ябанджиев в ролята  
на Ленин), реж. Кръстьо Мирски,  
Народен театър, 1961

*Treta patetichna (The Third: Pathetic),*  
N. Pogodin, (Rachko Yabandzhiev  
in the role of Lenin),  
dir. Krustyo Mirski,  
National Theatre, 1961



„Лайпциг 1933“, Л. Компанеиц,  
Л. Кронфелд, (Аспарух Темелков  
в ролята на Димитров), реж. Борис  
Бабочкин, Стефан Сърчаджиев,  
Народен театър, 1951

*Leipzig 1933, L. Kompaneets,*  
L. Kronfeld, (Asparuh Temelkov  
in the role of Dimitrov),  
dir. Boris Babochkin,  
Stefan Surchadzhiev,  
National Theatre, 1951

тът символично демонстрира как той указва правилната посока, която е напред в бъдещето. В него се съсредоточава силата и самоувереността на вождя, способността му да управлява масите и да ги води целеустремено към комунизма.

Принципът на персонификация трябва да бъде парадоксално смесен с противоположната форма на актьорска експресия, а именно иконичната идентификация, която има за цел физическо сходство, биографична вярност, документална коректност и хиперреализъм. При представянето на вождя се търси иконографско сходство между изпълнител и персонаж, доколкото изобразяваното лице има за прототип действителна историческа личност. Актьорът трябва да се стреми към буквално подобие, да имитира типичните погледи, жестове, пози, глас и интонация на вождя. Изисква се висока степен на иконична идентичност и физическа прилика – лице, походка, жестове, гласови особености и пр. Актьорите, които играят вождя, обикновено са с тежък грим маска. Подготовката на Димитров за „Лайпциг 1933“ трае три часа, а тази на Ленин за „Трета патетична“ – четири.

Създаването на образа на партийния вожд в неговата тоталност и дълбочина се смята за невъзможно от нормативната критика<sup>83</sup>. Противоречивите и абсурдни искания за монументалност, от една страна, и обикновена човечност и простота, от друга, са несъвместими.

Вождът е въплъщение на могъществото на партията. Образът му трябва да бъде мо-

correct direction, which was ahead in the future. The strength and the self-confidence of the leader were concentrated therein, same as his ability to manage the masses and to lead purposefully towards communism.

The principle of personification had to be paradoxically mixed with the opposite form of the actor's expression, namely the iconic identification, aiming to reach physical resemblance, biographical authenticity, documentary correctness and hyperrealism. In the presentation of the leader the goal was the iconographic resemblance between the performer and the character, as far as the depicted person had as prototype the actual historical personality. The actor had to strive towards a literal resemblance, imitate the typical look, gestures, poses, voice and intonation of the leader. High degree of iconic identity and physical resemblance was required, such as – face, gait, gestures, voice peculiarities, etc. The actors playing the leader were usually wearing heavy make-up as a mask. The preparation of Dimitrov for *Leipzig 1933* took three hours, and the preparation of Lenin for *Treta patetichna (The Third: Pathetic)* took four hours.

The creation of the image of the party leader in his totality and depth was regarded as impossible by the normative critics<sup>83</sup>. The contradictory and absurd requirements for monumentality on the one hand, and the usual humanity and simplicity, on the other hand, were incompatible.

<sup>83</sup> Архив. Музей на Народния театър, инв. No. 752, папка 33, листове 158–172.

„Трета патетична“, Н. Пагодин, (Рачко Ябанджиев в ролята на Ленин), реж. Кръстьо Мирски, Народен театър, 1961

*Treta patetichna (The Third: Pathetic), N. Pogodin, (Rachko Yabandzhiev in the role of Lenin), dir. Krustyo Mirski, National Theatre, 1961*



нументален и да демонстрира гиганта, който в същото време трябва да бъде човек от народа, да е близък до масите, да преодолява пропастта между партийния елит и обикновените хора. Трябва да олицетворява партията, но също така да отразява желанията на масите. Това се постига чрез комбиниране на необходимата реалистична „маска“ и нереалистични жестове с условен мизансцен. Той е представян като обикновен човек, който обаче притежава силата, готовността и мъдростта, за да стане велик. Изграждането на идеологически стереотип на свръхчовек с ореол е за предпочитане пред създаването на достоверен образ. Затова много по-важно е да се демонстрира монументалността на вожда като символ на партийната власт. Той е иконата, която олицетворява силата, светлината и безсмъртието на Комунистическата партия по пътя към светлото бъдеще.

The leader was an embodiment of the power of the party. The image of the leader had to be monumental and had to demonstrate the giant, who at the same time had to be a man of the people, close to the masses, overcoming the gap between the party elite and the ordinary people. The leader had to personify the party, but also had to reflect the desires of the masses. This was achieved by combining the required realistic “mask” and unrealistic gestures with conditional mise-en-scene. He was presented as an ordinary person, who however possesses the strength, the readiness and the wisdom to become great. The building up of the ideological stereotype of a superman with aureole was preferable to the creation of an authentic image. That is why it was much more important to demonstrate the monumentality of the leader as a symbol of the party power. He was the icon, personifying the strength, the light and immortality of the Communist party on the way to the bright future.

## „НАРОДНИТЕ МАСИ“ И „НАРОДНАТА МЛАДЕЖ“ НА СЦЕНАТА

Представянето на масите, на народа в изкуството е неотделимо от идеята за социална еманципация след Френската революция през 1789 г. След Октомврийската революция изобразяването на масите става част от доктрината на социалистическия реализъм – в театъра, в киното, в монументалната живопис и скулптура.

В България в периода на късния сталинизъм (1948–1953 г.) в театъра започват да се поставят предимно помпозни спектакли с масови сцени. Това е свързано със следването на основните социалистически принципи за партийност, класовост и народност, съгласно многократно преповтаряните в партийните документи маркситко-ленински постулати, главно от съчиненията на Карл Маркс и Фридрих Енгелс „За изкуството“; Владимир И. Ленин „За литературата и изкуството“ и доклада на Максим Горки на Първия всесъюзен конгрес на писателите, 1934 г. Именно те определят: героичната парадигма, свързана с героичната борба на народа; строителната парадигма, насочена към изграждането на новия социалистически строй и военната парадигма, отразяваща борбата срещу враговете.

При възможност разкриването на индивидуалните образи на новите герои и героини

## THE MASSES AND THE YOUTH ON STAGE

The presentation of the populace, of the people, in art was intrinsic to the idea of social emancipation after the French revolution in 1879. Following the October revolution, the representation of the populace became part of the doctrine of the socialist realism – in the theatre, in the cinema, in the monumental painting and sculpture.

In Bulgaria during the late Stalinism (1948–1953), predominantly pompous performances with mass scenes were staged. This was associated with the following of the basic socialist principles for party, class and nationality affiliation, complying with the multiple mentions of Marxist and Leninist postulates in the party documents, mainly from the essays of Karl Marx and Friedrich Engels About Arts; Vladimir I. Lenin About literature and arts as well as the report of Maxim Gorki at the First Allunion Congress of Writers in 1934. They were those to define: the heroic paradigm, related to the heroic struggling of the people; the building paradigm, oriented towards the building of the socialist system as well as the military paradigm, reflecting the fight against the enemies.

Whenever possible, the revealing of the individual characters of the new heroes and their enemies, conforming to the nationality affilia-

ни и техните врагове, съгласно принципа за „народността“ в изкуството на социалистическия реализъм, би следвало да се осъществява в един по-епичен план, за да се персонафицира „могъществото на народните маси – творци на историята“. Партийната идеология намира израз във вмъкването при всеки удобен случай на огромни масовки на сцената. Тези опити за буквално материализиране на дискурса на властта нерядко създават парадоксални технически проблеми за театъра. Театралите са принудени да обсъждат, че в „Незабравимата 1919 година“ на Вс. Вишневски е необходима масовка от около 400 души, което е почти неизпълнимо при наличните кадри и съществуващите технически възможности на сцената на най-добре оборудвания Народен театър<sup>84</sup>. Това е една от причините пиесата да не бъде поставена.

Обикновено образът на народа се предава чрез масови сцени, най-често изпълнявани от студенти в Държавното висше театрално училище. Такива примери са постановките на „Село Борово“ по Кр. Велков, „Обещание“ на А. Гуляшки, „Разузнаване“ на Л. Стрелков, „Брониран влак 14–69“ на Вс. Иванов, „Гласът на Америка“ на Б. Лавренъв, „Немци“ на Л. Кручковски, „Лайпциг 1933“ на Л. Компанеев и Л. Кронфелд, „Южно от 38-ия паралел“ на Т. Д. Чун и др.

В други случаи създаването на колективните образи се осъществява чрез индивидуални актьорски превъплъщения в епизодич-

tion principle in the arts of the socialist realism, would have been implemented in a more epic plan, thus personifying “the might of the populace – creators of the history”. The party ideology found expression by including huge mass extras on the stage whenever possible. These attempts to materialise the discourse of the power often posed paradoxical technical issues for the theatre. The theatrical activists were forced to discuss that *Nezabravimata 1919 (The Unforgettable 1919)* by Vs. Vishnevsky required 400 actors on stage, which was almost impossible with the available staff and the existing technical capabilities on the stage of the best equipped National Theatre.<sup>84</sup> This was one of the reasons why the play wasn't staged.

The image of the people was usually represented by mass scenes, most often performed by students in the State Drama School. Such examples are the productions of *Selo Borovo (Village Borovo)* by Kr. Velkov, *Obeshtanie (Promise)* by A. Gulyashki, *Razuznavane (Intelligence)* by L. Strelkov, *Broniran vlak 14-69 (Armoured train 14-69)* by Vs. Ivanov, *Glasat na America (The voice of America)* by B. Lavrenyov, *Nemci (Germans)* by L. Kruchkovski; *Leipzig 1933* by L. Kompaneets and L. Kronfeld; *Ujno ot 38-ija parallel (South of the 38th parallel)* by T. D. Chun, etc.

In other cases, the creation of collective characters was accomplished through random

<sup>84</sup> Архив. Музей на Народния театър, инв. No. 752, папка. 33, лист. 132.



„Брониран влак“, Вс. Иванов,  
реж. Боян Дановски,  
Народен театър, 1949

*Broniran vlak 14–69*  
(*Armoured train 14–69*),  
Vs. Ivanov,  
dir. Boyan Danovski,  
National Theatre, 1949



„Разлом“, Б. Лавренъв,  
реж. Борис Бабочкин,  
Народен театър, 1951

*Razlom (The Break up)* by B. Lavrenyov,  
dir. Boris Babochkin,  
National Theatre, 1951

„Лайпциг 1933“, Л. Компанеец,  
Л. Кронфелд, реж. Борис Бабочкин,  
Стефан Сърчаджиев,  
Народен театър, 1951

Leipzig 1933, L. Kompaneets,  
L. Kronfeld, dir. Boris Babochkin,  
Stefan Surchadzhiev,  
National Theatre, 1951



ни роли. По този начин са създадени образите на: кронщадските моряци в „Разлом“ на Б. Лавренъв; колхозниците в „Щастие“ от П. Павленко; транспортните работници в „По московско време“ на А. Вагенщайн; селяните в „Снаха“ по Г. Караславов; работниците в „Семейство“ на И. Попов; югославския народ в „Искри в нощта“ на А. Барух и т.н.

Основното внушение, което трябва да бъде постигнато при тези образи, е „могъща и величието на широките народни маси“. Те представляват партийната модификация на античния хор, който е едновременно свидетел и творец на събитията. За целта се изграждат крупни архитектурно-сценични конструкции, които понякога страдат от статичност и безжизненост, лъхаща от лицата на изпълните-

parts played by different actors. This way the characters of the sailors from Kroonstad in *Razlom (The Break up)* by B. Lavrenov; the kolkhoz members in *Shtastie (Happiness)* by P. Pavlenko; the transport workers in *Po moskovsko vreme (In Moscow time)* by A. Wagensein; the peasants in *Snaha (Daughter-in-law)* by G. Karaslavov; the workers in *Semeistvo (Family)* by I. Popov, the Yugoslav people in *Iskri v noshtta (Sparks in the night)* by A. Baruh, etc. were created.

The main suggestion these characters aimed at was “the power and greatness of the broad people’s masses”. They represent the party modification of the antique choir, who was at the same time witness and creator of the events. For this purpose, large architectural and stage con-

лите. В някои случаи става безцелно сценично движение на групи. В други – масовката е твърде битовизирана и не си личи революционната буйност, стихийната решимост и борческата енергия на народа.

Като майстор на масовите сцени е признат съветският актьор Б. Бабочкин. През 1951/52 г. режисьорът поставя „Лайпциг 1933“ и преработва „Разлом“.

В тези постановки някои от актьорите на епизодични роли твърде успешно се вписват в тоталитарния стереотип за колективен образ от народа. Монументализирането е основното средство както при изграждането на положителните колективни образи, така и при разкриването на образа на груповия враг.

structions were erected, with the performers sometimes playing static and lifeless. In some cases, the stage movement of groups was purposeless. In other cases – the massive participation was too casual and the revolutionary ebullience, the violent determination and the struggling energy of the people could not be noticed.

The Soviet actor B. Babochkin is recognized as master of the mass scenes. In 1951–1952, the director staged *Leipzig 1933* and reworked *Razlom (The Break up)*.

In these productions some of the actors of episodic roles depicted very successfully the totalitarian stereotype for collective image of the people. The monumentalisation was the main source



„Млада гвардия“,  
Ал. Фадеев, реж. Боян Дановски,  
Народен театър, 1947

*Mlada gvardia (Young Guard)*, Al. Fadeev,  
dir. Boyan Danovski,  
National Theatre, 1947

Но докато при народа експресивните средства са най-често битово-реалистични, в съчетание със скулптурност на жестовете, приповдигнатост на тона и други романтични похвати, то при врага се търсят гротеската и сарказмът.

Според тоталитарния модел народността се изразява в изображение на живота във формите на самия живот. Това обаче е свързано с изискването за реализъм дотолкова, доколкото той може да гарантира общодостъпност и лесно четене на закодираното идеологическо послание. Народност в голяма степен означава „иллюстративност“, „примитивност“, „опростяване“, „инфантилност“, често съзнателно култивирана от властта с цел по-лесното манипулиране на общественото съзнание.

Във връзка с народността, разбира се, имено в смисъла на опростяване и инфантилност, е и ориентацията към изобразяване на младата смяна. Чрез тези образи трябва да бъде отразена новата младеж, съгласно идеологемата за възпитание в духа на бодростта и революционността. В спектаклите за младите младостта е всеобща – и на героите, и на актьорите. Тя трябва да обхване всички: стари и млади, намиращи се на сцената и в залата. При изобразяване на младежите е необходимо да се търси непринудена наивност, детска чистота и откровеност. Новите деца са готови за подвизи. В тях прозира светлият и лъчезарен образ на новото поколение. Силата им е в тяхната сплотеност, затова обикновено мла-

for both the building up of the positive collective characters and the revealing of the image of the group enemy.

In these productions some of the actors of episodic roles depicted very successfully the totalitarian stereotype for collective image of the people. The monumentalisation was the main source for both the building up of the positive collective characters and the revealing of the image of the group enemy.

For playing the ordinary people, the expressive sources were most often domestically realistic, in combination with the sculptureness of the gestures, elevation of the tone as well as other romantic techniques, for the enemy, however, the grotesqueness and sarcasm were sought after.

According to the totalitarian model, the nationality found expression in the depiction of the life in the forms of life itself. This, however, was related to the requirements about realism as much as it might guarantee the public accessibility and easy reading of the coded ideological message. Nationality affiliation to a high degree means “ability to illustrate”, “primitivism”, “simplification”, “infantilism”, very often conscientiously cultivated by the authorities with the aim to easily manipulate the public consciousness. In connection with the nationality, understood namely in the sense of simplification and infantilism, which was also orientation towards the depiction of the young shift. Through these characters the new youth had to be repercussive, complying with the ideologeme

дежта се показва на групи. Чрез колективния образ на младите се утвърждава идеологемата за настъпващото ново и отиващото си старо. В ръцете на тези, които идват, се намира светлото бъдеще. На младите са противопоставени старите, които си отиват и само малцина от тях могат да разберат новото време и да намерят своето място. Останалите загиват непопаднали на своята улица. Една от задачите при представянето на тези персонажи е чрез тях младежта да бъде възпитавана в социалистически дух, посредством изобразяване на героичните ѝ връстници от млади ентузиазирани актьори.

В същото време този всеобщ младежки ентузиазъм има и по-дълбок смисъл. Той трябва да бъде сугестиран не само у младите, но у всички. Чрез апологетиката на младостта, избрана за символ на духа на новото време, властта се опитва да зарази с младост социума, да натрапи характерното за света на утопията младежко кривогледство – плод на невинност и чистота – и по този начин да култивира общество от вдетинени индивиди. Социалистическият реализъм се отличава със своята инфантилност, която е един от родовите белези на всяка тоталитарна култура. Утопичният идеал е свят, пълен с възрастни деца, чието съзнание да бъде лесно управлявано, податливо на суеверия, митове, идолопоклонничество, подчинено на силата на властта. Затова за младостта на актьора и изобразяваните от него герои се гово-

for breeding in the spirit of freshness and revolutionary spirit. In the spectacles for young people, youth was universal – both for the heroes and for the actors. It had to cover everyone: old and young, situated both on stage and in the auditorium. With the representation of the young people it was necessary to look for casual naivety, childish purity, and honesty. The new children were prepared for feats. Therein the bright and radiant image of the new generation pierced. Their strength was in their solidarity and that is why the young people were usually shown in groups. Through the collective image of the young people the ideologeme about the forthcoming new and passing away old was affirmed. The bright future was in the hands of the ones to come. Old ones who are passing away and only few of them can understand the new times and find their place, were opposed to the young ones. The rest perish not finding their street. One of the tasks with the presentation of these characters was to breed the young people in socialist spirit, by means of depicting the heroic peers by young and enthusiastic actors.

At the same time this universal youth enthusiasm had a deeper meaning. It had to be suggested not only for the young people, but for everyone. Through the apologetics of juvenility, chosen to be the symbol of the spirit of the new time, the authorities tried to infect the society with young spirit, to intrude the typical for the world of utopia the young crosssightedness – fruit of innocence and purity – and in this way

ри с огромно въодушевление, независимо от художествените постижения на играещите. Според примитивната тоталитарна логика честото показване на младежта на сцената, която да умили, ентузиазира и очарова публиката, е едно от средствата за автоматично масово вдетиняване на индивидите, чрез което се улеснява процесът на всаждане на партийния дискурс в социума.

to cultivate a society of childish individuals. The socialist realism was distinguished with its infantilism, being one of the generic features of each totalitarian culture. The utopic ideal was a world, full with elderly children whose consciousness was to be easily managed, susceptible to superstitions, myths, idolatry, subordinate to the force of the authorities. That is why for the youth of the actor and the heroes represented by him/her, the author spoke with huge enthusiasm, notwithstanding the artistic achievements of the acting performers. With reference to the primitive totalitarian logic, the frequent showing of the young people on the stage, which would conciliate, enthuse and fascinate the audience, and it was one of the sources for automatic mass childishness of the individuals, thus the process of insinuating the party discourse in society was facilitated.

## НОВИ ТЕАТРАЛНИ ХОРИЗОНТИ

В България, през април 1956 г., само два месеца след XX конгрес на КПСС, е проведен Априлският пленум на ЦК на БКП, насочен срещу култа към личността, включително и срещу Вълко Червенков. Схемите са разкритикувани. Вече може да се твори по-свободно. Задухва априлският вятър на промяната. Шейсетте години са белязани с културен подем в световен мащаб.

Още към края на 1953 г. творците започват да правят опити да изменят ситуацията. Между образите алегии на партийните идеологии на сцената започват да се промъкват и героите на „Три сестри“ и „Вуйчо Ваньо“ на

## NEW THEATRICAL HORIZONS

In April 1956, two months only after the XX congress of the Komunisticheska partija na Savetskija sauz (KPSS; Communist Party of Soviet Union), the April plenum of the Central Committee of the Balgarska komunisticheska partija (BKP; Bulgarian Communist Party) took place and it was directed against the cult of personality, including also against Vulko Chervenkov. The schemes were criticized. Thus, one could now speak more freely. The April wind of changes began to blow. The 1960s were marked by a global cultural progress.

Already by the end of 1953, the authors started to attempt amending the situation. Among the characters allegories to the party ideologemes on



„Сън в лятна нощ“ от У. Шекспир,  
реж. Кр. Мирски,  
Народен театър, 1957

*San v Ljatna nosht (Midsummer Night's Dream) by W. Shakespeare, director Kr. Mirski, National Theatre, 1957*

„Сирано дьо Бержерак“ от Е. Ростан,  
реж. Ст. Сърчаджиев,  
Народен театър, 1960

*Cyrano de Bergerac* by E. Rostan,  
dir. St. Surchadzhiev,  
National Theatre, 1960



Антон П. Чехов, „Ревизор“ на Николай В. Гогол, „Ромео и Жулиета“, „Сън в лятна нощ“ и „Крал Лир“ на Уилям Шекспир, „Дон Карлос“ на Фридрих Шилер, „Салемските вещици“ на Артър Милър, „Нора“ и „Призраци“ на Хенрик Ибсен, „Горещо сърце“ и „И най-мъдрият си е малко прост“ на Александър Н. Островски, „Антигона“ на Софокъл, „Идеалният мъж“ на Оскар Уайлд, „Сирано дьо Бержерак“ на Едмон Ростан и др.

Към средата на 50-те години диктатът на партийната пиеса и яростната борба срещу формализма, сковаващи творческата фантазия, позатихват.

Въпреки репресиите, цензурата, усилията за канонизиране и канализиране на изкуството по време на късния сталинизъм, се оказва, че творците в социалистическия лагер успяват

stage began to sneak also the characters in *Tri sestri* (*Three sisters*) and *Vuicho Vanjo* (*Uncle Vanya*) by Anton P. Chekhov, *Revizor* (*The Government Inspector*) by Nikolay V. Gogol, *Romeo and Juliet*, *San v ljatna nosht* (*Midsummer Night's Dream*) and *Kral Lir* (*King Lear*) by William Shakespeare, *Don Karlos* by Friedrich Schiller, *Salemskite veshtici* (*The Salem Witches*) by Arthur Miller, *Nora* and *Prizraci* (*Ghosts*) by Henrik Ibsen, *Goreshto sarce* (*An Ardent Heart*) and *I nai-madrijat si e malko prost* (*Enough Stupidity in Every Wise Man*) by Alexander Ostrovski, *Antigone* by Sophocles, *Idealnijat maj* (*The Ideal Husband*) by Oscar Wilde, *Cyrano de Bergerac* by Edmond Rostand, etc.

By the end of the 1950s, the dictatorship of the party play and the fierce struggle against formalism, stunning the creative imagination, started fading away.

да съхранят индивидуалния си творчески потенциал и не се стига до желаната от властта унификация и универсален модел, до някаква единна естетическа система.

Още от края на 50-те и през 60-те години енергиите се възстановяват и се достига до известен мълчалив компромис между властта и театъра; негласно са разрешени всички реалистични, натуралистични и модернистични постановки, при условие че експерименталните иновации не стигат твърде далеч и се спазват политическите и моралните норми, установени от властта. Дори хуморът и „конструктивната сатира“ са приети.

През периода в страните със социалистически режими се дава много по-голяма свобода на театрите в провинцията, отколкото на столичните театри. Въпреки че контролът над тези алтернативни пространства се осъществява чрез ограничения публичен достъп, талантливите режисьори и актьори, именно от периферията, отправят своите послания към съвременниците си. Показателни в това отношение са полските театри „Крико-2“ в Краков, основан 1955 г. от Тадеуш Кантор и „Театър на 13-те реда“ в Ополе, основан 1958 г. от Йежи Гротовски. Тези опити са първите прелетни птички, възвестили размразяването и пролетта на 60-те години. Те се оказват значими двигателни сили за промяна в театъра и от двете страни на „желязната завеса“, въпреки започналата да се издига през 1961 г. Берлинска стена.

Notwithstanding the repressions, the censorship, the efforts for canonization and channelling of arts during the late Stalinism, it looked like actors in the socialist camp manage to preserve their individual creative potential and thus reaching the desired by the authorities unification and universal model to a certain unified aesthetic system could not be reached.

From the end of the 1950s and during the 1960s, the energies were restored and a certain silent compromise between the authorities and the people was established, whereby all kinds of realistic, naturalistic and modern productions were silently permitted, as far as the experimental innovations did not reach too far and observed the political and moral norms, established by the authorities. Even the humour and the “constructive satire” were accepted.

In this period, in the countries with socialist regimes the theatres in the countryside were much more free than the theatres in the capital. Even though the control on these alternative spaces was implemented by means of the restricted public access, gifted directors and actors, namely from the periphery, address their messages to coevals. Indicators in this respect were the Polish theatres Krikot-2 in Krakow, founded in 1955 by Tadeusz Kantor and Theatre of 13 rows in Opole, founded in 1958 by Jerzy Grotowski. These attempts were the first migratory birds, announcing the defrosting and the spring of the 1960s. These were significant driving forces for a change in the theatre on both sides of the iron curtain, despite the initiation of the erecting of the Berlin Wall in 1961.

В България тези общи настроения и тенденции за света и за разцепената на две половини Европа неминуемо дават своето отражение.

Важен фактор за развитието на българския театър през този период е създаването на мрежа от нови театри в столицата, алтернативни на официозния Народен театър. В София, основаният още през 1945 г. „Народен театър за младежта“, както и „Театър на народната армия“, основан 1950 и станал държавен през 1952 г., набират скорост. От изключително значение за развитието на българския театър и на актьorskото изкуство е появата на „Сатиричен театър“ през 1957 г., както и на Театър „199“ през 1965 г., „Театър на поезията и естрадата“ през 1966, преименуван в Театър „София“ през 1969 г., Театър „Сълза и смях“ през 1967 г. и др. В тези нови театрални пространства става възможно да се експериментират нови театрални форми и актьорски техники.

Размразяването в българския театър до голяма степен е свързано с постановките на тези театрални сцени, както и представленията на някои други извънстолични формации, където още от средата на 50-те години започват да се събират „единомишленици“. Прокламатори на нови търсения в театъра са режисьорите Методи Андонов, Любен Гройс, Леон Даниел, Юлия Огнянова, Гриша Островски, Сашо Стоянов, Вили Цанков, Асен Шопов и др.

Голям тласък в разкрепостяването на българския театър в края на 50-те дава така наречената „Бургаска група“ на младите режисьори Юлия

In Bulgaria, these common moods and trends regarding the world and halved Europe had their consequences.

An important factor about the development of the Bulgarian theatre during this period was the setting up of a network of new theatres in the capital, alternative to the creation of the officious National Theatre. In Sofia, Naroden teatr za mladejta (National Theatre for the Youth) founded in 1945, and the Teatr Narodna armija (National Army Theatre), founded in 1950 and became state owned theatre in 1952, were advancing. Of extraordinary importance about the development of the Bulgarian theatre and of the actors' art was the appearance of the Satirichen teatr (Satirical Theatre) in 1957 and Theatre 199 in 1965, Teatr na poezijata i estradata (Theatre of Poetry and Pop Music) in 1966 (existing for one year only), renamed in Theatre Sofia in 1969, Theatre Salza i smjah (Tear and Laugh) in 1967, etc. It thus became possible to experiment with new theatrical forms and actors' techniques in the new venues.

The defrosting in the Bulgarian theatre was to a high extent associated with the staging on these theatre scenes and in some other formations out of the capital, where already by the mid-1950s “like-minded” people began to get together. Proclamators of new quests in theatre were directors like Metodi Andonov, Lyuben Groys, Leon Daniel, Yuliya Ognyanova, Grisha Ostrovski, Sasho Stoyanov, Villy Tsankov, Assen Shopov and others.

A big impetus in the unblocking of the Bulgarian theatre at the end of the 1950s was made by the so called Burgas group of the young directors Yuli-

Огнянова, Методи Андонов, Леон Даниел и Вили Цанков, които два сезона работят в Бургаския театър (1957–1959) и провеждат експерименти в областта на театралния език в своите представления по съвременна българска, съветска и световна драматургия като: „Оптимистична трагедия“ на Всеволод Вишневски; „Човекът, който донесе дъжд“ на Ричард Неш; „Тайни“ от Боян Дановски и П. Славински; „Лисицата и гроздето“ на Гийермо Фигейреду; „Чудак“ на Назъм Хикмет; „Всяка есенна вечер“ на Иван Пейчев; „Заровено слънце“ на Орлин Василев; „Къщата на сенките“ на Иван Свежин (Теофилов); „Барабанчица“ на Афанасий Салински; „Светът е малък“ на Иван Радоев; „Разузнаване“ на Лозан Стрелков и др.

След постановката на „Сизиф и смъртта“ по Робер Мерл през 1959 г. групата е разпус-

ya Ognyanova, Metodi Andonov, Leon Daniel and Villy Tsankov, who worked in the theatre of Burgas (1957–1959) for two seasons and carried out experiments in the field of the theatrical language in their performances on contemporary Bulgarian, Soviet and world dramaturgy, such as: *Optimistichna tragedia (Optimistic tragedy)* by Vsevolod Vishnevsky; *Chovekat, koito donese dajd (The Rainmaker)* by Richard Nash; *Taini (Secrets)* by Boyan Danovski and P. Slavinski; *Lisicata i grozdeto (The Fox and the Grapes)* by Guilherme Figueiredo; *Chudak (The Forgotten Man)* by Nazum Hikmet; *Vsjaka esenna vecher (Every Autumn Evening)* by Ivan Peychev; *Zaroveno slance (Buried Sun)* by Orlin Vasilev; *Kashtata na senkite (The House of the Shadows)* by Ivan Svezhin (Teofilov); *Barabanchitza (The Female Drummer)* by Afanasii Salinski; *Svetat e malak (The World is Small)* by Ivan



„Тайни“ от Б. Дановски и Петър Славински, реж. Методи Андонов, Леон Даниел, Юлия Огнянова и Вили Цанков, 1958

*Taini (Secrets)* by B. Danovski and P. Slavinski, dirs. Metodi Andonov, Leon Daniel, Yuliya Ognyanova and Villy Tsankov, 1958

ната като неприемлива за властта. Творците са обвинени във формализъм, в това че се плъзгат главно по линията на външни, фрапантни ефекти и стигат до груб натурализъм за сметка на художественото изявяване на идейния замисъл на пиесата. В постановките по неправилен начин, според нормативистите, се представят двете антагонистични класи и се допускат политически грешки. Все пак за кратък период режисьорите от Бургаската група се превръщат в символ на нонконформизма, на размразяването в театъра. Те търсят нов театрален език, по-комуникативна връзка и зрителско съучастие, което неминуемо повлиява на развитието на сценичното изкуство и откриването на нови изразни средства. Младите творци искат да бъдат в крак с модерните тенденции в европейския и световен театър.

Друга алтернативна труппа по-късно през 60-те години на XX век са творците от „Театъра на поезията и естрадата“ с художествен ръководител Андрей Чапразов и режисьор Леон Даниел. Първото представление е рецитал по българска възрожденска поезия „Корени“. В новия театър са представени „Малки трагедии“ по Пушкин, „Еснафи“ на Горки и др. Тези спектакли са експериментални. Актьорите рецитират, танцуват, пеят рок песни. Това е насочено към промяна на обществените нагласи и мислене.

Животът на този театър е кратък. Той е разформиран и някои актьори преминават в ново-създадения театър „София“.

Radoev; *Razuznavane (Intelligence)* by Lozan Strelkov, etc.

After the staging of Robert Merle's *Sizifi smart-ta (Sisyphus and Death)* in 1959, the group was dismissed as unacceptable for the authorities. The actors from the theatre were accused in formalism, in gliding mainly along the line of external, striking effects and thus coming to rude naturalism on the account of the artistic proclamation of the conceptual design of the play. In the staging, in an incorrect way according to the legislators, the two antagonistic classes were presented as well as political mistakes were omitted. For a short period of time, however, the directors from the Burgas group turned into a symbol of the non-conformism, of the defrosting in the theatre. They were looking for a new theatrical language, for more communicative relation and spectators' co-participation, which inevitably affected the development of the stage art and the disclosure of new means of expression. The young actors wanted to keep up with the modern tendencies in the European and global theatre.

Another alternative group later on in the 1960s was formed by the actors from the *Teatr na poeziata i estradata (Theatre of Poetry and Pop Music)* with artistic leader Andrey Chaprazov and director Leon Daniel. The first performance was recital of the Bulgarian renaissance poetry *Koreni (Roots)*. The new theatre presented Pushkin's *Malki tragedii (Small Tragedies)*, Gorky's *Esnafi (The Philistines)*, etc.. These performances were experimental. The actors recited, danced, sang rock songs. This was oriented towards a change in the public attitude and thinking.



„Малки трагедии“ по Пушкин,  
режисьор Леон Даниел,  
Театър на поезията  
и естрадата, 1966

*Malki tragedii (Small Tragedies),*  
after A. Pushkin, dir. Leon Daniel,  
*Teatr na poeziata i estradata*  
(Theatre of Poetry and Pop Music), 1966

Тези прояви представляват нов полъх на свобода и се приемат радушно от зрителите. Всичко това се счита за ново, революционно.

Немалко значение в развитието на театъра през 60-те, в противовес на масовото социалистическо изкуство, има развитието на камерните сцени и постановки, често по западноевропейска драматургия. В края на 60-те години в Народния театър е открита камерна сцена на IV етаж. Театър от такъв тип е и „199“ (с 199 места), основан през 1965 г. Това е отворена сцена, на която творци от различни театри могат да представят камерни произведения. В този театър редица актьори имат забележителни постижения.

В резултат на динамичните политически и културни промени в световен мащаб, в театъра

This theatre existed one season (1966-1967). It was disbanded and some of the actors moved in the newly created in 1969 theatre Sofia.

These manifestations represented a new whiff of freedom and were warmly accepted by the audience. All of this was regarded as new, revolutionary.

Not less of importance in the development of the theatre in the 1960s, as opposed to the mass socialist arts, was the development of the small auditorium stage and productions, often following the Western dramaturgy. At the end of the 1960s, such a stage was inaugurated on the IV floor of the National Theatre. A theatre of this kind was also the Theatre 199 (having 199 seats), founded in 1965. This was an open stage, where actors from different theatres could perform for small audiences. A number of actors had significant achievements in this theatre.

Апостол Карамитев и Невена Коканова във „Варшавска мелодия“ от Л. Зорин, реж. Димитрина Гюрова, театър „199“, 1967

*Apostol Karamitev and Nevena Kokanova in Varshavska melodia (Warsaw melody) by L. Zorin, dir. Dimitrina Gyurova, Theatre „199“, 1967*



настъпва раздвижване. През 60-те години нови послания, различни от налаганите постулати, носят постановките: „Уестсайдска история“ от А. Лорентс и Ъ. Леман, режисьор Крикор Азарян; „Двама на люлката“ от Гибсън и „Цената“ от А. Милър, режисьор Моис Бениеш; „Буря“ от У. Шекспир, режисьор Любен Гройс; „Посещението на старата дама“, Фр. Дюрнемат и „Хамлет“ от У. Шекспир, режисьор Леон Даниел; „Смъртта на търговския пътник“ от А. Милър, режисьор Николай Люцканов; „Обърни се с гняв назад“ от Дж. Осбърн, режисьор Красимир Спасов; „Пътник без багаж“ от Ж. Ануи, режисьор Филип Филипов; „Хенрих IV“ от Л. Пирандело, режисьор Енчо Халачев; „Драконът“ от Е. Шварц, режисьор Слави Шкарков; „За мишките и хората“ от Дж. Стайнбек, режисьор Асен Шопов и др. В тях театърът има възможност да представи на зрите-

As a result of the dynamic political and cultural changes in the global scale, theatre gradually transformed. In the 1960s, new messages, different from the imposed postulates, were brought by the following productions: *Westside story* by A. Lawrents and U. Leman, director Krikor Azaryan; *Dvama na lulkata (Two for the Seesaw)* by W. Gibson and *Tzenata (The Price)* by A. Miller, director Mois Beniesh; *Burjata (The Tempest)* by W. Shakespeare, director Lyuben Groys; *Poseshtenieto na starata dama (The Visit)* by Fr. Dürrenmatt and *Hamlet* by W. Shakespeare, director Leon Daniel; *Smartta na targovskija patnik (The Death of a Salesman)* by A. Miller, director Nikolay Lyutskanov; *Obarni se s gnjav nazad (Look Back in Anger)* by J. Osborne, director Krasimir Spassov; *Patnik bez bagaj (Traveler without Luggage)* by J. Anouilh, director Filip Filipov; *Henry IV* by L. Pirandello, director Encho Halachev; *Drakonat (The Dragon)* by E.

лите по-дълбоко душевността и терзанията на съвременния човек, неговите съпротиви срещу несправедливостта и насилието не само отсам, но и оттатък „желязната завеса“. По този начин публиката успява да се докосне до търсенията в световния театър.

През 70-те години репертоарът става далеч по-разнообразен. Поставят се класически и съвременни пиеси от световната драматургия. Новаторски дух носят представленията „Дватама веронци“, „Ромео и Жулиета“ от У. Шекспир, „Мизантроп“ от Ж. Молиер, режисьор Л. Гройс; „Човекът си е човек“ от Б. Брехт, режисьор Младен Киселов; „Полет над кукувиче гнездо“ от Д. Васерман и „Трамвай желание“ от Т. Уилямс, режисьор Красимир Спасов; „Коварство и любов“ от Фр. Шилер, режисьор

Schwarz, director Slavi Shkarov; *Za mishkite I horata (Of Mice and Men)* by J. Steinbeck, director Asen Shopov, etc. With these productions the theatre could present for the audience a deeper view on the spirit and the anguish of contemporary people, the reluctance against the injustice and violence not only on this side, but also on the other side of the “iron curtain”. In this way the audience managed to be in touch with the quests in the global theatre.

In the 1970s, the repertoire became much more diversified. Classical and contemporary plays from the global dramaturgy were staged. Innovative spirit was carried by the performance of *Dvama veronci (The Two Gentlemen of Verona)*, *Romeo and Juliet* by W. Shakespeare, *Misanthrope* by G. Molière, director L. Groys; *Chovekat si e chovek (Man Equals Man)* by B. Brecht, director Mladen



„Смъртта на търговския пътник“ от Артър Милър, реж. Николай Люцканов, Народен театър, 1964

*Smartta na targovskija patnik (The Death of a Salesman)* by Arthur Miller, dir. Nikolay Lyutskanov, National Theatre, 1964

Асен Шопов; „Ричард III“ от У. Шекспир, режисьор Вили Цанков; „Малкият Махагони“ от Б. Брехт, реж. Димитър Гочев и др.

Започват да се поставят и нови български пиеси, насочени към съвременето, към социалните проблеми. Сред тях са спектаклите по драматургични творби на Константин Илиев, Недялко Йорданов, Георги Марков, Иван Пейчев, Валери Петров, Йордан Радичков, Иван Радоев, Радой Ралин, Никола Русев, Станислав Стратиев, Иван Теофилов, Стефан Цанев и др. От сцената са отправяни критики към обществените недъзи на социалистическото общество, което не е подминавано без забележки от страна на нормативистите. Има дори спирани спектакли дни преди премиерата или на някое от поредните представления. Цензурирани поради различни „грешки“, „слабо-

Kisselov; *Polet nad kukuviche gnezdo (One Flew over the Cuckoo's Nest)* by D. Wasserman and *Tramvai jelanie (A Streetcar Named Desire)* by T. Williams, director Krasimir Spassov; *Kovarstvo i libov (Intrigue and Love)* by Fr. Schiller, director Assen Shopov; *Richard III* by W. Shakespeare, director Villy Tsankov; *Malkijat Mahagony (The Little Mahagonny)* by B. Brecht, director Dimiter Gotscheff, etc.

New Bulgarian plays were also staged which were directed towards the present days, towards the social problems. Among them were the plays based on dramaturgical works of Konstantin Iliev, Nedyalko Yordanov, Georgi Markov, Ivan Peychev, Valeri Petrov, Yordan Radichkov, Ivan Radoev, Radoy Ralin, Nikola Rusev, Stanislav Stratiev, Ivan Teofilov, Stefan Tsanev, etc. Criticism on the social weaknesses of the socialist society were addressed



„Човекът си е човек“ от Б. Брехт, реж. Младен Киселов, Народен театър за младежта, 1974

*Chovekat si e chovek (Man Equals Man)* by B. Brecht, dir. Mladen Kisselov, Narodен teatr za mladejta (National Theatre for Youth), 1974



„Когато розите танцуват“, Валери Петров, реж. Гриша Островски, Държавен сатиричен театър, 1961

*Kogato rozite tancuvat (When the Roses Dance)*, Valeri Petrov, dir. Grisha Ostrovski, Satirichen teatr (Satirical Theatre), 1961

сти“ и отклонения от социалистическия канон, са пиесите: „Истинският Ивайло“ (1962 г.), „Процесът против богомилите“ (1968–1969 г.), „Любовни булеварди“ (1983 г.) от Ст. Цанев; „Табу“ (1965 г.) от Ст. Цанев и К. Павлов; „Грешката на Авел“ (1963 г.) от Е. Манов; „Поетът и планината“ от Ив. Свежин (Теофилов) (1964 г.); „Ние не вярваме в щъркели“ (1966 г.) от Н. Йорданов; „Комунисти“ (1969 г.), „Аз бях той“ (1969 г.) от Г. Марков; „Двоен креват за Адам и Ева“ (1969 г.), „Ромео и Жулиета“ и „Петрол“ (1968 г.) от Никола Русев; „Хиляда метра над морето“ от П. Маринков (1982 г.); „Чудо“ (1982 г.) от И. Радоев; „Образ и подобие“ (1986 г.) от Й. Радичков и др.

През периода част от българските драматурзи се обръщат към корените, към архетипите, пишат пиеси изпълнени с притчови,

from the stage, which was noticed by normativists. There were even performances that were cancelled before the premiere or later on. The following plays were censored due to different “mistakes”, “defects” and “deviations from the socialist canon”: *Istinski-jat Ivailo (The True Ivaylo; 1962)*, *Procesat protiv bogomilite (The Trial against the Bogomils; 1968–1969)*; *Lubovni bulevardi (Love Boulevards; 1983)* by St. Tsanev; *Taboo (1965)* by St. Tsanev and K. Pavlov; *Greshkata na Avel (Avel's Mistake; 1963)* by E. Manov; *Poetat i planinata (The Poet and the Mountain; 1964)* by Iv. Svezhin (Teofilov); *Nie ne vjarvame v shtarkeli (We do not Believe in Storks; 1966)* by N. Yordanov; *Communists (1969)*, *Az bjah toi (I was Him; 1969)* by G. Markov; *Dvoen krevat za Adam I Eva (Double bed for Adam and Eve; 1969)*, *Romeo and Juliet and Petrol (1968)* by Nikola Rusev; *Hiljada metra nad moreto (Thousand Me-*

алегорични и фантастични елементи. Тези произведения до голяма степен са продължение на поетичната драма, появила се в българския театър през първата половина на XX век с творбите на Антон Страшимиров, Петко Тодоров, Георги Райчев, която отразява стремежа към свобода на индивида и копнежите за по-различни, магически светове. В тези текстове се свързват земята и космосът, така че необузданият дух да се откъсне от жестокия свят и да полети във фантазни пътешествия. Изпълнени с алюзии, метафори и алегорични образи са спектаклите по пиеси на Иван Пейчев, Валери Петров, Никола Русев, Йордан Радичков, Иван Свежин (Теофилов) и др.<sup>85</sup>

Йордан Радичков е един от най-оригиналните български драматурзи през втората половина на XX век. Неговите пиеси включват фантастични, фолклорни, митологични, библейски и магически елементи по начин, по който остават неразбираеми и неясни за партийните цензури. Представленията по някои от неговите пиеси, в които се преплитат метафори, чудеса, катаклизми и алюзии понякога будят съмнения у нормативната критика и са обвинявани в бягство от реалистичното отразяване на социалистическата действителност, но властта не смее да ги забрани, поради страх от обвинения в некомпетентност и нерзбиране на странния Радичков философско-библейски абсурден свят. В „Суматоха“ (1967 г.), „Януари“ (1973 г.), „Лазарица“ (1977 г.), „Опит за летене“ (1979 г.), „Образ и

*ters above the Sea*) by P. Marinkov (1982); *Chudo (Miracle; 1982)* by I. Radoev; *Obraz i podobie (Image and Likeness; 1986)* by Y. Radichkov, etc.<sup>85</sup>

During this period, some of the Bulgarian playwrights turned to the roots, to the archetype and wrote plays completed with the parable, allegoric and fantastic elements. These works to a large degree continued the poetic drama that had occurred in the Bulgarian theatre during the first half of the XX century in the works of Anton Strashimirov, Petko Todorov, Georgi Raychev, reflecting the striving for freedom of the individual as well as the yearning for different, magical worlds. In these texts the earth and the space were connected so that the unbridled spirit was driven away from the cruel world and flew in the daydream trips. The productions based on plays by Ivan Peychev, Valeri Petrov, Nikola Russev, Yordan Radichkov, Ivan Svezhin (Teofilov), etc were filled with allusions, metaphors, and allegoric characters.

Yordan Radichkov was one of the most original Bulgarian playwrights during the second half of the XX century. His plays include fiction, folklore, mythological, biblical and magical elements in a way, in which they remain understood and unclear for party censorship. The performances, based on some of his plays, in which metaphors, miracles, cataclysms and allusions intertwined and sometimes arose suspicions in the normative criticism, and were accused of escaping from the realistic cov-

<sup>85</sup> See Попилнев, Ромео. Цензурата по времето на комунизма, или режимът на забраняване – позволяване. Рива, 2018.

подобие“ (1986 г.) и др., Радичков изследва връзката между хората, времето, природата и космоса, противопоставя живота и смъртта, познатото и непознатото, реда и хаоса, земния живот и извънземното съществуване. Той използва фолклорни и фантастични образи, както и библейски мотиви.

Спектакълът „Суматоха“ на Радичков от 1967 г. предизвиква лавина от реакции в публичното пространство, а също така и сред партийния елит. Нормативистите критикуват пиесата, защото в нея селянинът е представен като освирепял, див, примитивен, без възвишени мисли, образите са изкривени, деформирани, има сцени, в които се вижда как се потъпква човешкото достойнство.<sup>86</sup> Като цяло обаче театралното съсловие и зрителите приветстват неудържимия възторг и изумление, вътрешното съпротивление и радостта, която предизвиква представлението.

Режисьорите чрез притчовите и алегорични постановки по Радичков изразяват своето критично отношение към комунистическия режим. Й. Радичков е наричан „софийския Кафка“ и „театралния еретик“, заради своето иронично, гротескно и критично отношение, както и за своя нон-конформизъм и ексцентричност. Той разчупва официалните драматургични и сценични норми и позволява изграждането на поетичен и свободен свят на чудеса, дарява театралните творци с оръжие за противопоставяне на унифицирането и контрола.

erage of the socialist reality, but the authorities did not dare to forbid them due to the fear of incompetence and not understanding the weird philosophical and biblical absurd world of Radichkov. In *Sumatoha (Commotion; 1967)*, *January (1973)*, *Lazaritsa (1977)*, *Opit za letene (Attempt to Fly; 1979)*, *Obraz i podobie (Image and Likeness; 1986)*, etc. Radichkov examined the relation between people, time, nature and space, opposed life and death, familiar and unknown, order and chaos, earthly life and extra-terrestrial existence. He used folklore and fiction characters, same as biblical motives.

The performance *Sumatoha (Commotion)* by Radichkov from 1967 caused a many reactions in the public space, likewise among the party elite. The normativists criticized the play, since the character of the peasant therein was presented as a ferocious, savage, primitive, without exalted thoughts, the characters were distorted, deformed, there were scenes in which one could observe how human dignity was trampled down.<sup>86</sup> As a whole, however, the theatrical estate and the spectators welcomed the irresistible enthusiasm and amazement, internal resistance and joy, provoked by the performance.

Through the parable and allegoric staging based on Radichkov plays, the directors expressed their critical attitude towards the communist regime. Radichkov was called *Sofia Kafka* and “theatrical heretic”, because of his ironic, grotesque, and critical attitude, as well as for his non-conformism and eccentricity. He was violating the official

<sup>86</sup> Fourth National Review of the Bulgarian theatre and drama. Theatre, No. 10, 1969, p. 5

„Суматоха“, Й. Радичков,  
Сатиричен театър,  
режисьор Методи Андонов, 1967

*Sumatoha (Commotion), Y. Radichkov,  
Satirichen teatr (State Satirical Theatre),  
dir. Metodi Antonov, 1967*



Публиката, отегчена от сивия поток на социалистическо изкуство от периода на стагнация в края на 40-те и началото на 50-те години, е жадна за всичко ново, интересно, увлекателно, вълнуващо. За нея театърът е извор на идеи, на бунт, отражение на мечтите ѝ за по-друг свят. В условията на Студена война, когато по средата се въздига Берлинската стена, театърът се превръща в остров, където инакомислещите могат да се съпротивляват, да се включат в световната култура, в очакване на краха на една абсурдна тоталитарна империя.

dramaturgical and stage norms and allowed for the building up of poetic and free from miracles world, giving the actors a weapon to oppose the unification to the control.

The audience, bored by the grey flow of socialist art from the period of stagnation at the end of the 1940s and the beginning of the 1950s, was eager to get everything that was new, interesting, fascinating, exciting. The theatre for the public was a source of ideas, upsurge, reflection of its dreams about a different world. In the conditions of Cold War, with an erected Berlin Wall in the centre, the theatre turned into an island, where the dissidents could resist, could become part of the global culture and expect the crash of an absurd totalitarian empire.

## ОТДУШНИКЪТ „САТИРИЧЕН ТЕАТЪР“

С основаването на Сатиричния театър в София със заповед № XVII-Д-997 на Министерство на културата от 28.11.1956 г.<sup>87</sup> комедията, която е рядко явление за социалистическата култура в предхождащите години, се завръща на сцената.

Сатиричният театър е замислен с „особено предназначение“. Негова задача, по думите на режисьора Младен Киселов, е да бъде „изваждано енергично на сцената и заклеявано със средствата на театъра лошото, низкото, грозното, остарялото, негодното, мъртвото, наслоено по дъното или все още мътещо водата на бурно течащия ни живот“.<sup>88</sup>

Идеята за Сатиричен театър се заражда сред група млади писатели, между които са: Димитър Чавдаров-Челкаш, Валери Петров, Радой Ралин – по това време още неизявени творци, групирани около вестник „Стършел“. Назрял е моментът да се създаде театър, който да възплащава общественото мнение, театър от типа на вестника – хумористичен, критичен, карикатурен, остро съвременен. През ноември 1952 г. режисьорът Анастас Михайлов е поканен от редакцията на в. „Стършел“ във връзка с подетата инициатива за създаване на сатирична естрада. По молба на Нейчо Попов той нахвърля проект за бъдещия театър, който да бъде честна, чиста, ярка, жива и злободнев-

## THE VENT SATIRICAL THEATRE

With the founding of the Satirical Theatre in Sofia with order No. XVII-D-997 by the Ministry of Culture from 28.11.1956<sup>87</sup>, the comedy which was a rare phenomenon in socialist culture in the preceding years, got back on stage.

The Satirical Theatre was intended to be of “particular purpose”. Its mission, as stated by the director Mladen Kisselov, “was the bad, the ugly, old, unfit, dead, layered on the bottom or still brooding the water of the rushing life, to be energetically extracted on stage and stigmatized with the sources of the theatre”<sup>88</sup>.

The idea for the Satirical theatre originated from young people like Dimitar Chavdarov – Chelkash, Valeri Petrov, Radoy Ralin – at this time not yet prominent authors, grouped around the newspaper Sturshel (Hornet). The moment for setting up of a theatre was ripe, which would incarnate the public opinion, theatre of the kind of the mentioned newspaper – full of humour, criticism, caricature, pointedly contemporary. In November 1952, the director Anastas Mihaylov was invited by the editorial staff of newspaper Sturshel (Hornet) in connection with the undertaken initiative for the creation of satirical stage. At the request of Neycho Popov, a project for the future theatre was outlined, which had to be honest, clean, clear, bright, live and malicious ex-

на проява на критика и самокритика и популяризация на родния и чуждестранния класически хумор във формата на миниатюри (малки форми, леки, „портативни“). Съставът да е от млади актьори с талант, етически качества, ентузиазъм, с нов подход, искрени, правдиви, бързорботещи, инициативни, способни на трескави темпове на работа, себеотрицание и известна жертвеност, които да не са случайно събрани, а подбрани още като абсолвенти. Те биха могли да бъдат второкурсници и третокурсници най-вече от Държавното висше театрално училище и Музикална академия, такива, които биха имали приложение само в такъв театър. Те трябва да бъдат обединени от единен дух, метод, подход, идейно-художествено възпитание, с нов вкус, да са чисти от плесента на старомодния буржуазен вкус. За такъв театър, който да бъде художествено ръководен и чийто репертоар да бъде определян от редакцията на в. „Стършел“, според неговите създатели, освен постоянен актьорски състав, са необходими: салон, постоянен оркестър, конферансие.<sup>89</sup>

Започват репетициите под ръководството на Анастас Михайлов. Други членове на екипа са Нейчо Попов, Ицхак Финци, Хари Тороманов, Леон Конфино, Аврам Пинкас, Иван Рачев, Павел Дубарев, Григор Вачков, Петър Пейков, Досю Досев и др. Подготвяният спектакъл представлява композиция от различни сценки. В работата се включва и режисьорът Стефан Сърчаджиев. Представлението със заглавие

pression of criticism and self-criticism, as well as popularization of the native and the foreign classical humour in the form of miniatures (small forms, light, “portable”). The staff had to comprise young gifted actors with ethical qualities, enthusiasm, with new approach, frank, truthful, fast working, initiative in acting, able to withstand feverish pace of work, selflessness – and certain sacrifice, not random, but selected at the start by graduates. They could be juniors and seniors mainly from the State Drama School and the Music Academy, i.e. students who could find realization in such a theatre. They had to be united by unified spirit, method, approach, conceptual-artistic breeding, with new taste, to be clean from the mould of the old fashion bourgeois taste. For such theatre that would be artistically managed and with repertoire that would be specified and determined by the editorial staff in newspaper Sturshel (Hornet), according to its founders, besides the constant staff of actors the following was also needed: salon, permanent orchestra, compere.<sup>89</sup>

Rehearsals started under the guidance of Anastas Mihaylov. The other members of the team were Neycho Popov, Itshak Fintsi, Hari Toromanov, Leon Konfino, Avram Pinkas, Ivan Rachev, Pavel Dubarev, Grigor Vachkov, Petar Peykov, Dosyu Dosev and others. The prepared staging represented a composition of different scenes. The director Stefan Surchadzhiev was also involved in the work. The performance with title *Starshelov teatralen spektakl* (*Sturshel's theater spectacle*) was set for the begin-

<sup>89</sup> Михайлов, Анастас. Театърът: Изживяно и изстрадано. – София: Вулкан-4, 1994, 141–165.

„Стършелов театрален спектакъл“ е насрочено за началото на март 1953 г. Премиерата някак символично е осуетена на 5 март от смъртта на Сталин и се състои малко след това на 16 март в салона на театър „Балкан“.

Представлението има огромен успех. Излизат редица отзиви. В българското културно пространство се случва нещо ново, нещо обещаващо.

Театърът за първи път с априлски повеи разтваря врати на 7 април в салона на филиала на Народния театър „Васил Кирков“ (днешен театър „Сълза и смях“) през пролетта на 1957 г. с постановката на Стефан Сърчаджиев „Баня“ на Вл. Маяковски. В спектакъла към трупата вече са се присъединили и останалите артисти от това поколение знакови комици.

Постановките на Сатиричния театър стават популярни най-вече с ярката игра на новото актьорско попълнение в театъра в лицето

ning of March 1953. The first night performance was somehow symbolically hindered on 5th March by Stalin's death and it took place some days later – on 16th March on the stage of Theatre Balkan.

The performance was a huge success. A number of reviews came out. Something new, something promising appeared in the Bulgarian cultural space.

The beginning of the Bulgarian satirical theatre was laid with this staging, which however didn't last as it was discontinued by the Political Bureau, yet some years passed before its official inauguration.

On 7th April, the theatre opened for the first time in the premises of the branch of the National Theatre Vasil Kirkov (today's theatre Salza i smjah / Tear and Laugh) in the spring of 1957 with the staging of Stefan Surchadzhiev *Banja* (*Bathroom*) by Vl. Mayakovski. In this spectacle the other actors of this generation of signatory comedians in the Bulgarian theatre have joined the troupe.



Програма и афиш „Стършелов театрален спектакъл“

Program and poster *Starshelov teatralen spektakl* (*Sturshel's Theatre Spectacle*)

на Георги Парцалев, Георги Калоянчев, Григор Вачков, Енчо Багаров, Константин Коцев, Леда Тасева, Нейчо Попов, Стоянка Мутаfoва, Татяна Лолова, Невена Коканова и др.

Емблематични са спектаклите от края на 50-те и 60-те години: „Баня“ (1957 г.), „Дървеница“ (1959 г.), „Мистерия Буф“ (1967 г.) на Маяковски; „Дванадесетте стола“ по Илф и Петров (1958 г.); „Предложение. Сватба. Юбилей“ на Чехов (1960 г.); „Чичовци“ на Вазов (1960 г.); „Удържимият възход на Артуро Хи“ на Брехт (1961 г.); „Михал Мишкoед“ на Доброплодни (1963 г.); „Смъртта на Тарелкин“ на Сухово-Кобилин (1965 г.); „Много шум за нищо“ на Шекспир (1965 г.); „Ревизор“ на Го-

The performances in the Satirical theatre became popular mainly with the bright performing of the new generation of actors in the theatre, in the names of Georgi Partzalev, Georgi Kaloyanchev, Grigor Vachkov, Encho Bagarov, Konstantin Kotsev, Leda Taseva, Neycho Popov, Stoyanka Mutafova, Tatyana Lolova, Nevena Kokanova, etc.

The following 1950s and 1960s spectacles were emblematic: *Banja (Bathhouse; 1957)*, *Darvenitza (Bedbug; 1959)*, *Mysteria Bouffe (1967)* by Mayakovski; *Dvanaisette stola (The Twelve Chairs)* after Ilf and Petrov (1958); *Predlojenie. Svatba. Ubilei (Proposal. Wedding. Jubilee)* by Chekhov (1960); *Chichovci (Uncles)* by Vazov (1960); *Udarjimijat vazhod na Artuto Hi (The Resistable Rise of Arturo Ui)* by Bre-

„Баня“ на Вл. Маяковски, реж. Стефан Сърчаджиев, откриване на Сатиричния театър, 1957

*Banja (Bathhouse)* by Vl. Mayakovski, dir. Stefan Surchadzhiev, Inauguration of the Darjaven satirichen teatr (State Satirical Theatre), 1957



„Ревизор“ от Н. В. Гогол, реж. Методи Андонов, Сатиричен театър, 1966

*Revizor (The Government Inspector)* by N.V. Gogol, dir. Metodi Andonov, Satirichen teatr (State Satirical Theatre), 1966

гол (1966 г.) и др. В трупата работят режисьорите Методи Андонов, Асен Шопов, Младен Киселов, Гриша Островски и др.

Едно от най-големите достойнства на Сатиричния театър от този период, особено след средата на 60-те години, е, че той популяризира съвременната българска комедия.

Откриването на новата театрална сграда през 1966 г. е отбелязано с постановката „Обличането на Венера“ на Добри Жотев, реж. Леон Даниел. Това е спектакъл фейерверк с музика, песни и танци. На живо свири първата българска рок група „Бъндараците“. Един от участниците разказва, че това е бомбата на сезона. Играе се винаги на препълни салони. Аплодисментите не секват. С този спектакъл създателите чувстват, че подтикват младите хора към свобода на духа. Всъщност такова е посланието на пиесата и музиката – да предаде духа на рокенрола.<sup>90</sup>

Сред спектаклите на Сатиричния театър по съвременни български пиеси, в които се търси нов сценичен език и които се радват на

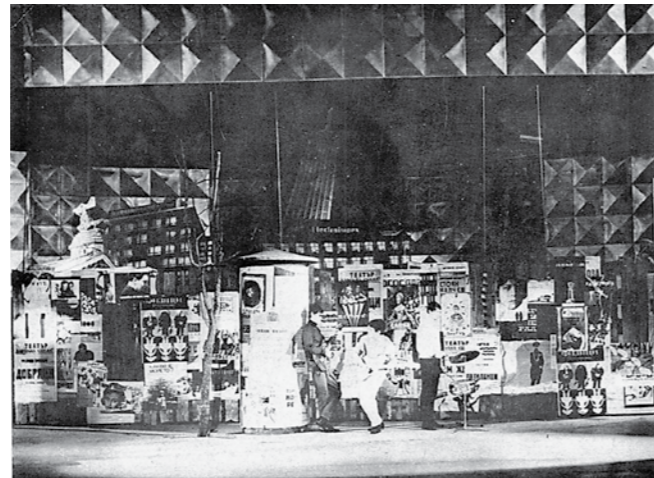
*cht (1961)*; *Mihal Mishkoed (Mihal the Mouseeater)* by Dobroplodni (1963); *Smartta na terelkin (The Death of Tarelkin)* by Suhovo-Kobilin (1965); *Mnogo shum za nishto (Much Ado About Nothing)* by Shakespeare (1965); *Revizor (The Government Inspector)* by Gogol (1966), etc. The directors Metodi Andonov, Assen Shopov, Mladen Kisselov, Grisha Ostrovski and others worked in the theatre.

One of the highest merits of the Satirical Theatre from this period, especially after the mid-1960s was that it was promoting the contemporary Bulgarian comedy.

The inauguration of the new theatre building in 1966 was marked with the staging of *Oblichaneto na Venera (Dressing of Venus)* by Dobri Zhotev, director Leon Daniel. This was a firework spectacle with music, songs and dances. The first Bulgarian rock-band *Bundaratsite* plaid live. One of the participants said that this was the bomb of the season. It was always performed in full auditorium. The applause did not cease. The creators of this spectacle felt that they urged young people towards freedom

„Обличането на Венера“ на Д. Жотев,  
реж. Леон Даниел,  
Сатиричен театър, 1966

*Oblichaneto na Venera (Dressing of Venus)*  
by D. Zhotev, dir. Leon Daniel,  
Darjaven Satirichen teatr  
(State Satirical Theatre), 1966



силен обществен резонанс, са: „Когато розите танцуват“, Валери Петров (1961 г.); „Импровизация“ на Валери Петров и Радой Ралин (1962 г.); „Суматоха“ (1967 г.), „Януари“ (1973 г.), „Лазарица“ (1977 г.) на Радичков; „Ромео, Жулиета и Петрол“ на Иван Радоев (1968 г.); „Старчето и стрелата“ на Никола Русев (1969 г.). Пиесите на Станислав Стратиев „Римска баня“ (1974 г.), „Сако от велур“ (1976 г.), „Рейс“ (1979 г.) стават изключително популярни. „Великденско вино“ (1978 г.) и „Одисей пътува за Итака“ (1985 г.) на Константин Илиев; „Процесът срещу богомилиите“ (1969 г.) и „Последната нощ на Сократ“ (1986 г.) на Стефан Цанев; „Мата-Хари“ (1982 г.) на Недялко Йорданов засягат съвременни проблеми чрез връщане към миналото. Тези плахи протести срещу властта насърчават обществото да участва чрез театъра в ра-

of the spirit. In fact, this was the message of the play and the music – convey the spirit of rock-and-roll.<sup>90</sup>

The spectacles of the Satirical Theatre with contemporary Bulgarian plays where a new scenic language was sought for and which enjoyed a strong public reaction include: *Kogato rozite tancuvat (When the roses dance)*, Valeri Petrov (1961); *Improvizacii (Improvisations)* by Valeri Petrov and Radoy Ralin (1962); *Sumatoha (Commotion; 1967)*, *January (1973)*, *Lazaritsa (1977)* by Radichkov; *Romeo, Juliet and Petrol* by Ivan Radoev (1968); *Starcheto i strelata (The Old Man and the Arrow)* by Nikola Rusev (1969). The plays by Stanislav Stratiev *Rimska banja (Roman Bath; 1974)*; *Sako ot velur (Suede Jacket; 1976)*; *Reis (Bus; 1979)* became extremely popular. *Velikdensko vino (Easter wine; 1978)* and *Odissei patuva za Itaka*

<sup>90</sup> Янев, Румен. Вкусът на времето. Щурците – българската рок легенда. – София: Парадокс, 2007, с. 23.

зобличаване недъзите на съвременното социалистическо общество.

Благодарение на този род сатирични постановки започват да се изтъкват съществени недостатъци на новия строй, което намира широк обществен резонанс и подкрепа. Критиката обикновено не е директна. Тя се чете от публиката „между редовете“ на произнасяния текст на сцената. Зрителят открива в метафоричните и алегоричните сценични образи сходни на обкръжаващата го социалистическа действителност явления.

Сатиричният театър утвърждава свое собствено лице. Актьорите, заедно с режисьорите, се опитват да разработят специфичен ярко комедиен език, основан на пародията, хиперболата, абсурда, гротеската.

По това време никой театър няма по-висока, абсолютна и крайна точка на политическа не-

(*Odysseus Travels to Ithaca; 1985*) by Konstantin Iliev; *Procesat protiv bogomilite (The Trial Against the Bogomils; 1969)* as well as *Poslednata nosht na Socrat (The Last Night of Socrates; 1986)* by Stefan Tsanev; *Mata Hari (1982)* by Nedyalko Yordanov dealt with contemporary problems by means of returning to the past. These timid protests against the authorities encouraged the society to take part through the theatre in the exposing of the disabilities of the contemporary socialist society.

Thanks to this kind of satirical staging, essential deficiencies of the new system were expressed, meeting a broad social resonance and support. This criticism wasn't usually a direct one. It could be read by the public "between the lines" of the pronounced text on stage. In the metaphoric and allegoric characters on stage, viewers discovered similar phenomena of the surrounding socialist reality.



„Импровизация“, Валери Петров и Радой Ралин,  
реж. Гриша Островски, 1962

*Improvizacii (Improvisations)*, Valeri Petrov and Radoy Ralin,  
dir. Grisha Ostrovski, Darjaven Satirichen teatr  
(State Satirical Theatre), 1962

Плакат за „Римска баня“ от Станислав Стратиев,  
реж. Нейчо Попов, художник Людмил Чехларов,  
Сатиричен театър, 1974

Poster for *Rimska banja* (Roman Bath) by Stanislav Stratiev,  
dir. Neycho Popov, Artist Lyudmil Chehlarov,  
Darjaven Satirichen teatr  
(State Satirical Theatre), 1974



примиримост като Сатиричния, разкрити „косвено“ чрез деформиращото отражение на обществените недъзи и човешките слабости.

Със създаването на Сатиричния театър на културния небосклон изгрява един уникален феномен, появява се едно място, където хуморът е основно оръжие за социална критика, където хората се сближават и чрез изкуството се опитват заедно да оказват съпротива срещу наложените се канони. Комиците излизат под прожекторите не само в театрите, но и по естрадните сцени, в киното и по телевизията. Те стават любимци на публиката през следващите десетилетия.

The Satirical Theatre affirmed its own image. The actors together with the directors were trying to develop a specific bright comedy language, based on parody, hyperbole, absurd, grotesque.

At that time there was no other theatre that had a higher, absolute and end point of the political irreconcilability as the Satirical Theatre, disclosed “indirectly” by means of deforming reflection of the social disabilities and the human weaknesses.

With the founding of the Satirical Theatre, a unique phenomenon emerged in the cultural nuisance, it appeared at a place, where humour was the main weapon for social criticism, where the people got closer to each other and by means of art were trying to jointly resist the imposed canons. The comedians came out in the spotlights not only in the theatres, but also on the pop music stages, in the cinema theatres and on TV. In the following decades, they become favourites of the public.

## ТЕАТРАЛНИ ТЪРСЕНИЯ С „ВЯТЪРА НА ПРОМЯНАТА“

След така наречения „застоеен период“ на „развития социализъм“, който обхваща времето от края на 60-те до средата на 80-те години на ХХ в., започва да се говори за необходимостта от промяна във всички сфери на обществена дейност в страните със социалистически режими. Втората половина на 80-те години са известни като период на „перестройката“, довел до разпадането на социалистическия лагер и до необратими социално-политически, икономически и културни промени в световен мащаб.

Призивът за предприемане на мерки за преодоляване на инерцията на някои „застойни явления в обществения живот“, за необходимостта от „ускорение на социално-икономическото развитие“, за „даване на повече гласност като безотказно действаща система“ и за „преустройство на духовната сфера“ идва отгоре.<sup>91</sup> Инициатор на Перестройката са партийните елити и по-специално нейният кръстник Михаил Горбачов, който става генерален секретар на КПСС през март 1985 г. В своя политически доклад „За свикването на поредния 27-ми конгрес на КПСС и задачи, свързани с неговата подготовка и провеждане“ на Априлския пленум на ЦК на КПСС на 23 април 1985 г. той за първи път говори за „перестройка“ и

## THEATRICAL QUESTS WITH THE WIND OF CHANGES

After the so called “period of stagnation” of the “developed socialism”, covering the period from the end-1960s to the mid-1980s, started discussion about the necessity of a change in all spheres of the social activity in the countries with socialist regimes. The second half of the 1980s is known as the period of “the perestroika”, which led to the disintegration of the socialist system and irreversible social-political, economic and cultural changes globally.

The invocation for initiation of measures for overcoming the inertia of some “stagnant phenomena in social life”, about the need of “acceleration of the social-economic development”, for “rendering more publicity as a flawlessly operating system” as well as for “reconstruction of the spiritual sphere” came as instructions from the government.<sup>91</sup> The Perestroika was initiated by the party elite and more particularly by its godfather Mikhail Gorbachev, who became secretary general of the *Kommunisticheska partija na Savetskija Sauz* (KPSS; Communist Party of Soviet Union) in March 1985. In his report “About the summoning of the sequential 27th congress of the KPSS and assignments, as

sociated with its preparation and conducting” of the April plenum of the Central Committee of KPSS on April 23rd 1985, for the first time he mentioned the

за това, че „всяко преустройство на стопанския механизъм, както е известно, започва с преустройство на съзнанието, с отказ от наложилите се стереотипи на мисленето и практиките, с ясното разбиране на новите задачи“.<sup>92</sup>

Няколко последвали събития като XXVII конгрес на КПСС през 1986 г. и януарския Пленум на КПСС през 1987 г., в това число и административно наложените преобразования в духовната сфера като например учредяването на Съюза на театралните общества през 1986 г., показателно за важната обществена роля, която има съветският театър, са катализатор на мащабни реформи в социално-политическия и културния живот не само в Съветския съюз.

Желанието за промяна на социалния ред става все по-трудно удържимо в страните от Централна и Източна Европа.

На 28 и 29 юли 1987 г. се провежда пленум на ЦК на БКП, на който са обсъждат идеи, свързани с осъществяването на радикални реформи и либерализация в България, които залягат в основата на така наречената „Юлска концепция“. На последвалите Национална партийна конференция на БКП през януари 1988 г. и пленум на ЦК на БКП, състоял се на 19 и 20 юли 1988 г., се обсъждат проблеми, свързани не само с наложителното провеждане на икономически реформи, които предвиждат раздържавяване на собствеността и създаване на частно

concept about “perestroika” and the fact that “each reconstruction of the economic mechanism, is well known, starts with the reconstruction of the consciousness, with denial of the imposed stereotypes of the thinking and the practices with the clear understanding of the new assignments”.<sup>92</sup>

Several of the following events, such as the XXVII congress of KPSS in 1986 and the Plenum of KPSS in January 1987, including also the administratively imposed transformations in the spiritual sphere as Absolutely secret 175 for example the



*Протокол № 218 от заседание на Секретариата на ЦК на КПСС. Съвършено секретно, 1986.<sup>93</sup>*

*Protocol No. 218 from a session of the Secretariat of the CC of CPSS.<sup>93</sup>*

foundation of the Souz teatralnih obshtestv (Union of the Theatrical Societies) in 1986, indicative of the important social role, existing in the Soviet

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Выписка из протокола № 218 заседания Секретариата ЦК КПСС от 14 января, 1986. [https://nsarchive2.gwu.edu/rus/text\\_files/Perestroika/1986.01.14.pdf](https://nsarchive2.gwu.edu/rus/text_files/Perestroika/1986.01.14.pdf) (посетен на 09.09.2024)

предприемачество, но и за преустройство на духовната сфера. В своя доклад за реформиране на театъра актрисата Ванча Дойчева като представител на Съюза на артистите в България, в духа на новите популистки идеи за децентрализация, говори за това, че „активният обмен на духовни ценности ще доведе изкуството в най-подходяща форма до всяко село и махала, до всяко сърце, за да се превърне в жизнена необходимост за всеки гражданин на родината ни, който иска да бъде неин достоен представител...“<sup>94</sup>

В доклада се посочва, че порасналите духовни потребности предизвикват нуждата от създаване на нови гъвкави театрални формации и студии на единомишленици с обща цел и нови задачи в търсенето на творчески риск и смел експеримент. Изтъква се и още един момент, свързан с необходимостта от израстване на ролята на Съюза на артистите в България, който месец преди това, на проведения IX пленум на Съюза, взима решения за преустройство на театралното дело.

На заседание от 26 юли 1988 г. Политбюро на ЦК на БКП приема общата положителна оценка за резултатите от работата на пленума на ЦК на БКП по преустройството на духовната сфера, направена от др. Тодор Живков, и неговите указания за подхода при изпълнение на решенията на пленума.<sup>95</sup> В своето изказване за реформите в областта на изкуствата Тодор Живков прави коментар на доклада за театрите на Ванча Дойчева

theatre, were catalyst of the scale reforms in the social-political and cultural life not only in the Soviet Union.

The will for a change of the social order became increasingly difficult to control in the countries from Central and Eastern Europe.

On 28th and 29th July 1987, plenum of the Central Committee of the Balgarska komunisticheska partija (BKP; Bulgarian Communist Party) took place, where ideas were discussed related to the implementation of radical reforms and liberalisation in Bulgaria, laid down in the foundations of the so called “July concept”. On the following National Party Conference of the BCP in January 1988 as well as the Plenum of the Central Committee of BKP which took place on 19th and 20th July 1988, problems were discussed concerning not only the imperative conducting of economic reforms, envisaging the privatisation of the ownership and setting up of private entrepreneurship, but also the reorganization in the spiritual sphere. In her report on the reforming of the theatre, the actress Vancha Doycheva in her capacity of representative of the Union of Bulgarian Actors, in the spirit of the new populist idea for decentralisation, also discussed “the active exchange of the spiritual values shall bring art in the most suitable form to each village and neighbourhood, to each heart, in order to turn

ва, която на следващата година е избрана за председател на Съюза на артистите в България. В него Генералният секретар на ЦК на БКП проправя линията за преустройство на театралното дело: „Спектакълът се създава от артистите и от режисьорите, а не от йерархията, която се създава от горе до долу и от долу до горе. Хората не отиват заради зданието, където ще играят, а отиват да видят изкуство. А изкуството се създава от живи хора – от артисти и режисьори, а не от йерархията. Следователно трябва да се даде възможност на артистите да се подберат и да участват в това преустройство. Да им се каже: ето, държавата може да даде това, повече не може да даде, а вие седнете и вижте как ще се изпълни всичко това. Във всяка област има най-малко по три драматични театъра. Ще правим ли преустройство или няма да правим преустройство? Ако ще правим преустройство – трябва да го правим.“<sup>97</sup>

В българския театър пост-застойното раздвижване в духа на новото време, свързано със стремежите за разрушаване на „железната завеса“ и демократизиране на обществото, започва още в края на 70-те и началото на 80-те години.

Тези процеси стават възможни благодарение на целенасочените усилия на партийната върхушка да канализира стихийните театрални процеси и тенденции в подлежащо на контрол русло. През 1980 г. е подготвен „Комплексен анализ на проблемите и

into vital necessity for each citizen of our country willing to be its worthy representative...“<sup>94</sup>

The report pointed out that the increased spiritual necessities caused the need of creation of new flexible theatre formations and studios of likeminded with common objective and new tasks in the quest of creative risk and bold experiment. Another instance associated with the necessity of raising the role of the Union of Bulgarian Actors was pointed out, which a month earlier, on the Union's IX plenum, took the decision for reorganisation of theatre work.

On a session from 26th July 1988 the Politburo of Central Committee of Balgarska komunistcheska partia (BKP; Bulgarian Communist Party) accepted the common positive assessment of the results from the work of the plenum of the Central Committee of BKP with regards to the reorganisation of the spiritual sphere, made by comrade Todor Zhivkov and his instructions on the approach with the accomplishment of the decisions of the plenum.<sup>95</sup> In his speech on the reforms in the field of art, Todor Zhivkov commented on Vancha Doycheva's report about the theatres, who was elected the following year to be the chairman of the he Union of Bulgarian Actors. In this report, the Secretary General

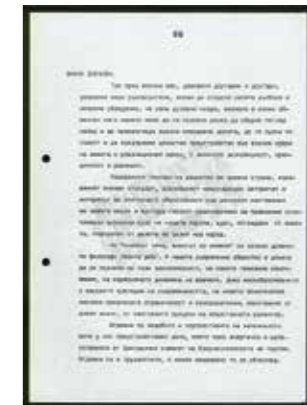
<sup>94</sup> Стенографски протокол. Пленум на ЦК на БКП, 19-20 юли 1988 г., с. 66-74, ЦДА, Фонд 1Б; опис 65; архивна единица 88. <http://politburo.archives.bg/bg/2013-04-24-11-09-24/1980-1989/3283-19--20--1988--i> (visited on 09.09.2023).

<sup>95</sup> Протокол „А“ № 119 от 26 юли 1988 от заседанието на Политбюро на ЦК на БКП. [http://prehod.omda.bg/page.php?title=ПРОТОКОЛ\\_А\\_№\\_119\\_26\\_юли\\_1988\\_г.&IDMenu=585&IDArticle=1256](http://prehod.omda.bg/page.php?title=ПРОТОКОЛ_А_№_119_26_юли_1988_г.&IDMenu=585&IDArticle=1256) (visited on 09.09.2022).

насоките за развитие в театъра в светлината на Решението на Политбюро на ЦК на БКП за развитие на театралното дело“ от Комитет за култура. Решението за развитие на театралното дело в страната е взето от Политбюро още през 1972 г., но програмата за неговото осъществяване се забавя значително.<sup>98</sup>

В документа е указана необходимостта от мерки, свързани с подобряване на репертоара, съобразно зрителския интерес, включване на повече съвременни западноевропейски пиеси и от световната драматургия, създаване на литературни бюра. Обръща се внимание на необходимостта от повишаване ролята на критиката и театрознанието. В дългосрочен план се споменава възможността секция „Театър“ на Институт за изкуствознание към БАН да прерасне в обособен Театрален институт с Национален театрален музей на БАН. Обсъждат се възможностите за създаване на експериментални сцени, на театри с по-специална насоченост, както на камерни театри, кафе-театри, кабаре, вариете, така и на нови формации: лаборатории, работилници, студии, където водещ да е принципът на единомислието. Една от задачите е свързана с разрастване на театралната мрежа. По отношение на международното сътрудничество се изтъква необходимостта от разширяване на контактите със страни като Англия, Франция, ФРГ, Италия, Швеция, САЩ. Планира се осъществяване на

of the CC of BCP paved the way for the line for reorganisation of the theatrical work: “The spectacle is created by the actors and the directors and not by the hierarchy, which is created from top to bottom and from bottom to top. The people go to the theatre not because of the building where they will watch the performance, but they to see art. And art is created by living people – by actors and directors and not by the hierarchy. Therefore, an opportunity should be



*Доклад на Ванча Дойчева на Пленум на ЦК на БКП, 19.07.1988<sup>96</sup>*

*Vancha Doycheva's report on the Plenum of Central Cmmittee of the Balgarska komunistcheska partia (Bulgarian Communist Party), 19.07.1988<sup>96</sup>*

provided for the actors to be selected as well as to take part in this reorganisation. They should be told that: there, that is what the state can give, it cannot give you more and you – you should sit and decide how to implement all that. There are at least



участие на български спектакли в „Театър на нациите“, на фестивалите в Авиньон и Ница, Дъблин и Единбург, Хамбург, Майнхайм и Бохум, Западен Берлин, Белград (Белградски интернационален театрален фестивал, БИ-ТЕФ), Атинския фестивал, Мадридски театрален преглед и др.<sup>99</sup>

Тези програмни цели, от една страна, се осъществяват донякъде като инициативи отгоре. Репертоарът се разнообразява. Формират се нови лаборатории, работилници, вариетета, камерни сцени и пр. През следващите години българските творци започват да пътуват в чужбина на гастроли и за участие във фестивали в страни отвъд „желязната завеса“. През 1982 г. България е домакин на „Театър на нациите“. С особено интерес от страна на театралните среди се посреща фестивалът „Театър в куфар“ през 1987 г. и 1989 г. От друга страна, документът е опит за преформатиране на вече започнали процеси в българския театър. Такова неочаквано

three drama theatres in each district. Will there be any reorganisation or not really? If we are to make reorganisation – we have to make it.”<sup>97</sup>

The post-stagnant stirring in the spirit of the new time, associated with the striving for demolition of the “iron curtain” and the democratization of the society in the Bulgarian theatre, had already begun at the end of the 1970s and the beginning of the 1980s.

These processes became possible thanks to the purposeful efforts of the party leadership to channelise the irrepressible theatrical processes and tendencies subject to control. “Complex analyses of the problems and directions for development in the theatre in the light of the Decision of the Politburo of Central Committee of ВКР for developing the theatre

work” was elaborated in 1980 by the Komitet za kultura (Committee for Culture). The decision for development in the theatre work in the country was already

<sup>97</sup> Изказване на Тодор Живков. Протокол „А“ № 119 от 26 юли 1988 от заседанието на Политбюро на ЦК на БКП. [http://prehod.omda.bg/page.php?title=ПРОТОКОЛ\\_А\\_№\\_119\\_26\\_юли\\_1988\\_г.&IDMen u=585&IDArticle=1256](http://prehod.omda.bg/page.php?title=ПРОТОКОЛ_А_№_119_26_юли_1988_г.&IDMen u=585&IDArticle=1256) (visited on 11.09.2024).

съобразяване на партийния елит със стремежите на творците ги окуражава в по-нататъшните им търсения.

Някои от театралите обаче са разочаровани от двуличието на властта по отношение на провеждане на реформите в българския театър и напускат страната завинаги.

Сред ярките фигури от периода е Димитър Гочев, който емигрира, за да се превърне в един от водещите режисьори в бъдещата обединена Германия. Той работи в различни театри в страната и столицата. През 1982 г. поставя „Филоктет“ на Хайнер Мюлер в театър „София“. В постановката екипът търси безмълвната интензивна съпротива срещу насието на думите. Това е последната продукция на Д. Гочев в България, който през 1985 г. заминава за Германия и поставя в Кьолн, Дюселдорф, Хамбург, ХанOVER, Бохум, Базел, Грац, Виена и др.

След два неосъществени опита поради съсипваща критика от страна на цензурата за създаване на българска рокопера на групата „Златни струни“ на братя Мишеви „Тракийската гробница“ (1975–76 г.) и на групата „Май“ „Срещи с Рама“ по Артър Кларк (1981 г.), през 1983 г. за първи път става възможно представянето пред публика на оригинална българска рок опера „Рицарят си ляга рано“. Притчовият спектакъл за гибелта на едно безумно царство има невероятен успех, но е спрял по политически причини след 5-то представление. Той е подготвен от

made by Politburo in 1972, but the program for its implementation was significantly delayed.<sup>98</sup>

The document stated the necessity for measures, related to the improvement of the repertoire with respect to the audience interest with inclusion of more contemporary west European plays as well as from the global dramaturgy, created by the literature bureaus. Attention was drawn on the necessity of increasing the role of criticism and theatrical science. In the long run, the possibility for section “Theatre” of the Institute for Art Science in the Bulgarian of Sciences (BAS) to grow up to distinct Theatrical institute with National Theatrical Museum with BAS was mentioned. The possibilities for creation of experimental scenes were discussed, as well as the setting up of theatres with more specific orientation, both as theatres intended for small audience, coffee-theatres, cabaret show bars and new formations: laboratories, workshops, studios, where the principle of solidarity would be leading. One of the missions was associated with the expansion of the theatre network. With respect to the international cooperation the need from expansion of the contacts with countries like: England, France, Federal Republic of Germany, Italy, Sweden, Unite States of America was pointed out. Accom-

plishment of participation of Bulgarian spectacles was planned for the “Theatre of nations”, on the festivals in Avignon and Nice, Dublin and Edin-

<sup>98</sup> Протокол „А“ № 557 от заседанието на Политбюро на ЦК на БКП от 11 юли 1972 г., ЦДА, фонд 1, опис 35, архивна единица 3304, лист 73-84. <http://politburo.archives.bg/bg/2013-04-24-11-12-48/dokumenti/1970-1979/1169--557--11--1972--> (visited on 11.09.2022).

група студенти от ВИТИЗ като дипломна работа на режисьора Огнян Купенов. Играе се в алтернативното пространство на фоайето на института. Авторът на музиката и либретото е арх. Иво Венков, който емигрира в САЩ през 1987 г.

През 1983 г. рок мюзикълът „Любовни булеварди“ на драматурга Стефан Цанев и композитора Юри Ступел в Младежкия театър, също е снет от афиша. Юри Ступел емигрира в Гърция.

През 1984 г. режисьорът Иван Станев събира група артисти в Ловеч на принципа на лабораторния театър. Подготвени са спектаклите с авангардна насоченост: „Любовта към трите портокала“ на К. Гоци, 1984 г. и „Алхимия на скръбта“, колаж по Чехов, Бергман, Бодлер, Кортасар, Хорват, Йонеско, Витгенщайн, Бекет и други, 1986 г. Той е спрял още на премиерата. През 1988 г. Иван Станев поставя „Раната Войцек“ по Бюхнер, Мюлер и Хьолдерлин в театър „София“. През 1988 г. по време на гастрол на представлението той емигрира в Германия.

През 80-те години голяма част от театралните творци от различни поколения правят опити за издигане на българската култура на нивото на световните съвременни образци в театъра.

Емблематични постановки по световна и съвременна българска драматургия в духа на пробуждане и желание за промени са някои от спектаклите на утвърдените

burg, Hamburg, Manheim and Bochum, West Berlin, Belgrade (Belgrade international Theatre festival, BITEF), the Athens festival, the Theatrical Review in Madrid, etc.<sup>99</sup>

These program objectives, on the one hand, were implemented to some extent as an initiative “from above”. The repertoire was diversified. New laboratories, workshops, show bars, chamber stage, etc. started to emerge. In the next years, the Bulgarian actors began travelling abroad on tours and participating in festivals in countries behind the “iron curtain”. In 1982, Bulgaria was hosting the Theatre of Nations. With a particular interest on behalf of the theatrical circles the festival Theatre in a Suitcase in 1987 and 1989 was welcomed. On the other hand, the document attempted reformation of the already started processes in the Bulgarian theatre. Such an unexpected compliance of the party elite with the striving of the actors to encourage them in their further quests.

Some of the theatre actors were, however, disappointed by the hypocrisy and duplicity of the authorities with regards to the carrying out of the reforms in the Bulgarian theatre and thus left the country for good.

The bright figures from the period include Dimitar Gochev, who emigrated to turn into one of leading directors in the future united Germany. He

<sup>99</sup> Комплексен анализ на проблемите и насоките за развитие в театъра в светлината на Решението на Политбюро на ЦК на БКП за развитие на театралното дело“ на Комитет за култура. 1980, 91–111. **Николова**, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 година. „Петко Венедиков“, 2020, 231–245.

режисьори като: „Медея“ на Еврипид, „Двамата веронци“ и „Много шум за нищо“ на У. Шекспир, реж. Любен Гройс; „Хамлет“ на У. Шекспир, реж. Вили Цанков; „Дело“ на А. Сухово-Кобилин, „Самоубиецът“ на Н. Ердман, „Кълбовидна мълния“ на Ив. Радоев, реж. Крикор Азарян; „Крал Джон“ на Фр. Дюренмат, „Последната нощ на Сократ“ на Ст. Цанев, реж. Николай Поляков; „В очакване на Годо“ на С. Бекет, „Червено вино за сбогом“ на К. Илиев, реж. Леон Даниел; „Сън“ на Ив. Радоев и „Животът – това са две жени“ на Ст. Цанев, реж. Младен Киселов; „Драг и робът“ на Н. Русев, реж. Красимир Спасов; „Тайната вечеря на дякона Левски“ на Ст. Цанев, реж. Асен Шопов и др.

Режисьор, който играе важна роля за търсенето на нов сценичен език, е Слави Шкаров. Той работи предимно в Драматичен театър – Русе.

През втората половина на 80-те С. Шкаров като гост-режисьор в Драматичен театър „Стефан Киров“ – Сливен прави няколко постановки като „Мата Хари“ от Н. Йорданов, „Праг“ от Дударев, „Ревизор“ от Н. В. Гогол и „Молиер или Съзаклятието на лицемерите“ от Булгаков. Те се отличават със силна енергия и бунтарски дух.

В тях участват младите актьори по разпределение в театъра, които стават водещи фигури в редица алтернативни формации и трупи през следващото десетилетие.

worked in different theatres in the country and in the capital. In 1982, he staged *Philoctetes* by Heiner Müller in theatre Sofia. In this staging, the team sought for wordless intensive resistance against violence of the words. This is the last production of D. Gochev in Bulgaria, who left for Germany in 1985 and staged in Cologne, Dusseldorf, Hamburg, Hanover, Bochum, Basel, Gratz, Vienna, etc.

After two unsuccessful attempts due to the devastating criticism on behalf of the censorship for the creation of Bulgarian rock-opera by the band Zlatni struni (Golden Strings) of Mishevi brothers *Trakiiska grobnica (Thracian Tomb; 1975–1976)* and the band May, *Sreshti s Rama (Rendezvous with Rama; 1981)* after A. Clarke, in 1983 for the first time it was possible to present before the public an original Bulgarian rock-opera *Ricarjat si ljaga rano (The Knight Goes to Bed Early)*. The parable spectacle for the doom of a mindless kingdom saw an incredible success, but it was cancelled for political reasons after the 5th performance. It was prepared by a group of students in Vissh institute za teatralno izkustvo (Higher Institute for Theatre Art) as graduation work of the director Ognyan Kупenov. It was performed in the alternative space of the lobby of the institute. The author of the music and the libretto was arch. Ivo Venkov, who emigrated to the USA in 1987.

In 1983, the rock-musical *Lubovni bulevardi (Love Boulevards)* by the playwright Stefan Tsanev and the composer Yuri Stupel in the *Mladejki teatr (Youth Theatre)*, was also cancelled. Yuri Stupel emigrated to Greece.

През този период в столицата започват дейността си театрални формации като Камерен студийен театър (по-късно – Театрална работилница „Сфумато“), основан от Маргарита Младенова и Иван Добчев, литературен театър „Възраждане“ на Андрей Калудов, „Ателие 313“ с ръководител Рашко Младенов. Вельо Горанов оглавява пантомимния театър „Движение“.

В различни театри из страната: Бургас, Варна, Враца, Добрич, Пазарджик, Разград, Русе, Сливен, Смолян, и пр. се формират групи единомишленици. Събират се млади режисьори и актьори, които търсят нов театрален език.

Едни от най-запомнящите се спектакли са дело на започналите своята театрална дейност през 70-те години режисьори като Иван Добчев, Пламен Марков, Здравко Митков, Маргарита Младенова, Бина Харалампиева и др. Нови театрални търсения се долавят в:

„Филоктет“ от Х. Мюлер, реж. Димитър Гочев, театър „София“, 1982

*Philoctetes* by Heiner Müller, dir. Dimitar Gochev, theatre Sofia, 1982

In 1984, the director Ivan Stanev gathered a group of actors in Lovech on the principle of the laboratory theatre. The following spectacles with avant-garde orientation were staged: *Lubovta kam trite portokala* (*The Love for Three Oranges*) by Carlo Gozzi, 1984 and *Alhimija na skrabta* (*Alchemy of sorrow*), collage after Chekhov, Bergman, Baudelaire, Cortázar, Horvath, Ionesco, Wittgenstein, Becket and others, 1986. It was cancelled even before the premiere. In 1988, Ivan Stanev staged *Ranata Woyzeck* (*The Wound Woyzeck*) by Bühner, Müller and Hyoderllin theatre Sofia. In 1988, during a tour of the performance he emigrated to Germany.

In the 1980s many actors from different generations tried to elevate the level of Bulgarian culture to the level of the global contemporary samples in the theatre.

Emblematic staging of world and contemporary Bulgarian dramaturgy in the spirit of awakening and will for changes were some of the spectacles of the affirmed directors, such as: *Medea* by Euripid-



„Одисей пътува за Итака“ и „Босилек за Драгинко“ на К. Илиев, „Балкански синдром“ на Ст. Стратиев (реж. Ив. Добчев); „Подробности от пейзажа“ на Ст. Стратиев, „Нощно съжителство“ на М. Минков; „Прозорецът“ на К. Илиев (реж. Пл. Марков); „Морско синьо“ на В. Петров, „Ние, врабчетата“ на Й. Радичков (реж. М. Младенова); „Копче за сън“ на В. Петров (реж. З. Митков); „Празникът“ по Н. Хайтов (реж. Бина Харалампиева) и др.<sup>100</sup>

Значителна част от постановките на завършилите ВИГИЗ през 80-те години режисьори в лицето на Бойко Богданов, Възкресия Вихърва, Стоян Камбарев, Стефан Москов и др. са показателни за новия реформаторски дух. В своите представления те отприщват актьорската стихия в съзвучие с пулса на времето. Младите творци правят своите първи театрални експерименти в спектаклите: „Жертва на дълга“ на

„Раната Войцек“ по Бюхнер, Мюлер и Хьолдерлин, реж. Иван Станев, театър „София“, 1988

*Ranata Woyzeck* (*The Wound Woyzeck* by Bühner, Müller and Hyoldrlin, dir. Ivan Stanev, theatre Sofia, 1988

*es, Dvamatata veronci* (*Two Gentlemen from Verona*) and *Mnogo shum za nishto* (*Much Ado About Nothing*) by W. Shakespeare, director Lyuben Groys; *Hamlet* by W. Shakespeare, director Villy Tsankov; *Delo* (*The Case*) by A. SuhovoKobilin, *Samoubiecat* (*Suicide*) by N. Erdman, *Kalbovidna malnija* (*Fireball*) by Iv. Radoev, director Krikor Azaryan; *King John* by Fr. Dürrenmatt, *Poslednata nosht na Sokrat* (*The last Night of Socrates*) by St. Tsanev, director Nikolay Polyakov; *V ochakvane na Godo* (*Waiting for Godot*) by S.Becket, *Cherveno vino za sbogom* (*Farewell Red Wine*) by K. Iiev, director Leon Daniel; *San* (*Dream*) by Iv. Radoev and *Jivotat – tova sa dve jeni* (*Life – These Are Two Women*) by St. Tsanev, director Mladen Kisselov; *Drag i robot* (*Drag and the Slave*) by N. Rusev, director Krasimir Spassov; *Tainata vecherja na djakona Levski* (*The Secret Dinner of Deacon Levski*) by St. Tsanev, director Assen Shopov, etc.

The director who played an important role in the quest of a new stage language was Slavi Shkarov. He worked predominantly in Drama Theatre – Ruse.

In the second half of the 1980s, S. Shkarov as guest-director in Drama theatre “Stefan Kirov” –



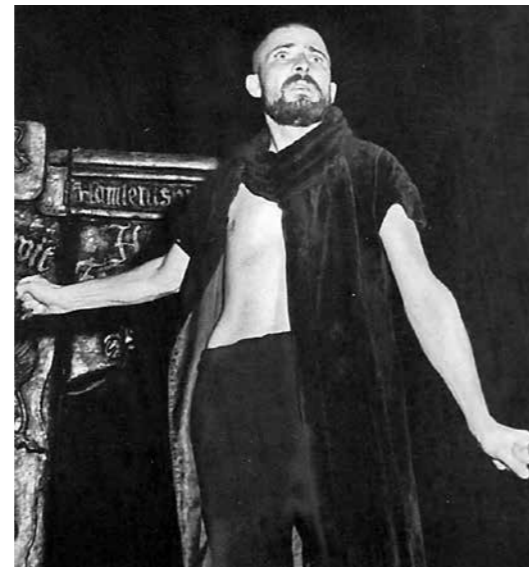
„Амадеус“ от П. Шафър, реж. Слави Шкаров,  
Драматичен театър – Русе, 1983

*Amadeus* by P. Shaffer, dir. Slavi Shkarov,  
Drama Theatre – Ruse, 1983

Sliven made several productions as *Mata Hari* by N. Yordanov, *Prag (Threshold)* by Dudarev, *Revizor (The Government Inspector)* by N.V.Gogol and *Molier i Sazakljatiето na licemerite (Molière or the Cabal of Hypocrites)* by Bulgakov. They were distinguished by strong energy and rebellious spirit.

The young actors appointed in the theatre took part in the above mentioned productions, who became leading figures in a number of alternative formations and troupes in the next decade.

During this period in the capital their activity was initiated in theatrical formations as Kameran Studien teatr Sfumato (Chamber studio theatre, later on – Theatre workshop Sfumato), founded by Margarita Mladenova and Ivan Dobchev, literature theatre *Vazrazhdane (Revival)* by Andrey Kaludov, *Atelier 313* with manager Rashko Mladenov. Ve-



„Хамлет“, У. Шекспир, реж. Вили Цанков,  
театър „София“, 1982

*Hamlet*, W. Shakespeare, dir. Villy Tsankov,  
Theatre Sofia, 1982



„Молиер или Съзаклятието на лицемерите“  
от М. Булгаков, реж. Слави Шкаров,  
Сливен, 1987

*Molière i Sazakljatiето na licemerite*  
(*Molière or the Cabal of Hypocrites*)  
by M. Bulgakov, dir. Slavi Shkarov,  
Drama Theatre – Sliven, 1987

„Босилек за Драгинко“ от К. Илиев, реж. Иван Добчев,  
Драматично-куклен театър – Хасково, 1986

*Bosilek za Draginko (Basil for Draginko)* by K. Iliev,  
dir. Ivan Dobchev, Dramatichno-kuklen teatr – Haskovo 1986



Iyo Goranov was the head of the pantomime theatre *Dvijenie (Movement)*.

In different theatres around the country: Burgas, Varna, Vratsa, Dobrich, Pazardzhik, Razgrad, Ruse, Sliven, Smolyan, etc. groups of people of the same views were formed. Young directors and actors gathered, looking for a new theatrical language.

Some of the most memorable performances were products of the directors, who have started their theatre activity in the 1970s, as Ivan Dobchev, Plamen Markov, Zdravko Mitkov, Margarita Mladenova, Bina Haralampieva and others. New theatrical quests could be felt in: *Odissei patuva za Itaca (Odysseus Travels to Ithaca)* and *Bosilek za Draginko (Basil for Draginko)* by K. Iliev, *Balkanski sindrom (Balkan Syndrome)* by St. Stratiev (director Iv. Dobchev); *Podrobnosti ot peizaja (Details from the Landscape)* by St. Stratiev, *Noshtno*



„Жертва на дълга“ от Йозен Йонеско,  
реж. Бойко Богданов,  
Драматичен театър – Разград, 1986

*Jertva na dalga (Victims of Duty) by E. Ionesco,  
dir. Boyko Bogdanov, Drama Theatre – Razgrad, 1986*

*sajitelstv (Night Cohabitation) by M. Minkov; Prozorecat (The Window) by K. Iliev (director Pl. Markov); Morsko sinjo (Marine Blue) by V. Petrov, Nie, vrabchetata (We, the Sparrows) by Y. Radichkov (director M. Mladenova); Kopche za san (Sleep Button) by V. Petrova (director Z. Mitkov); Praznikat (The Holiday) by N. Haytov (director Bina Haralampieva) etc.<sup>100</sup>*

Significant part of the productions of the Vissh institute za teatralno izkustvo (VITIZ; Higher Institute for Theatre Art) graduates in the 1980s, like directors in the person of Boyko Bogdanov, Vuzkresiya Vihurova, Phantasmagorii after E. T. Hoffman, dir. Stefan Moskov, Rhodopski Dramatichen

<sup>100</sup> Николова, Камелия. Режисьорът в българския театър: от социалистическия реализъм до постмодернизма. – София, 2015, НАЦИД, № Нд 020180072.



„Фантасмагории“ по Е. Т. Хофман, реж. Стефан  
Москов, Родопски драматичен театър – Смолян, 1986

*Phantasmagorii after E. T. Hoffman, dir. Stefan Moskov,  
Rhodopski Dramatichen Theatr – Smolyan, 1986*

Й. Йонеско (реж. Бойко Богданов); „Фантасмагории“ по Е. Т. Хофман (реж. Стефан Москов); „Някои могат, други – не“ по М. Минков (реж. Т. Москов и Л. Капон); „Дзън“ по Е. Харитонов (реж. Възкресия Вихурова); „О, щастливи дни“ на С. Бекет (реж. Ст. Камбарев) и др.

Част от тези режисьори привличат на принципа на студийната и лабораторна работа ентузиазирани и радикално настроени таланти артисти, драматурзи, сценографи, музиканти. По този начин се създават основните ядра за бъдещи театрални алтернативни формации, зародили се в края на 80-те и началото на 90-те години с настъпването на демократичните промени.

През 1989 г. е разрушена Берлинската стена, символ на разцеплението на Европа на две половини. С това се открива нова страница в политическата и културната история на България, наречена „период на прехода“.

Theatr – Smolyan, 1986, Stoyan Kambarev, Stefan Moskov, etc. were indicative of the new reformist spirit. In their productions they unleashed the actors' element in consistency with pulse of time. The young actors made their first theatrical experiments in the performances: *Jertva na Dalga (Victims of Duty) by E. Ionesco (director Boyko Bogdanov); Phantasmagorii by E. T. Hoffman (director Stefan Moskov); Njakoi mogat, drugi – ne (Some can, others – cannot) after M. Minkov (director T. Moskov and L. Kapon); Dzun after E. Haritonov (director Vazkresia Vihurova); O, Shtastlivi dni (Oh, Happy Days) by S. Becket (director St. Kambarev), etc.*

Part of these directors were attracting on the principle of the studio and laboratory work, enthusiastic and radical, gifted actors, playwrights, stage designers, musicians. In this way the basic nuclei for future theatrical alternative formations were created, originating at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s with the occurrence of the democratic changes.

In 1989, the Berlin Wall, symbol of the split of Europe in two halves, was destructed. This opened a new page in the political and cultural history of Bulgaria, called transition period.

## НОВИ ТЕАТРАЛНИ ПОСОКИ

### *„Тихата революция“*

Започналите в средата на 80-те години на XX век необратими социално-политически и икономически процеси в Централна и Източна Европа достигат своя символен апогей през ноември 1989 г., когато рухва Берлинската стена. Последвалите събития, довели до разпадане на социалистическия лагер, рязко променят политическата, икономическата и културната карта на Европа. В последвалото десетилетие със смяната на държавната политика, насочена към провеждане на реформи във всички сфери на дейност, демократизиране на обществото, преход към пазарна икономика, децентрализация на културата, както и с новите публични нагласи, дейците на културата и изкуството във всички европейски страни с комунистически режими са изправени пред сериозни предизвикателства.

На 09.11.1989 г. генералният секретар на Българската комунистическа партия Тодор Живков под натиска на Москва подава оставка. На следващия ден, по време на заседание на Десетоноемврийския пленум на ЦК на БКП, той официално е освободен от

## NEW THEATRICAL DIRECTIONS

### *The Velvet Revolution*

The irreversible social, political, and economic changes which started in the mid-eighties of the 20th century in Central and Eastern Europe reached their symbolic climax in November of 1989 with the fall of the Berlin wall. The events that followed lead to the collapse of the Socialist bloc and caused an abrupt change in the political, economic, and cultural map of Europe. The following decade was characterized by changes in state policy aimed at reforming all areas, democratization of society, transition to market economy, decentralization of culture and new public attitudes. The artists in all European countries, with ex-communist regimes, faced serious challenges.

On November 9th, 1989 the General Secretary of the Bulgarian Communist Party, Todor Zhivkov resigned, under pressure from Moscow. On the following day, during the November 10th Plenary Session of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party he was officially dismissed from the position he had held for 35 years. The so-called velvet revolution of the transition to democracy and market economy began in Bulgaria. In the following months, people went out in the squares. After the first free political rally, held on

November 18th, 1989 in the square in front of St. Alexander Nevsky Cathedral, the demonstra-

posts, which takes 35 hours. In Bulgaria the so-called „quiet revolution“ begins on the transition to democracy and market economy. In the following months people went out in the squares. After the first free political rally, held on November 18, 1989 in the square in front of the St. Alexander Nevsky Cathedral, the demonstra-

tion, speeches and concerts in the streets went on for a long time. On January 15, 1990 the National Assembly of the People's Republic of Bulgaria adopted the new Constitution of the Republic of Bulgaria, which read: (1) The People's Republic of Bulgaria is a socialist state based on the workers and the peasants; (2) The leading force in the construction of the socialist society is the working class.

tions, speeches and concerts in the streets went on for a long time.



*Падането на Берлинската стена, 09.11.1989  
The fall of the Berlin wall, 09.11.1989*



*Първият свободен митинг  
на площада пред Храм-  
паметника „Александър  
Невски“, 18.11.1989<sup>101</sup>*

*The first free rally in  
the square in front of  
St. Alexander Nevsky  
Cathedral, 18.11.1989<sup>101</sup>*

On January 15, 1990 the National Assembly of the People's Republic of Bulgaria adopted the new Constitution of the Republic of Bulgaria, which read: (1) The People's Republic

обществото и държавата е Българската комунистическа партия; (3) Българската комунистическа партия ръководи изграждането на развито социалистическо общество в Народна република България в тясно братско сътрудничество с Българския земеделски народен съюз. Съгласно новия чл. 1 от Конституцията от същата година България става демократична, парламентарна и правова държава.<sup>102</sup> Първите свободни и демократични избори са проведени на 10 и 17 юни 1990 г. Тези процеси завихрят енергии, изпълнени с желание за промени и носят реформаторски дух, насочен към всички сфери на обществен живот, включително и към театъра.

### **Опити за реформи в театъра**

През пролетта на 1990 г. е свикан извънреден конгрес на Съюза на артистите в България за избиране на ново ръководство, приемане на нов Устав и обсъждане на необходимостта от реформи в театъра. Преди конгреса е проведено експресно емпирично социологическо изследване на тема „Кризата в театъра и перспективите пред Съюза на

lic of Bulgaria is a socialist state of the working people from the cities and the villages, led by the Working Class; (2) The Bulgarian Communist Party is the leading force of the society and the state; (3) The Bulgarian Communist Party leads and manages the building of a developed socialist society in the People's Republic of Bulgaria, in close brotherly cooperation with the Bulgarian Agrarian People's Union. According to the new Article 1, of the Constitution of the same year, Bulgaria became a democratic, parliamentary state ruled by law.<sup>102</sup> The first free democratic elections were held on June 10th and June 17th, 1990. These processes caused a swirl of energy, inspired by the desire for changes and bringing the spirit of reform to all areas of public life, including the theatre.

### ***Attempts at Reforms in the Theatre***

In the spring of 1990 an extraordinary congress of the Union of Bulgarian Artists was held, with the agenda of appointing new management, adopting new Statute of the Union and discussing the necessity of reforms in theatre. An express empirical sociological research on “The crisis in the theatre and the future prospects in front of the Union of Bulgarian Artists” was carried out in the country's theatres before the congress. The report contained

<sup>102</sup> Конституция на Република България, чл. 1. (Изм., ДВ, бр. 29 от 1990 г., бр. 94 от 1990 г.). <http://www.constcourt.bg/bg/LegalBasis> (visited on 02.02.2024).

артистите в България“ сред театрите в страната. В доклада се прави извод, че „липсва ясно разбиране за необходимостта от промяна и възможностите за нейното реализиране създават очертанията на характерна дезориентация“.<sup>103</sup> На самия конгрес се дискутират основни проблеми, свързани с необходимостта от раздържавяване на театрите и създаване на кооперативни, профсъюзни, частни и други театри и въвеждане на пазарни принципи за финансиране на театралната дейност извън държавния бюджет. Предлага се създаването на театрална борса. Обсъждат се промени в театралното образование, въвеждане на нови форми на обучение, откриване на алтернативни театрални учебни заведения. На САБ е възложено да изработи проектозакон за театъра, който да бъде внесен в Народното събрание. Той е изготвен, но не успява да стигне до обсъждане в пленарната зала.<sup>104</sup>

На 18.02.1991 г. Министерският съвет приема *Постановление № 23 за усъвършенстване дейността на организациите с нестопанска цел в областта на културата*.<sup>105</sup> В документа е указано, че държавните и общински организации (в това число и театрите) определят самостоятелно целите, задачите, структурата си и необходимия персонал съобразно предмета на дейността си като държавата подпомага и регулира дейността на организациите без намеса в художественотворческите процеси при съблю-

the conclusion that “the lack of clear understanding of the necessity for change and of the opportunities for carrying it out, draws the outlines of a particular disorientation”.<sup>103</sup> Major issues were discussed at the congress, regarding the necessity of privatization of theatres and the creation of cooperative-, trade union-, private- and other types of theatres, and the introduction of market rules of financing theatrical activities, outside the state budget. A proposal was made to establish a theatre labour market. Changes in theatrical education were discussed, as well as the introduction of new educational formats and the opening of alternative theatrical institutions of higher education. The task of preparing a draft law for the theatre, to be submitted to the National Assembly, was attributed to the Union of Bulgarian Artists. The draft law was prepared but was never discussed in the National Assembly's plenary hall.<sup>104</sup>

On February 18th, 1991 the Council of Ministers adopted Decree № 23 on the Improvement of the activities of non-profit organizations in the area of culture.<sup>105</sup> The Decree affirmed that state

<sup>103</sup> Архив на САБ: Доклад за резултатите от експресно емпирично социологическо изследване „Кризата в театъра и перспективите пред Съюза на артистите в България“, 03.1990, с. 3. Цит. по Йорданов, Николай. Театралната реформа: двадесет и пет години стигат! Бр. 15, 2011 [http://homoludens.bg/articles/teatralna-reforma-dvadeset-i-pet-go/#\\_ftnref13](http://homoludens.bg/articles/teatralna-reforma-dvadeset-i-pet-go/#_ftnref13) (посетен на 02.03.2024).

<sup>104</sup> Йорданов, Николай. Театралната реформа: двадесет и пет години стигат! Бр. 15, 2011 [http://homoludens.bg/articles/teatralna-reforma-dvadeset-i-pet-go/#\\_ftnref13](http://homoludens.bg/articles/teatralna-reforma-dvadeset-i-pet-go/#_ftnref13) (посетен на 02.03.2023).

<sup>105</sup> Постановление № 23 на Министерския съвет от 18 февруари 1991 г. за усъвършенстване дейността на организа-

даване на тяхната, на творческите колективи и на творците самостоятелност чрез: финансиране от бюджета, включително на целеви програми, проекти и др.; организиране на конкурси; специфична данъчна, кредитна, ценова и тарифна политика. Също така организациите могат да бъдат финансирани и от бюджета на общинските народни съвети, от постъпления от собствена дейност, от фондации, фирми и други стопански организации, от банков кредит, от спонсори, от дарения и др.<sup>106</sup> Това дава свобода на театрите и по-голяма икономическа независимост в условията на пазарна икономика, без да се налага преминаване на самоиздръжка. През 1993 г. към Министерство на културата се създава Национален център за театър. Министерство на културата изготвя „Програма за развитие на театралната дейност“, която през 1997 г. е подложена на широка обществена дискусия. В нея се предвижда държавният бюджет за театрална дейност да бъде разпределян на конкурсен принцип като се дава възможност за участие както на държавните, така и на общинските и частните формации. Определя се и бъдещата диференциация на репертоарни театри и на приемачи сцени. Предлага се сливане на драматичните и куклените театри в някои градове.<sup>107</sup>

През следващите години е разработен Закон за закрила и развитие на културата, който урежда законовата рамка в културната

and municipal organizations (including theatres) should autonomously determine their goals, tasks, structure, and required personnel according to their particular subject of activity, and that the state, without interfering in the creative artistic processes and while respecting the autonomy of both individual artists and art groups, should support and regulate the activities of the organizations through state budget financing, special programs for the purpose, projects, etc. on competitive basis and by applying specific tax-, credit-, price- and tariff policy. Also, such organizations might be financed by municipal council budgets, through revenue from their own activities, on behalf of foundations, companies and other business organizations, by bank credit, sponsorship, donations, etc.<sup>106</sup> It provided freedom and greater economic independence to theatres in the conditions of free market economy, without the need to become entirely self-supported. In 1993 the National Centre for Theatre was established at the Ministry of Culture. The ministry prepared a “Program for the development of theatrical activity” which was subjected to a wide public dis-

cussion in 1997. The program contained provisions on the distribution of state aid for theatre activities on a competitive basis and allowed for the partici-

ците с нестопанска цел в областта на културата. // *Държавен вестник*, бр. 16, 26.02.1991. <https://www.ciela.net/svobodna-zona-darjaven-vestnik/document/-1088675328/issue/1066/postanovlenie-%E2%84%96-23-na-ministerskiya-savet-ot-18-fevruari-1991-g-za-usavarshenstvuvane-deynostta-na-organizatsiite-s-nestopanska-tsel-v-oblastta-na-kulturata> (посетен на 01.05.2023).

<sup>106</sup> Пак там, чл. 3, 4 и 5.

сфера, а също така в областта на всички изкуства, включително и на театъра.<sup>108</sup> С този закон се отменя действащият дотогава Указ за театрите от 1949 г.<sup>109</sup> През 1999 г. се образува и Национален фонд „Култура“, който на конкурентен принцип финансово подкрепя проекти в областта на културата в т. ч. и на театралната дейност.

Разразилата се икономическа криза, довела до хиперинфлация към края на 90-те години, значително затруднява провеждането на радикални реформи в театъра. Започналата в периода на прехода децентрализация на театралната дейност, разширяването на частния сектор и утвърждаването на проектния принцип за финансиране с развитието на пазарната икономика обаче продължават и през новия ХХІ век.

pation of state, municipal, and private formations. The future differentiation of repertoire theatres and hosting stages was also defined at the time. A merger was proposed between drama and puppet theatres in some cities.<sup>107</sup>

In the following years, the Law for the Protection and Development of Culture was elaborated, which constituted the legal framework in the area of culture, referring to all arts, including the theatre.<sup>108</sup> This law abrogated the Decree on Theatres, previously in force since 1949.<sup>109</sup> The National Fund “Culture” was established in 1999 with the aim to provide financial support based on competition, including for theatrical activities.

The raging economic crisis, which caused hyperinflation towards the end of the 1990s, presented a major obstacle for the radical reforms being carried out in the theatre. The decentralization of theatrical activities which started during the transition period, the growth of the private sector and the introduction of the project approach to financing, in line with the development of the market economy, carried over to the new 21st century.

### ***The Repertory Theatre Model and its Alternatives***

<sup>107</sup> Йорданов, Николай. Театралната реформа: двадесет и пет години стигат! Бр. 15, 2011. [http://homoludens.bg/articles/teatralna-reforma-dvadeset-i-pet-go/#\\_ftnref13](http://homoludens.bg/articles/teatralna-reforma-dvadeset-i-pet-go/#_ftnref13) (посетен на 20.03.2022).

<sup>108</sup> Закон за закрила и развитие на културата. // *Държавен вестник*, бр. 50, 1.06.1999, <https://www.ciela.net/svobodna-zona-darjaven-vestnik/document/2134664704/issue/400/zakon-za-zakrila-i-razvitie-na-kulturata> (посетен на 20.02.2022).

<sup>109</sup> Ibid. Преходни и Заключителни разпоредби. § 8.

## Моделът на репертоарен театър и алтернативи

През 90-те режисьорите, които през втората половина на 80-те проправят пътя за радикалните промени в българския театър през последното десетилетие на ХХ в. продължават своите търсения по сцените на държавните и общински театри.

Веднага след промените в Народния театър, изпаднал в криза в продължение на години, не липсват и добри постановки в руслото на постепенно започнали да се модернизират през втората половина на 80-те години репертоарен модел на вече утвърдени щатни и гост-режисьори. Сред тях са: „Образ и подобие“ от Й. Радичков, реж. Младен Киселов; „Дванадесет разгневени мъже“ от Р. Роуз и „Цената“ от А. Милър, реж. Леон Даниел; „Камината“ от М. Минков, реж. Крикор Азарян; „Васа Железнава – 1910“ от М. Горки и „Анатол“ от Артур Шницлер, реж. Красимир Спасов; „Краят на играта“ от С. Бекет, „Спомен за една революция“ по Г. Бюхнер и Х. Мюлер и „Великденско вино“ от К. Илиев, реж. Иван Добчев; „Лоренчачо“ от А. дьо Мюсе, „В полите на Витоша“ от П. К. Яворов и „Нирвана“ от К. Илиев, реж. Маргарита Младенова; „Портиерът“ и „Кухненският асансьор“ от Х. Пинтер, реж. Пламен Марков; „Венецианският търговец“ от У. Шекспир, реж. Здравко Митков и др.

In the 1990s the directors, who had paved the way for radical changes in the Bulgarian theatre during the first half of the 1980s, continued their artistic quests during the last decade of the 20th century, on the stages of both state and municipal theatres.

Immediately after the changes, the National Theatre, despite the years of crisis, was not lacking in good performances, under a gradual process of modernization of the repertoire model featuring well-established directors and guest directors, typical of the second half of the 1980s. Among these performances were: *Obraz i podobie (Image and Likeness)* by Y. Radichkov, directed by Mladen Kisselov; *Dvadeset razgneveni maje (Twelve Angry Men)* by R. Rose and *Tzenata (The Price)* by A. Miller, directed by Leon Daniel; *Kaminata (The Fireplace)* by M. Minkov, directed by Krikor Azaryan; *Vassa Zheleznova – 1910* by M. Gorky and *Anatole* by Arthur Schnitzler, directed by Krasimir Spassov; *Endgame* by S. Beckett, *Spomeni za edna revoliucija (Memories of a Revolution)* by G. Buhner and H. Muller and *Velikdensko vino (Easter Wine)* by K. Iliev, directed by Ivan Dobchev; *Lorenzaccio* by A. de Musset, *V polite na Vitosha (At the Foot of the Vitosha Mountain)* by P. K. Yavorov, and *Nirvana* by K. Iliev, directed by M. Mladenova; *Portierat (The Caretaker)* and *Kuhenskijat asansjor (The Dumb Waiter)* by H. Pinter, directed by Plamen Markov; *Venecianskijat targovec (The Merchant of Venice)* by W. Shakespeare, directed by Zdravko Mitkov, etc.

Immediately after the changes, the management of the National Theatre took measures to revive its activities. In 1990 its longtime manager,

Веднага след промените ръководството на Народния театър предприема мерки за неговото обновяване. През 1990 г. дългогодишният директор Дико Фучаджиев е освободен и на негово място е назначен за следващите девет години театроведът професор Васил Стефанов.

Наред с актьорите от предишното поколение Юри Ангелов, Антони Генов, Стефан Данаилов, Мариус Донкин, Мария Каварджикова, Велко Кънев, Георги Мамалев, Антон Радичев, Наум Шопов, Марин Янев и др., на сцената излизат младите артисти Атанас Атанасов, Андрей Баташов, Рени Врангова, Радена Вълканова, Валентин Ганев, Параскева Джукелова, Теодор Елмазов, Радост Костова, Кръстьо Лафазанов, Пламен Пеев, Владимир Пенев, Снежина Петрова,

Diko Fuchadzhiev, was dismissed and for the subsequent nine years his position was assigned to the theatre scholar Prof. Vasil Stefanov. Actors from the previous generation such as Yuri Angelov, Antoni Genov, Stefan Danailov, Marius Donkin, Maria Kavardzikova, Velko Kanev, Georgi Mamalev, Anton Radichev, Naum Shopov, Marin Yanev were joined by the young actors Atanas Atanasov, Andrey Bataшов, Reni Vrangova, Radena Valkanova, Valentin Ganev, Paraskeva Dzukelova, Teodor Elmazov, Radost Kostova, Krastio Lafazanov, Plamen Peev, Vladimir Penev, Snezhina Petrova, Petar (Chicho) Popyordanov and others. In the middle of the 1990s, talented directors from the younger generation became part of the National Theatre.

The revival of the theatre during this period is associated with the staging of plays such as *Mjara za mjara (Measure for Measure)* by W. Shakespeare,



Плакат на Стефан Десподов за спектакъла „Васа Железнава – 1910“ от М. Горки, реж. Красимир Спасов, Народен театър, 1993

Theatre Poster by Stefan Despodov for the stage performance *Vassa Zheleznova – 1910* by M. Gorky, dir. by Krasimir Spassov; The National Theatre, 1993

Петър (Чочо) Попйорданов и др. В средата на 90-те години в Народния театър са привлечени талантиви режисьори от по-младото поколение.

Обновяването на театъра през този период е свързано с постановките „Мяра за мяра“ от У. Шекспир, „Маркиз дьо Сад“ от М. Юкио и „Кавказкият тебеширен кръг“, Б. Брехт, реж. Галин Стоев; „Кетхен от Хайлборн“ от Хайнрих фон Клайст, „Есенна градина“ от Л. Хелман, „Чичовци“ по Иван Вазов и „Тоз, който получава плесници“ от Л. Андреев, реж. Борислав Чакинов.

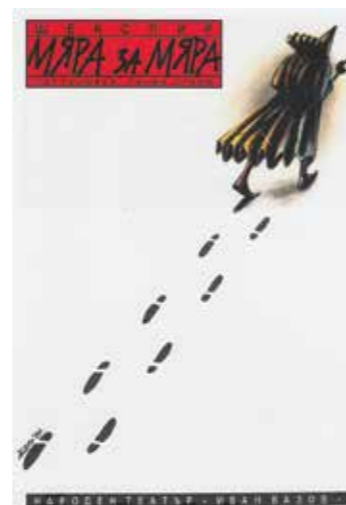
Значителен принос за създаване на новото лице на театъра са спектаклите фойерверки на Александър Морфов – завършил куклената режисура при Юлия Огнянова. Представленията „Дон Кихот“ по М. Де Сервантес, „Вълшебна нощ“ от С. Бекет, С. Мрожек, Й. Йонеско, „Сън в лятна нощ“ и „Бурята“ от У.

Плакат на Стефан Десподов за спектакъла „Мяра за мяра“ от У. Шекспир, реж. Галин Стоев, Народен театър, 1994

Poster by Stefan Despodov for the play *Mjara za mjara* (*Measure for Measure*) by W. Shakespeare, dir. Galin Stoev, The National Theatre, 1994

*Marquis de Sade* by M. Yukio and *Kavkazkijat te-beshiren krag* (*The Caucasian Chalk Circle*) by B. Brecht, directed by Galin Stoev; *Das Käthchen von Heilbronn* by Heinrich von Kleist, *Essenna gradina* (*The Autumn Garden*) by Lillian Hellman, *Chichovitsi* (*Uncles*) by Ivan Vazov and *Toz, koyto poluchava plesnitsi* (*He, Who Gets Slapped*) by L. Andreev, directed by Borislav Chakrinov.

Alexander Morfov, a graduate of the puppet theatre directing class of Yulia Ognyanova, contributed greatly for establishing the new image of the theatre with his spectacular performances. The plays *Don Quixote* after M. de Cervantes, *Valshebna nosht* (*Miraculous Night*) by S. Beckett, S. Mrozek, Eugene Ionesco, *San v ljatna nosht* (*Midsummer Night's Dream*) and *Burjata* (*The Tempest*) by W. Shakespeare, *Na danoto* (*The Lower Depths*) by M. Gorky, were all box office successes in the second half of the 1990s. Morfov's work is characterized by its conditionality. It gets free from the common-



Шекспир, „На дъното“ по М. Горки през втората половина на 90-те пълнят салона на театъра. Спектаклите му се гледат върху: откритата условност, бягство от общоприетото, разчупване на каноните, търсене на крайностите и парадокса, изключително въображение, използване на средствата на гега, клоуната и актьорската импровизация. Основен принцип е екипната работа. Самият Морфов споделя: „Винаги съм мечтал да създам оркестър, който да може да импровизира толкова добре, че да не се нуждае от автор, защото музикантите сами за себе си са своя автор.“<sup>110</sup>

Пазарната икономика предлага възможността за развитие на трудовата борса и финансирането на проектен принцип на редица театрални инициативи. Създават се отворени сцени. Много от творците пре-

Плакат на Стефан Десподов за спектакъла „Сън в лятна нощ“ от У. Шекспир, реж. Александър Морфов, Народен театър, 1995

Poster by Stefan Despodov for the play *San v ljatna nosht* (*Midsummer Night's Dream*) by W. Shakespeare, dir. Alexander Morfov, The National Theatre, 1995

ly accepted perspective by breaking canon; it explores extremes and paradoxes; it is exceptionally imaginative, often using gags, clowning and actors' improvisations. Teamwork is the core principle in his plays. Morfov himself has said: “I have always dreamt of creating an orchestra which is able to improvise so well, that it would not need a composer, as the musicians will be the actual composers”<sup>110</sup>

The market economy offered opportunities for the development of the art labor market and for the financing of a number of theatre initiatives on a project basis. A number of open stages appeared. Many artists became freelancers, working for different theatres across the country. Chamber and mono-performances were held frequently. Among these were

<sup>110</sup> Александър Морфов <https://www.morfov.com/nachalo> (visited on 20.06.2023); Морфов, Александър. Винаги съм намирал крайностите за интересни [https://docs.wixstatic.com/ugd/a3\\_d806\\_37179726632541009e912224a7ce04a9.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/a3_d806_37179726632541009e912224a7ce04a9.pdf) (visited on 20.06.2023)

минават на свободна практика и работят в различни театри, както в София, така и из страната. Зачестяват камерните представления и моноспектаклите. Сред тях са „Контракт“ от С. Мрожек, реж. Вельо Горанов, с баща и син Наум и Христо Шопови, театър „199“; „Скитница“ от Ж-К. Ван Итали с Катя Паскалева, режисура Кръстан Дянков, Сатиричен театър; „Емигранти“ от С. Мрожек, с Малин Кръстев и Яни Йозов, реж. Стефан Мавродиев, Младежки театър и др.

В самото начало след промените в отрицалата се стихия на премахване на табутата се появява „Секс, наркотици и рокендрол“ от Ерик Богосян с Ивайло Христов и Дони (Добрин Векилов) и Коцето-Калки (Костадин Георгиев) в театър „Българска армия“. Пред-

*Contract* by S. Mrozek, directed by Velyo Goranov and starring father and son actors Naum and Hristo Shopov at Theatre 199; *Skitnitza (Bag Lady)* by Jean-Claude van Itallie starring Katia Paskaleva, directed by Krastan Diankov, at the Satirical Theatre; *Emigranti (Emigrants)* by S. Mrozek featuring Malin Krastev and Yani Jozov, directed by Stefan Mavrodiev at the Mladejki teatr (Youth Theatre), etc.

At the very beginning of the transition period, the unleashed energy which was wiping away the taboos, lead to the performance of *Sex, narkotici i rochendrol (Sex, Drugs, Rock and Roll)* by Eric Bogosian starring Ivaylo Hristov, Doni (Dobrin Vekilov) and Kotseto-Kalki (Kostadin Georgiev) at Bulgarian Army Theatre. The performance represents the outlook on life of the modern, free new man with his fears, dilemmas and presentiments. The playwright



„Секс, наркотици и рокендрол“ от Ерик Богосян с Ивайло Христов, Дони – Добрин Векилов и Коцето-Калки – Костадин Георгиев, театър „Българска армия“

*Sex, narkotici i rochendrol (Sex, Drugs, Rock and Roll)* by Eric Bogosian featuring Ivaylo Hristov, Doni (Dobrin Vekilov) and Kotseto-Kalki (Kostadin Georgiev), Teatr Balgarska armija (Bulgarian Army Theatre)

ставлението отразява нагласата на съвременния свободен нов човек, с неговите страхове, дилеми, предчувствия. Самият автор Е. Богосян коментира по повод на своето произведение един от основните въпроси, който си задава той и неговият герой: „Днес, през 1991 г., въпросът е: как мога да бъда едновременно безотговорен и да поемам отговорност?“<sup>111</sup>. Спектакълът има повече от 25-годишен живот.

Две години по-късно Андрей Баташов под режисурата на Снежина Танковска прави своя монологична интерпретация на същото произведение. Една година след това същият екип в същия театър осъществява реализацията на моноспектакъла „С глава в стената“ отново от Ерик Богожян<sup>112</sup>.

През 90-те, във време на бурни промени, финансова и духовна криза, е бумът на спектакли по произведения на писатели абсурдисти – Алфред Жари, Даниил Хармс, Николай Ердман, Самуел Бекет и Йожен Йонеско, Жан Жене, Славомир Мрожек, Харолд Пинтер, Вацлав Хавел и др.

Актьори и режисьори от различни театри се насочват към експерименталните монологични произведения на Бекет. Публиката се среща с този автор на абсурда чрез спектаклите „Последният запис“ от С. Бекет, реж. Крикор Азарян с участието на Наум Шопов; „О, щастливи дни“ от С. Бекет, реж. Здравко Митков, с участието на Славка Славова и Сава Хашъмов в Народния театър. След ня-

Eric Bogosian himself commented with regard to his work, one of the main questions asked by him via his character: “Nowadays, in 1991, the question is: How can I possibly be irresponsible and take responsibility at the same time?”<sup>111</sup> The play has been performed on stage for over 25 years now.

Two years later Andrey Batashov offered his monologue interpretation of the same play, directed by Snezhina Tankovska. A year later the same team and theatre brought to life another monodrama by Eric Bogosian<sup>112</sup> – *S glava v stenata (Pounding Nails in the Floor with my Forehead)*.

During the 1990s, in a time of turbulent changes and financial and spiritual crisis, performances of plays by absurdist playwrights gained extreme popularity – Alfred Jarry, Daniil Kharmis, Nikolai Erdman, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Sławomir Mrożek, Harold Pinter, Václav Havel and others.

Actors and directors from different theatres were attracted to Beckett’s experimental monologue works. The public became familiar with the plays of this representative of the theatre of the absurd through the performances of: *Poslednata lenta na Krap (Krapp’s Last Tape)* directed by Krikor Azaryan and starring Naum Shopov; *O, shtastlivni dni (O, HappyDays)* directed by Zdravko Mitkov and featuring Slavka Slavova and Sava Hashamov, at the National Theatre. A few months later the same

<sup>111</sup> **Богосян**, Ерик. Цит. по Театър „Българска армия“. „Секс, наркотици и рокендрол“ <http://www.tba.art.bg/секс-наркотици-рокендрол> 40 (visited on 02.08.2022).

<sup>112</sup> В театър „Българска армия“ името на автора е преведено Богосян, а в театър „199“ е Богожян.

колко месеца същата пиеса е поставена от Гриша Островски, в ролите – Татяна Лолова и Петър Пейков в Сатиричния театър.

Едно от явленията на границата между стария и новия век е актьорът Мариус Куркински (Ивайло Стоянов). С изключителна актьорска психофизична техника той владее умението с голяма динамика да се превъплъщава в различни образи. През 90-те негови авторски моноспектакли са: „Дон Жуан“ по Ж.-Б. Молиер, Младежки театър; „Песен на Песните“ (по библейски текстове) и „Дамата с кученцето“ по А. Чехов в Национален дворец на културата; „Евангелие по Матей“ и „Самият човек“ по А. Платонов, Фондация „Концепция за театър“.

Феноменален, без аналог, е спектакълът „Шинел“ по Н. Гогол на Нина Димитрова и Васил Василев-Зуека на театър „Кредо“, най-често представян в театър „199“. Обико-

play was put on stage by director Grisha Ostrovski at the Satirical Theatre with the participation of Tatya-na Lolova and Peter Peykov. A particular phenom-enon at the turn of the century was the actor Marius Kurkinski (Ivaylo Stoyanov). Possessing an excep-tional psycho-phys ical acting technique, he became a master of dynamic role transformation. During the 1990s he presented his mono-performance works: *Don Juan* after Jean Baptiste Moliere at the Mlade-jki teatr (Youth Theatre); *Pesen na pesnite (The Song of Songs)* (based on excerpts from the Bible) and *Damata s kuchenceto (The Lady with the Dog)* after A. Chekhov at the National Palace of Culture by Marius Kurkinski; *Evangelieto na Matea (The Gospel of Matthew)* and *Obiknoven Chovek (The Innermost Man)* by A. Platonov, *Foundation Koncep-cia za teatr (Concept for the Theatre)*.

Another unmatched, phenomenal performance is that of *Schinel (The Overcoat)* by N. Gogol pre-sented by Nina Dimitrova and Vasil Vasilev – Zue-

Плакат на спектакъла „Секс, наркотици и рокендрол“ от Ерик Богожян с Андрей Баташов, реж. Снежина Танковска, театър „199“, 1993

*Sex, narkotici i rochendrol (Sex, Drugs, Rock and Roll)* by Eric Bogosian with Andrey Batashov, dir. Snezhina Tankovska, Theatre 199, 1993



„Дамата с кученцето“ по А. Чехов, авторски спектакъл на Мариус Куркински, НДК, 1996

*Damata s kuchenceto (The Lady with the Dog)* after A. Chekhov, Marius Kurkinski, National Palace of Culture, 1996

лил света и получил десетки награди, той се играе повече от четвърт век след създаване-то си.

През 90-те години куклените актьори за-владяват драматичните сцени, включително и тази на Народния театър, най-вече в спек-таклите на Александър Морфов. Принципи-те на кукленост – игра с предмети, импро-визация, гегове, клоунада – изключително допадат на новите публики, които искат в те-атъра да се отърсят от ежедневието и стреса, да се посмеят, позабавляват, помечтаят. Тър-сенията са в областта на психологическия театър, на лабораторната работа, на навлиза-нето в дълбините на неосъзнатото, на архе-типите, характерни за модерността.

ka from Credo Theatre, usually performed on the stage of Theatre 199. The performance has toured the world and has received many awards; it has been on stage for more than a quarter of a century now.

During the 1990s puppet-theatre actors con- quered the stages of drama theatres, including the stage of the National Theatre, mainly in the plays directed by Alexander Morfov. The basic concepts of puppetry, such as playing with objects, improvi- sation, gags, clown techniques, appealed to the new audience who saw the theatre as a place where one could shed the everyday stress away, to have some fun, to laugh and to dream for a while. The artistic search, at this time, was in the field of psychologi- cal theatre, laboratory work, entering the depths of

Наред с тях, след промените, основни белези на новопородилия се театър на прехода е постмодерното заиграване с цитатите, интертекстуалността, развихрянето на театралната фантазия, деконструирането на каноните, стремежа към пародиране на старото, отживялото, грозното, ненужното.

През този период в различни театри, предимно в столицата, въпреки че съществуват и изключения, започват своя професионален път и редица млади режисьори с експериментални постмодерни и неоавангардни постановки в духа на новото време.

Запомнящи се техни спектакли са: „Чехов ревю“ по А. Чехов, реж. Иван Пантелеев;

„Шинел“ по Н. Гогол, театър „Кредо“

*Shinel (The Overcoat) by N. Gogol, Credo Theatre*



the unconscious, of the archetypes typical of the modern world.

Alongside these, major characteristic features of the newly born theatre of the transition, was the postmodern play with citations, the intertextuality, the unleashing of the theatrical fantasy, the breaking of canon, the desire to make a parody of everything considered old, outdated, ugly or useless.

A number of young directors started their careers during this period by presenting experimental postmodern and neo-avant-garde performances in the spirit of the new times, in different theatres, mainly in the capital, with a few exceptions.

Memorable performances from this period include: *Chekhov Review* after A. Chekhov, directed



„Хамлет“ от У. Шекспир, реж. Лилия Абаджиева, Драматичен театър – Сливен, 1998

*Hamlet by W. Shakespeare, dir. Lilia Arabadziewa, Sliven Drama Theatre, 1998*

„Слугините“ от Ж. Жьоне, реж. Явор Гърдев; „Опасни връзки“ по Ш. Дьо Лакло, реж. Деси Шпатова; „Самоубиецът“ от Н. Ердман, реж. Недялко Делчев; „Хамлет“ от У. Шекспир, „Женитба“ от Н. Гогол, реж. Лилия Абаджиева и други.

В края на века театралният живот в столицата става доста динамичен. През периода се появяват редица формации. Някои от тях оцеляват за по-дълго време в условията на финансова криза. Други продължават своята дейност и през новия век.

by Ivan Panteleev; *Sluginite (The Maids)* by Jean Genet, directed by Yavor Gardev, *Opasni vrazki (Dangerous Liaisons)* by Ch. De Laclos, directed by Desi Shpatova, *Samoubietzat (The Suicide)* by N. Erdman, directed by Nedyalko Delchev; *Hamlet* by W. Shakespeare, *Jenitba (Marriage)* by N. Gogol, directed by Lilia Arabadziewa and others.

Towards the end of the century the theatrical life in the capital was very dynamic. A number of formations appeared during the period. Some of them survived for a limited time in the conditions of the economic crisis. Others continued their activity also into the new century.

### ***New Theatrical Formations***

## Новите театрални формации

Децентрализацията на театралната дейност като част от демократичните процеси и желанието за промяна започват още в края на 80-те години със създаването на нови театрални формации и групи единомишленици, които провеждат различни театрални експерименти.

През 1989 Камерен студийен театър „Сфумато“, основан от Маргарита Младенова и Иван Добчев стартира програмата „Чехов“. Започнал своята дейност в Народен дворец на културата, театърът е поканен да представя продукцията си на държавната Камерна сцена на 4 етаж в Народния театър. Преименуван е в Театрална работилница „Сфумато“, в която се извършват лабораторни експерименти по различни програми: „Йовков“; „Радичков“; „Митове“; „Архетипи“. Театърът продължава работата си по програми и през XXI век.

Основната идея е детайлно да бъде анализирано от сфуматовци, заедно с техните ръководители, творчеството на даден автор, преди текстовете му да достигнат до своята сценична реализация. В мисията на театъра е вписано, че: „Сфумато“ не постулира и не обича констатациите. Ние се доверяваме на сетивата, на паметта на клетката и предизвикваме у зрителя Поета. Езикът на „Сфумато“ не подлежи на формално заучаване. Театралната работилница не е театър, а

The decentralization of theatrical activities as well as the desire for change at the end of the 1980s resulted in the establishing of new theatrical formations and groups of like-minded artists who provided various theatrical experiments.

In 1989 Kameran studien teatr Sfumato (Sfumato Chamber Studio Theatre), founded by Margarita Mladenova and Ivan Dobchev started the Chekhov Program. Initially located at the National Palace of Culture, the theatre was later invited to present its performances on the Kamerna scena na chetvartija etaj (Chamber Stage on the Fourth Floor) of the stateowned National Theatre. It was renamed Teatralna Rabotilnica Sfumato (Sfumato Theatrical Workshop) and carried out laboratory theatrical experiments within different programs: Yovkov, Radichkov, Myths, Archetypes. Sfumato continues its work on various programs to this day.

The main idea of Sfumato actors and artistic directors is to make an in-depth analysis of the work of a particular author, before it is presented on stage. The mission of the theatre reads: “At Sfumato we do not postulate and do not like categorical statements. We trust our senses, the memory of our cells and challenge the Poet in every spectator. The language of Sfumato cannot be learned in a formal manner. The Theatre workshop is not exactly a theatre, but rather a path that needs to be walked – a path which brings theatre back to its roots, to its initial function as a spiritual rite by which man challenges the enigma of existence and searches for the truth; a theatre of the spirit, which is trying to transform Chaos into Cos-

по-скоро път, който трябва да бъде извървян. Път, по който театърът да се завърне към извора си; към изначалното си предназначение на духовен ритуален акт, в който човекът се съизмерва с енигмата на битие то и иска да прозре тайната. Театър на духа, опитващ се да превърне Хаоса в Космос“.<sup>113</sup> Съществен етап от работата са *предварителните „експедиции“*. С тях започва всеки проект с цел да се натрупа научен и фактически материал по темата в сътрудничеството на широк кръг експерти – поети, философи, филолози, теолози, психолози и пр. Стремежът е да се възстанови синкретизмът на творческия процес, връзката между емпирика и теория. Театралната творба се превръща „в единна зона на взаимно обогатяване между наука и изкуство“ и предпазва творците от занаятчийското профилиране.<sup>114</sup> Сред емблематичните представления на Иван Добчев и Маргарита Младенова, както съвместно, така и поотделно са: „Чайка“, „P. S.“, „Вуйчо Ваньо“, „Три сестри“ по А. Чехов; „Грехът Куцар“ и „Грехът Златил“ по Й. Йовков; „Падането на Икар“ и „Луда трева“ по Й. Радичков. В състава на трупата влизат предимно млади артисти, между които Чавдар Монов, Петър Пейков, Владимир Пенев, Жорета Николова, Деляна Хаджиянкова, Тая Шахова, Светлана Янчева и др.

Отделя се внимание и на други български автори като Екатерина Томова („Джендем хан“) и Боян Папазов („Думи към Б.“). Меж-

mos”.<sup>113</sup> An essential stage of the work process is constituted by the preliminary expeditions. These form the initial stage of every project and are aimed at collecting scientific and factual material on the subject, in cooperation with a vast circle of experts – poets, philosophers, philologists, theologians, psychologists, etc. The syncretism of the artistic process, the bond between the empirical and the theory is restored in this way. The theatrical performance becomes a “mutually enriching experience between science and art and protects artists from becoming simply craftsmen.”<sup>114</sup> Among the emblematic performances directed by Ivan Dobchev and Margarita Mladenova, both together and individually, are: *Chaika (The Seagull)*, *P.S.*, *Vuicho Vanjo (Uncle Vanya)* and *Tri Sestri (Three Sisters)* after A. Chekhov, *Grehat Kutsar (The Sin Called Kutsar)* and *Grehat Zlatil (The Sin Called Zlatil)* after Y. Yovkov, *Padaneto na Ikar (The Fall of Icarus)* and *Luda Treva (Mad Grass)* after Y. Radichkov. The troupe consists mainly of young artists, Chavdar Monov, Petar Peykov, Vladimir Penev, Zoreta Nikolova, Deliana Hadziyankova, Tanya Shakhova, Svetlana Yancheva among them.

Special attention was also given to other Bulgarian authors such as Ekaterina Tomova (*Dzendem Han / Dzendem Inn*) and Boyan Papazov (*Dumi kam B. / Words to B.*). Meanwhile directors from other theatres were also invit-

ed to present performances on stage, Yavor Gar-

<sup>113</sup> Театрална работилница „Сфумато“. Мисия [http://sfumato.info/мисия\\_117\\_124](http://sfumato.info/мисия_117_124) (visited on 05.08.2024).

<sup>114</sup> Ibid., [http://sfumato.info/история\\_117\\_125](http://sfumato.info/история_117_125) (visited on 05.08.2024).

Плакат на Стефан Десподов за спектакъла „P. S.“ по Чеховата „Чайка“, НДК, камерна зала 12. Камерен студийен театър „Сфумато“, реж. Маргарита Младенова, 1991

Poster by Stefan Despodov for the performance P.S. after Chekhov's Chaika (The Seagull), National Palace of Culture, Chamber hall 12, Chamber Studio Theatre Sfumato, dir. Margarita Mladenova, 1991



дновременно в работилницата се канят и външни режисьори. Един от тях е Явор Гърдев, който поставя „Сънят на Одисей“ по Хайнер Мюлер, Йосиф Бродски, Георги Тенев и Кирил Мерджански и „Квартет“ по Х. Мюлер. През 90-те театърът осъществява редица гастролни в чужбина. Първият фестивал, на който е поканен е есенният фестивал в Париж, Франция през 1991. След него следват турнета в Полша, Германия, Люксембург, Австрия, Македония, Румъния.

През есента на 1990 г. група театрални с реформаторски дух се отцепват от театър „София“, недоволни от рутината, липсата на реформи, икономическите и културните политики по отношение на общинския театър, в който работят, подбора на репертоара и пр. Те се настаняват в сградата на театър „Трудов фронт“ зад канала. Сред актьорите през годините са Илка Зафирова, Тодор Колев, Николай Костадинов, Антония Малинова,

dev among them, who directed *Sanjat na Odissey (The Dream of Odysseus)* after the works of H. Müller., J. Brodsky, G. Tenev and K. Merdzanski and *Quartet* after H. Müller. The theatre went on tours abroad during the 1990s. The first festival invitation came from the autumn Festival in Paris, France in 1991. It was followed by guest performances in Poland, Germany, Luxembourg, Austria, Macedonia and Romania.

In the autumn of 1990 a group of reform-minded theatre artists, unsatisfied with the routine, the lack of reforms and the economic and cultural policy of the municipal theatre they worked for, as well as its choice of repertoire, split and established a new formation, using the premises of the theatre Trudov front (Labour Front) off the channel. Among its actors in the subsequent years were Ilka Zafirova, Todor Kolev, Nikolay Kostadinov, Antoniya Malinova, Hristo Mutafchiev, Ivan Petrushinov, Iliya Raev, Maria Sapundzhieva, Aneta Sotirova, Itshak Fintsy, Rusi Chanev and others. This new mu-

Христо Мутафчиев, Иван Петрушинов, Илия Раев, Мария Сапунджиева, Анета Сотирова, Ицхак Финци, Руси Чанев и др. Името на новия, също общински по своя статут театър, е Малък градски театър „Зад канала“. Негов символ са две усмихнати „задканални“, подуенски жаби-принцове. Те носят на гърба короните си, които приличат на крепостната корона от герба на София, създаден през 1900 г. от художника Харалампи Тачев.

Първият директор Борислав Чакринов си припомня: „Отделихме се с желанието да покажем един модел на български театър, който да бъде наистина ефективен в тази криза. Освен да постига творчески резултати, да бъде и икономически по-целесъобразен. Смятам, че в творчески план сме го доказали. А в икономически план сме да твърдя, че нашият театър е от 20 до 30 пъти по-ефективен от всички столични театри в момента, които поддържат нормален репертоар. Ние играем – за разлика от повече-

nicipal theatre was named Malak gradski teatr Zad kanala (Little City Theatre Off the Channel). Its logo features two smiling Poduene frogprinces off-the-channel. The crowns they carry on their backs resemble the crown in the shape of Sofia's fortress from the capital's coat of arms, created in 1900 by painter Haralampi Tachev.

The first director of the theatre, Borislav Chakrinov, recalls: “Our decision to leave was motivated by the desire to show a model of a Bulgarian theatre which can be economically viable under the conditions of an economic crisis; a theatre of high artistic values which remains efficient in economic terms. I believe we have proven ourselves in artistic terms. In financial terms I dare say that our theatre is at least 20-30 times more efficient right now than any other theatre in the capital with a normal repertoire. Unlike most theatres, we have performances every day, from Tuesday to Sunday. On Mondays we offer movies, on Wednesdays – jazz sessions. And the best thing about it is that in the last couple of years



Малък градски театър „Зад канала“ през 90-те

Malak radski teatr Zad Kanala (Little City Theatre Off the Channel) in the 1990s

„Татко Юбю“ по А. Жари,  
реж. Борислав Чакиринов,  
Малък градски театър  
„Зад канала“, 1990

*Tatko Ubu (Ubu Roi)* by Alfred Jarry,  
director Borislav Chakrinov,  
Malak Gradski Teatr Zad kanala  
(Little City Theatre  
*Off the Channel*), 1990



то театри – всеки ден, от вторник до неделя. Всеки понеделник има кино, всяка сряда – джаз. И което е най-хубавото – през тези две години успяхме да създадем свой кръг приятели<sup>115</sup>. Първите две постановки на театъра са по пиеси, известни с бунтарския си дух и своята авангардна скандалност, насочени срещу съществуващите норми и конвенции, както в обществото, така и в изкуството. Това са „Хоровод“ на Артур Шницлер, произведение, заклеявано в началото на ХХ в. заради порнографско-сексуалните си и фройдистки конотации и авангардно-бурлескната сатира на властта, „Татко Юбю“ по Алфред Жари, създател на философско-литературното направление *патафизика* като „наука за въображаемите решения“. Режи-сьор е Борислав Чакиринов. Спектакълът

we managed to build our own circle of friends.”<sup>115</sup> The first two performances held at the theatre were of plays characterized by their rebellious spirit and avant-garde scandalous nature, targeting the existing norms and conventional thinking in both society and art. These were Arthur Schnitzler’s *Horovod (La Ronde)* – a play stigmatized at the beginning of the 20th century for pornographically-sexual Freudian connotations, and avant-garde burlesque satire of the authorities; *Tatko Ubu (Ubu Roi)* by Alfred Jarry, creator of the philosophical and literary branch of pataphysics as the “science of imaginary solutions”. The performance was directed by Borislav Chakrinov. It was a personification of the

<sup>115</sup> Калинкова, Пенка. Интервю с Борислав Чакиринов, Континент, 07. 1992. Cited after Малък градски театър „Зад канала“. За нас. <https://zadkanala.bg/za-nas> (visited on 05.06.2023). 197 A method of composing atonal music, devised by A. Schoenberg. The musical substance

олицетворява българската „додекафония“<sup>116</sup>, хаос и обърканост от началото на 90-те.

През есента на 1991 г. театърът играе „Татко Юбю“ в Париж, в центъра „Жорж Помпиду“ по време на фестивала. Тези участия на сфуматовци и задканалци са първите участия на български професионални театри на световен фестивал след разрушаването на Берлинската стена. Гостуванията по театрални форуми на различни български театри в западно-европейските страни са белег на отварянето след сгромолясането на „желязната завеса“, на стремежа към една нова, свободна и демократична Европа.

Ентузиазмът на групата бунтари и желанието им да представят на публиката спектакли, критикуващи открито обществените недъзи, насочва творците към такива произведения от класическия, модерния и постдраматичния репертоар като „Ревизор“ от Николай Гогол и „Завръщане у дома“ от Харолд Пинтър, реж. Стоян Камбарев; „Плешивата певица“ от един от основните представители на театъра на абсурда Йожен Йонеско, реж. Елена Цикова; „Таня, Таня“ от Оля Мухина, реж. Явор Гърдев – постмодерна реплика към А. Чехов. Силен разобличителен заряд носят и постановките по български автори „Българският модел“, който е „обратното на всичко останало“, представен от Станислав Стратиев, Младен Младенов, Борислав Чакиринов, Стоян Камбарев; музикално-песенните „уйдурми“<sup>117</sup> „Свекър-

Bulgarian “dodecaphony”<sup>116</sup>, chaos and confusion in the beginning of the 1990s.

In the autumn of 1991 the theatre performed *Tatko Ubu (Ubu Roi)* at the *Georges Pompidou Centre* in Paris. These performances by Sfumato and Off-the-Channel artists were the first by Bulgarian professional theatres at world festivals after the fall of the Berlin wall. The guest performances of Bulgarian theatres on the West European stages of various theatrical forums after the collapse of the iron curtain were a sign of the strive towards a new, free, and democratic Europe.

The enthusiasm of the group of rebels and their desire to present performances which openly criticize the social ills, determined the choice of plays from the classical, modern and postdramatic repertoire, such as: *Revizor (The Government Inspector)* by N. Gogol and *Zavrashthane u doma (The Homecoming)* by Harold Pinter, directed by Stoyan Kambarev, *Pleshivata pevica (The Bald Soprano)* by one of the major representatives of the theatre of the absurd, Eugene Ionesco, dir. Elena Tsikova; *Tanya-Tanya* by Olya Mukhina, directed by Yavor Gardev as a postmodern replica to A. Chekhov. Some of the performances by Bulgarian authors such as: *Balgarskijat model (The Bulgar-*

<sup>116</sup> Метод за съчиняване на атонална музика, разработен от А. Шьонберг. Музикална субстанция и развитие на формата се извеждат от 12 различни тона на хроматичния звукоред в определена последователност. Понятието се свързва с експресионизма, антимелодизма, *дисхармонията*, дисонанса, атонализма.

A method of composing atonal music, devised by A. Schoenberg. The musical substance and the form development are based on 12 different notes of the chromatic scale, sounded in a particular sequence. The term is associated with expressionism, anti-melodism, disharmony, dissonance, atonality.

ва“ от Антон Страшимиров и „Славейковци“ по Петко и Пенчо Славейкови, реж. Бойко Богданов и др.

Откровен неоавангарден жест е основаването на Експериментална театрална студия „Елизавета Бам“. Идеята е на режисьора Бойко Богданов, съвместно с театроведката Вероника Благова, които през лятото на 1989 г. събират артисти единомишленици и заминават за село Българево, за да живеят и измислят заедно нещо абсурдистки хармсовско<sup>118</sup>, което да разбуни духовете. В групата на студиите са Йордан Биков, Михаил Милчев, Мая Остоич, Николай Урумов, Саша Христова, Кирил Цонев, Елена Шивачева. Премиерата на спектакъла „Елизавета БАМ“ е през септември 1990 г. в зала „49“ на театър „София“, който по време и след развода със задканалците, отваря врати за експерименти.

В периода на съществуването си до 1994 г. и през 1997 г. трупата се представя на различни места. Изпълненията на трупата през началото на 90-те на различни международни фестивали и по време на направените турнета (Гренобъл; Торино, Виена, Братислава) предизвиква истински фурор с актуалността на представяните проблеми след падането на Берлинската стена и с авангардния си нов театрален език. По думите на самия Богданов естетическата платформа на студията е: „дрън-дрън!“, любов, еклектика, кахърност

*ian Model*) which is “the opposite to everything else”, presented by Stanislav Stratiev, Mladen Mladenov, Borislav Chakrinov, Stoyan Kambarev; the musical *uydurma*<sup>117</sup> *Svekarva* (*Mother-in-law*) by Anton Strashimirov and *Slaveykovtzi* after Petko Slaveykov and Pencho Slaveykov’s works, directed by Boyko Bogdanov, etc., gave strong rebuke of the system.

A true neo-avant-garde act was the opening of *Experimentalno teatralno studio Elizaveta Bam* (*Elizaveta Bam Experimental Theatre Studio*). The idea of the director Boyko Bogdanov was shared by the theatre critic Veronika Blagova, who in the summer of 1989 brought together like-minded artists and left for the village of Bulgarevo, to live together and to invent something absurd in the style of Harms<sup>118</sup>, which would stir the spirits. Among the participants in the Studio were Jordan Bikov, Mikhail Milchev, Maya Ostoich, Nikolay Urumov, Sasha Hristova, Kiril Tsonev, Elena Shivacheva. The premiere performance of *Elizaveta Bam* was in September 1990 in Hall 49 of teatr Sofia, which after the divorce with the actors who formed Malak Gradski Teatr Zad kanala (Little City Theatre Off the Channel), was opened for experimentation.

<sup>117</sup> *uydurma* – специално съчинена, измислена, стъкмена версия или машинация.

*Uydurma* – a specially devised, made-up, invented, fabricated version

<sup>118</sup> Даниил Хармс е един от основателите на авангардната група поети в Ленинград „Обединение за реално изкуство“ (ОБЭРИУ) в края на 20-те години на XX век.

Daniil Harms is one of the founders of an avant-garde group of poets in Leningrad – *Obedinenie realnovo izkustva* (OBERIU) / *Real Art Union*, in the end of the 1920s

„Завръщане у дома“ от Х. Пинтър,  
реж. Стоян Камбарев,  
Малък градски театър „Зад канала“, 1991

*Zavrashthane u doma* (*The Homecoming*) by Harold Pinter,  
director Stoyan Kambarev Malak Gradski Teatr Zad kanala  
(*Little City Theatre Off the Channel*), 1991



и присмех, самоирония и демиургстване<sup>119</sup>, карашисване<sup>120</sup> на епохи и жанрове... и най-вече: зрителите и артисти те са в едно равнопоставено пространство, при това – омешиани, а не „сцена и зала“. В една... голяма стая за взаимен театър... Стая на потайностите на... общуването... и безобразно наглото Образно мислене.<sup>121</sup> Последвалите авторски експерименти на Бойко Богданов са пърформансите: „Времето е временно“, „Сбогом Ленин“, „Голямото плюскане“, „Да! Да! На ДАДА“ и спектаклите: „Антропомизантропос“ по Молиер, Камю, Сартър; „Ний? Де“, „Сбогом, Моцарт?“. През 1998 режисьорът оглавява Нов драматичен театър „Сълза и смях“, където с нов екип продължава своите режисьорски търсения. Трупата влиза в новия век с авторската трилогия с емблематичното заглавие „XX век“: „Гледалото, или вечната балканска

During its existence until 1994 and in 1997 the troupe performed on different stages. In the words of Bogdanov himself, the aesthetic platform of the studio was “blah-blah”, love, eclectics, sadness and mocking, self-irony and *demiurging*<sup>119</sup>, *karashtisvane*<sup>120</sup> (mixing) of epochs and genres... and most of all – the audience and artists are placed on an equal level, mixed together and not divided in “stage and hall for the audience”. In a single... big room of mutual theatre... A room of the secrets of ... mutual theatre... and the outrageously impudent Figurative thinking”.<sup>121</sup> Boyko Bogdanov experimented in the

<sup>119</sup> *demiurge* (на гръцки: *δήμιος*, „народ“ и *ἔργον*, „дело“ – буквално „народно дело“), демиургстване – изобретяване, измайсторяване

*Demiurge* – deriving from the Greek words for ‘people’ and ‘deed’, the respective noun means ‘inventing’, ‘making’

<sup>120</sup> карашисвам – разбърквам, смесвам.

*karashtisvam* – mixing

<sup>121</sup> **Богданов**, Бойко. „Елизавета Бам“ I и II. За трупата. <https://elizavetabam.wordpress.com/за-трупата/> (visited on 15.07.2022).



„Елизавета Бам“ от Д. Хармс,  
реж. Бойко Богданов, 1991

*Elizaveta Bam after Daniil Harms,  
dir. Boyko Bogdanov, 1991*

кръчма“, „Чакалото, или вечната балканска гара“ и „Мечталото“.

Популярност добива и друга формация. Това е частен театър „Ла Страда“. Нейно ядро са артистите Мая Новоселска, Кръстьо Лафазанов, Борислав Стоилов, Валентин Танев, Валери Малчев, Христо Гърбов, Тончо Токмакчиев, но в представяното хумористично шоу „Улицата“ играят и много други артисти. Негов автор и режисьор е Стефан (Теди) Москов, завършил куклена режисура при Юлия Огнянова.

През 1992 г. започва излъчването на шоуто „Улицата“ по телевизията. То е изпълнено с гегове и скечове, импровизирани от актьорите. Основни герои са малкият човек, чиновникът, неудачникът, пияницата, псевдоинтелектуалецът, бързо забогателият след промените арогантен тип, началникът и пр.

performances of *Vremeto e vremenco (Time is Temporary)*, *Sbogom Lenin (Adieu, Lenin)*, *Goljamoto pluskane (The Great Eating)*, *Da! Da! Na Dada! (Yes! Yes! To Dada!)* and the stage plays *Anthropomisanthropos* after Moliere, Camus, Sartre; *Nii? De (Us? So/No? Where)*, *Sbogom, Mozart (Adieu, Mozart)*. In 1998 he became the artistic director of Nov dramatischen teatr *Salza i smjah (New Drama Theatre Tear and Laughter)* where he continued the challenge with a new team. The troupe entered the new century with the author's trilogy with the emblematic title XX vek (20th century): *Gledaloto ili vechnata balkanska krachma (The Watching Place or the Eternal Balkan Pub)*, *Chakaloto ili vechnata balkanska gara (The Waiting Place or the Eternal Balkan Railway Station)* and *Mechtaloto (The Dreaming Place)*.

Another formation, which became very popular, was the private *La Strada* theatre. The inspiration behind it were the actors Maya Novosleska, Krastyo Lafazanov, Borislav Stoilov, Valentin Tanev, Valeri Malchev, Hristo Garbov, Toncho Tokmakchiev, Nikolai Dodov and other, while many other actors took part in the comedy TV show *Ulicata (The Street)*. Its author and director was Stefan (Teddy) Moskov, a graduate of the puppetry directing class of Yulia Ognianova.

In 1992 the TV series *Ulicata (The Street)* went on air. It was full of gags and sketches, improvised by the actors. The main characters were the ordinary man, the clerk, the failure, the drunk, the pseudo-intellectual, the arrogant nouveau riche of the time, the boss, etc. The show represented a

В шоуто карикатурно се представя динамично променящото се българско общество след 1989 г. Основните теми са свързани със загубата на ценности, профанизацията на изкуството и културата, тъгата по отминалото време, направените грешки, забързаното ежедневие, стреса, ролята на медиите и рекламата и др. Т. Москов поставя и други спектакли, в които участват членове на екипа като „Мармалад“ (*Jam*), което се асоциира с музикалния термин *jam-session* в джаза, и „Майсторът и Маргарита“ по М. Булгаков в театър „Българска армия“.

Междувременно актьорите и режисьорите от новите формации гастролират и в репертоарните театри в столицата и страната. Част от тях впоследствие преминават на държавна работа.



caricature of the dynamically changing Bulgarian society after 1989.

The main topics were related to the lost values, the vulgarization of art and culture, the nostalgia for the past, the mistakes made, the busy everyday life, the stress, the role of media and advertising, etc. Teddy Moskov put on stage other performances with the participation of troupe members, such as *Marmalad (Jam)*, a title associated with the musical term *jam-session* and *Maistorat i Margarita (The Master and Margarita)* after M. Bulgakov at the *Teatr Balgarska Armia (Bulgarian Army Theatre)*.

Meanwhile the actors and the directors of the new formation toured the repertoire theatres of the capital and the country. Some of them later started work for state-sponsored art institutions.

„Улицата“, реж. Стефан Москов,  
театър „Ла Страда“, 1993

*Ulicata (The Street)*, dir. Stefan Moskov,  
*La Strada*, 1992

## Алтернативни школи за театрално обучение

Новото време поражда необходимостта от създаване на нов тип актьори. Важна крачка в търсенето на многообразие и нови театрални езици е децентрализирането на образованието и създаването на алтернативни на Висшия институт за театрално изкуство (ВИТИЗ) школи за театрално обучение. Те започват да се появяват още в началото на 90-те години.

Театралният департамент на Нов български университет е основан през 1991 г. от режисьорката Възкресия Вихърлова. В началото се заражда идеята за провеждане на експериментален проект „Бит“ по текстовете от изследванията на Иван Хаджийски,

„Бит“, по Иван Хаджийски,  
пост. Възкресия Вихърлова и Зарко Узунув,  
Театрален департамент –  
Нов български университет

*Bit (Lifestyle) after Ivan Hadjiiski,*  
dir. Vazkresia Viharova and Zarko Uzunov,  
Theatre Department of New Bulgarian  
University



## Alternative Theatre Acting Schools

The new times required a new type of actors. An important step in the search for diversity and new theatrical expressions was the decentralization of education and the establishment institutions of higher education, alternative to the High Institute of Theatre Arts. Such acting schools came into existence at the very beginning of the 1990s.

The Theatre Department of New Bulgarian University was founded in 1991 by the director Vuzkresia Viharova. It started with the idea of the experimental project *Bit (Lifestyle)* based on excerpts from the research of Ivan Hadjiiski in the 1930s in the field of national psychology – Lifestyle and Mentality



„Менделсон за убийци“ по „Опера  
за три гроша“ на Б. Брехт,  
реж. Елена Баева, Театрален колеж  
„Любен Гройс“, 1993/94

*Mendelson za ubiici (Mendelssohn  
for Killers) after The Threepenny Opera  
by B. Brecht, director Elena Baeva,  
Theatre College Luben Groys,  
1993-1994*

писани през 30-те години, в областта на народопсихологията „Бит и душевност на българския народ“ и „Оптимистична теория за българския народ“. <sup>122</sup> В. Вихърлова си припомня, че започвайки проекта, на екипа не е било ясно дали ще става дума за театър или за едно пътуване на група бунтуващи се пърформъри, които търсят нови пространства и техники за изразяване. <sup>123</sup> Постепенно проектът се превръща в образователна програма за актьорски тренинг, която е включена като модул за обучение на актьори в Нов български университет. Чрез участието си в програмата „Бит“ бъдещите актьори посредством „работа в прогрес“ добиват умения в областта на психофизическия театър. На базата на структурно трансформиране на български народни танци и обреди, те усвояват определени поведенчески модели.

of the Bulgarian People and An Optimistic Theory about the Bulgarian People. <sup>122</sup> V. Viharova recalls that at the start of the project it was not clear whether it was a matter of theatre or of a spiritual journey by a group of rebel performers in search of new spaces and expression techniques. <sup>123</sup>

The project gradually evolved into an educational program for training actors and was included as a module in acting in the program of New Bulgarian University. By taking part in the program *Bit (Lifestyle)* the future actors experienced work in progress, whose goal was to build skills in the area of the psycho-physical theatre. By structurally trans-

<sup>122</sup> Хаджийски, Иван. Избрани съчинения в три тома. Том I. Бит и душевност на нашия народ. – София :ЛИК Издания, 2002.

<sup>123</sup> Манева, Доротея. Възкресия Вихърлова: Театърът е живот в нетипични параметри. Публични пространства. 28.08.2014 <http://www.night.bg/blog/?p=6329> (visited on 07.08.2024).

Междувременно В. Вихърлова с обучените от нея студенти основава Учебен театър към НБУ Той се обособява в самостоятелна структура през 2000 г. В него се играят спектакли на физическия театър предимно под нейната режисура, съвместно с арх. Зарко Узунов.

Копродукции между студентския театър на НБУ и други формации през 90-те са: „Лудата на дома“ по Ж. Кокто, „Аз и ти“ на П. Жералди, „Президентките“ на В. Шваб, „Индже“ по Й. Йовков, „Вишневи сестри“ на М. Грийн, „Домът на Бернарда Алба“ на Ф. Лорка и др.

Друго учебно заведение, което през 90-те започва да предлага далеч по-конвенционално и универсално обучение по актьорско майсторство, е частното висше училище Театрален колеж „Любен Гройс“ Той е създаден още през есента на 1991 г. с усилията на Елена Баева и Надежда Сейкова – професори във ВИТИЗ, които го напускат и решават да създадат своя алтернативна школа. Първият випуск завършва през 1994 г. Официалното решение на Народното събрание за неговото откриване обаче е взето повече от десет години по-късно на 13.02.2002 г.<sup>124</sup> Постепенно театрални специалности започват да се изучават в различни университети из страната като Пловдив, Благоевград, Варна и др.

Театърът на прехода се характеризира с опити за театрални реформи, със създаването на алтернативни театрални формации и школи за обучение, с по-голямата мобил-

ност на творците, с камерните постановки и моноспектаклите, с търсения в областта на нео-театралния психологизъм, с бунтарството на театралния неоавангард, с карнавализма и фестивалното нашествие на куклениците, с експериментите в областта на физическия, постмодерния и постдраматичния театър<sup>125</sup>, които продължават и през новия век.<sup>126</sup>

While V. Viharova and her newly-trained students established the Ucheben teatr (Study Theatre) at New Bulgarian University. It became an autonomous structure in 2000. The performances held there are typical of the physical theatre and are directed mainly by Viharova, in cooperation with architect Zarko Uzunov. Among the co-productions of the student theatre at New Bulgarian University and other formations in the 1990s were: *Ludata na doma (The Mad Woman in the House)* after J. Cocteau, *Az i ti (Toi et moi)* by P. G eraldy, *Presidentkite (Die Pr asidentinnen)* by W. Schwab, *Indzhe* by Y. Yovkov, *Vishnevi sestri (The Cherry Sisters)* by M. Green, *Domat na Bernarda Alba (The House of Bernarda Alba)* after F. Lorca and other plays.

Another school which began to offer more conventional and universal actors' training during the 1990s was the private Theatre College Luben Groys. It was established in the autumn of 1991, due to the efforts of Elena Baeva and Nadezda Seykova – both professors at the High Institute of Theatre Arts who decided to leave their university career and create an alternative acting school. The first class graduated in 1994. The official decision of the National Assembly regarding the approval of the college opening, however, was taken more than ten years later, on February 13th, 2002.<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Решение за откриване на частно висше училище – самостоятелен колеж с наименование театрален колеж „Любен Гройс“ със седалище София, Държавен вестник, бр. 20, 22.02.2002. [https://www.ciela.net/svobodna-zona-darjavnen-vestnik/document/-12047871/issue/2953/reshenie-za-otkrivane-na-chastno-visshe-uchilishte---samostoyatelen-kolezh-s-naimenovanie-teatralen-kolezh-\(visited on 03.08.2023\)](https://www.ciela.net/svobodna-zona-darjavnen-vestnik/document/-12047871/issue/2953/reshenie-za-otkrivane-na-chastno-visshe-uchilishte---samostoyatelen-kolezh-s-naimenovanie-teatralen-kolezh-(visited%20on%2003.08.2023)).

ност на творците, с камерните постановки и моноспектаклите, с търсения в областта на нео-театралния психологизъм, с бунтарството на театралния неоавангард, с карнавализма и фестивалното нашествие на куклениците, с експериментите в областта на физическия, постмодерния и постдраматичния театър<sup>125</sup>, които продължават и през новия век.<sup>126</sup>

With time, theatrical specialties were included in the educational programs of different universities in the country – in Plovdiv, Blagoevgrad, Varna, etc.

The theatre of the transition period is characterized by: attempts to carry out theatrical reforms and establish alternative theatrical formations and acting schools; to provide greater mobility for artists; the emergence of chamber and mono-performances, searches in the field of neo-theatrical psychologism, rebellion of the theatre neo-avant-garde, carnivalism and festival invasion of puppetry artists and directors, experiments in the area of the physical, postmodern and postdramatic<sup>125</sup> theatre. All these tendencies continue developing further in the new century.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Понятието „постдраматичен театър“ принадлежи на Ханс Тийс Леман. С него той обозначава някои характерни тенденции в неоавангардния театър след края на 60-те години на XX век.

The term 'postdramatic theatre' was created by Hans-Thies Lehman to define characteristic tendencies in the neo-avant-garde theatre after the end of the 1960s. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. London and New York: Routledge. 2006.

<sup>126</sup> Театралната практика в края на 90-те. „Концепции България“, Сдружение „Антракт“, 1999; Дечева, Виолета. Театърът на 90-те. // Реплика от ложата и други текстове. – София: СОНМ, 2001; Николова, Камелия. Режисьорът в българския театър: от социалистическия реализъм до постмодернизма. – София, 2015, НАЦИД, № Нд 020180072; Йорданов, Николай. Театърът в България 1989 – 2015. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, Фондация „Homo Ludens“, 2016

## БИБЛИОГРАФИЯ/BIBLIOGRAPHY

- Churchill, Winston. *The Sinews of Peace (Iron Curtain Speech)*. Westminster College, Fulton, Missouri, March 5, 1946. <<https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/>>
- Delmard, Alaricus. *Cinematograph Theatres in Sofia. The Cinema News and Property Gazette*, 06.06.1912.
- Golomstock, Igor. *Totalitarian Art*. Harper Collins Publishers LTD, 1990
- [Голомшток, Игоръ. *Тоталитарно искусство*. Москва, 1994]
- Groys, Boris. *Stalin oeuvre d'art totale*. Jacqueline Chambon, 1990.
- History of Literary Cultures of East Central Europe. Cultural Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, 1–4, (eds.) John Neubauer, Marcel Cornis-Pope, John Benjamins Publishing Company, 2004–2013.
- Kardjilov, Peter. *The Cinematographic Activities of Charles Rider Nobel and John Mackenzie in the Balkans (Volume One)*. I, Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- Kardjilov, Peter. *The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans (Volume Two)*. II, Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge, 2006.
- Lyotard, Jean, F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Bennington, Geoff & Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Orwell, George. „You and the Atomic Bomb“, *Tribune*, 19 October, 1945. [http://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e\\_abomb](http://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e_abomb).
- Post-totalitarian Cinema in the Eastern European Countries – Models and Identities*. Sofia, Institute of Art Studies, 2019.
- Rethinking Histories of Arts in the 20th Century*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2015.
- Sirak Skitnik. *Bulgarian Art Today*. The Studio, London – New York, 1938, vol. 115, № 540, March, 115-139.
- Spasova-Dikova, Joanna. *From chitalista to National Theater in Bulgaria. History of Literary Cultures of East Central Europe. Cultural Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, 3, John Benjamins Publishing Company, 2007.
- Spasova-Dikova, Joanna. *Institutionalization and Innovation in the Bulgarian Theater. History of Literary Cultures of East Central Europe. Cultural Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, 3, John Benjamins Publishing Company, 2007.
- Spasova-Dikova, Joanna. *Socialist Mandatory Models vs. Stylistic Eclectics on the Bulgarian Stage. History of Literary Cultures of East Central Europe. Cultural Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, 3, John Benjamins Publishing Company, 2007.
- Spasova-Dikova, Joanna, Inna Peleva. *Figuring the Motherland and Staging the Party Father in Bulgarian Literature. History of Literary Cultures of East Central Europe. Cultural Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, 4, John Benjamins Publishing Company, 2010.
- Spasova-Dikova, Joanna. *The Concept of Cross-points in the Contemporary Arts Histories Research. Rethinking Histories of Arts in the 20th Century*, Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2015.
- Spasova-Dikova, Joanna. *The Price of the Attempts for Cultural Exchange. The Case of the “Jaunt” of the Bulgarian National Theatre in America and Canada in 1937. Beyond the Borders*, Prof. Marin Drinov Publishing House, 2019, 185-194.
- Spasova-Dikova, Joanna. *The Theatre and the City on the Way of Europeanization and Modernization of Bulgarian Culture. Études balkaniques*, 2, Институт за балканистика с център по тракология, 2020, 420–434.
- Spasova-Dikova, Joanna. *The Theatre Touring Abroad as a Discovery of New Horizons. Изкуствоведски четения 2020. Модул Ново изкуство: Пътешествия*, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2021, 75-86.
- Spasova-Dikova, Joanna. *The Venting Power of a Generation of Bulgarian Comedy Stars. Art Readings 2021. New Art Module. Personalia*, Institute of Art Studies, BAS, 2022, 87-95.
- Spasova-Dikova, Joanna. *Stage Incarnations of Totalitarian Mytologems in the Bulgarian Theatre. Études balkaniques. Mirabilia: Time. Spaces. Myths*, 1, Институт за балканистика с център по тракология, 2022, 159-180.
- Spasova-Dikova, Joanna. *Theatre and Young Audiences in Bulgaria. The Beginnig. Art Readings 2022. Art and Society*, Institute of Art Studies – BAS, 2023, 218-226.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford UP, 1997.
- Аврамов, Димитър. *Летопис на едно драматично десетилетие. Българското изкуство между 1955-1965 г.* – София: Наука и изкуство, 1994.
- Аврамов, Димитър. *Майсторът и неговото време*. – София: Български художник, 1989.
- Адриана Будевска. *Сборник. Наука и изкуство*, С., 1958.
- Андерсън, Бенедикт. *Въобразените общности*. – София: Критика и хуманизъм, 1998.
- Андрейчин, Иван. *Книга за театъра*. – София, 1910.
- Апотеоз на българския театър. Юбилеен сборник. – София, 1929.
- Архив на САБ: Доклад за резултатите от експресно емпирично социологическо изследване „Кризата в театъра и перспективите пред Съюза на артистите в България“, 03.1990.
- Архив. Музей на Народния театър, инв. № 752, п. 31, 32, 33.
- Атанасова, Цветанка. *Българският модернизъм*. – София: Рива, 2017.
- Атанасова, Цветанка. *Кръгът „Мисъл“*. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1991.
- Баева, Искра. *Българският социализъм след Втората световна война като изследователски проблем. // Изследвания по история на социализма в България 1944-1989*. – София: Център за исторически и политологически изследвания, 2010.
- Байчинска, Светлана. *Някога и недотам отдавна. Сборник театрално-критически текстове*. – София: 5 звезди, 2006.
- Байчинска, Светлана. *От Многострадална Геновева до Хамлет*. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1997.
- Балабанов, Александър. *Студии, статии, рецензии, спомени. Т. I*. – София: Български писател, 1973.
- Балабанов, Александър. *Студии, статии, рецензии, спомени. Т. II*. – София: Български писател, 1978.
- Балабанов, Александър. *Художествен театър или „Вишнева градина“*. // *Зора*, № 346, 2 ян. 1920.
- Балабанов, Никола. *Културни и филантропични институти и културни прояви след измененията на*

закона за народното просвещение от 1924 г. – София, 1925.

Балабанов, Никола. Театър и драма. – София, 1933.

Балът на изкуствата и печата. Успехът му. //Демократически сговор, № 130, 10 март 1924.

Бенбасат, Алберт. Антология и пародия. 01.06.2021 Антология и пародия | Портал за култура, изкуство и общество (kultura.bg) – 5.08.2021

Бениеш, Моис. Мисли през антракта. – София: Български писател, 1966.

Божидарова, Ина, Роза Попова (1878–1949). Homo Ludens, № 14, 2009, РОЗА ПОПОВА (1878–1949) – Homo Ludens. – 23.08.2021.

Братоева-Даракчиева, Ингеборг; Генова, Ирина; Леви, Клер; Спасова-Дикова, Йоана; Стоилова-Дончева, Теодора; Ташева, Стела; Трайкова, Елка. Българският ХХ век в изкуствата и културата“. Институт за изследване на изкуствата. 2019.

Брошура „25 години сатиричен театър“. – София: Държавен сатиричен театър, 1982, с. 4. Български писател, 1983.

Българска антология. – Барабан, 1911.

Български театър. Документални материали. Т II. Свитък втори. 1907-1917. / Състав., научна ред. и бел.: Светлана Байчинска – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2012.

Български театър. Документални материали. Том II. Свитък първи. 1900-1907. / Състав., научна ред. и бел.: Светлана Байчинска – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2008.

„Българският театър 1945–1989“ – сборник студии. Фондация „Хомо луденс“ 2023.

Вандов, Никола и др. 60 години столичен куклен театър 1946-2006. / Други авт.: Веселина Гюлева, Кремена Димитрова. – София: Валентин Траянов, 2006.

Вандов, Никола и др. 65 години Столичен куклен театър. 1946-2011. / Други авт.: Иван Райков, Албена Халачева и Кирякос Аргиропулос – София: Столичен куклен театър, 2011.

Вандов, Никола и др. 70 години Държавен куклен театър – Пловдив. Летопис 1947-2016. / Други авт.: Катерина Георгиева и Гергана Стаматова. – Пловдив: Държавен куклен театър – Пловдив, 2017.

Вандов, Никола и др. 70 години Столичен куклен театър. 1946-2016. / Други авт.: Иван Райков, Кирякос Аргиропулос и Марина Кунгелова. – София: Столичен куклен театър, 2016.

Вандов, Никола и др. Народен театър „Иван Вазов“. Летопис януари 1904 – юли 2004. / Други авт.: Антония Каракостова, Иван Гърчев, Снежана Гълъбова и Асен Константинов – София: Валентин Траянов, 2004.

Вандов, Никола и Мария Вандова. Международен фестивал Друмеви театрални празници „Нова българска драма“. Летопис май 1966 – април 2016.

Сдружение „Нова българска драма“ – Шумен и ОН-ГЪЛ – Варна, 2016.

Вандов, Никола и Щилияна Василева. Драматичен театър „Стефан Киров“ – Сливен. Летопис 1918–2018. – София: Валентин Траянов, 2018.

Вандов, Никола, Виолета Дечева. Режисьорите на 90-те. – София: Валентин Траянов и Фондация „Пространство Култура“, 2003.

Вандов, Никола. Театър 199 „Валентин Стойчев“. Летопис (юни 1965 – май 2015). – София: Издание на Театър 199 „Валентин Стойчев“, 2015.

Вандова, Мария и Никола Вандов. Театрална работилница „Сфумато“. 1989–2009. – София: Театрална работилница „Сфумато“, 2009.

Вандова, Мария, Никола Вандов. Младежки театър „Николай Бинев“. Летопис януари 1945 – декември 2014. – София: Валентин Траянов, 2015.

Васев, Василен. Светлик на Дунава. Русенският театър 1878-1922. – София: Ango boy, 2001.

Василев, Владимир. Въпроси около Народния театър. – Студии, статии, полемики. София: Български писател, 1992.

Василев, Владимир. Между сектанство и демагогия. Златорог, № 2-3, 1923.

Василев, Владимир. Студии, статии, полемики. – София: Български писател, 1992.

Василев, Добрин. Опит за история на българския театър. – Варна: Графиза, 1942.

Владков, Любомир. Театрална Варна. – Варна: Славена, 1996.

Владова, Елена, Благословия на куклите, Съюз на артистите в България, 1997.

Врачански драматичен театър. Съст. Ив. Райкин – София: Наука и изкуство, 1988.

Выписка из протокола № 218 заседания Секретариата ЦК КПСС от 14 января, 1986. <<https://nsarchive2.gwu.edu/ms/text files/Perestroika/1986,01.14.pdf>>

Гадамер, Ханс-Георг История и херменевтика. – София: Гал-Ико, 1994.

Гео Милев. Нови изследвания и материали. – София: Български писател, 1989.

Георгиев, Йордан. Без маски. Интервюта. – Пловдив: Жанет 45, 2014.

Георгиев, Йордан. Младите театрали говорят в „Без маски“. – Пловдив: Жанет 45, 2016.

Гергицов, Крум. Летопис на Драматичен театър „Сава Огнянов“ – Русе (септември 1907 – юни 2014). Издателска и рекламна къща „Парнас“, Русе, 2014.

Горбачов, Михаил. Доклад Генералного секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева „О созыве очередного XXVII съезда КПСС и задачах, связанных с его подготовкой и проведением“. Правда, 24 април 1985, № 114. <http://historyru.com/docs/rulers/gorbachev/gorbachev-doc-3.html#/overview>.

Гочев, Гочо. Българският театър и системата на Станиславски. Театър, 1953, кн. 8-9, с. 5-39.

Гочев, Гочо. Сцена и живот. Избрани произведения. – София: Български писател, 1983.

Гочев, Гочо. Сценични силуети. Литературнокритически очерци. – София: Български писател, 1989.

Гройс, Любен. Стихове, които ще се помнят. Литературен фронт, № 36, 2 септ. 1952.

Гьорова, Севелина. Българският драматичен театър. – София: Септември, 1979.

Гьорова, Севелина. Ловци на мигове: Основателите. – София: Дамян Яков, 2002.

Гюлева, Веселина и др. Сатиричен театър „Алеко Константинов“. Летопис април 1957 – май 2007. / Други авт.: Никола Вандов, Мария Вандова и Вяра Младенова. Сатиричен театър „Алеко Константинов“. Летопис април 1957 – май 2007. – София: Валентин Траянов, 2007.

Гюлева, Веселина. Фестивал на малките театрални форми – Враца. Летопис (1977–2010). – София: Валентин Траянов, 2011.

Даниел, Исак. За театъра и литературната драма. Съвременник, 11 март 1931.

Даниел, Леон. Театър и зрител. – София: Наука и изкуство, 1964.

Дановски, Боян. Кръстопътища. – София: Наука и изкуство, 1988.

Дановски, Боян. От двете страни на завесата. – София: Наука и изкуство, 1969.

Дановски, Боян. Творческото наследство на К. С. Станиславски. Театър, 1953, кн. 8–9, с. 5–39.

Дановски, Боян. Театър. – София: Партиздат, 1945.

Денизов, Борис. Драматическа школа. – София, 1942.

Денчев, Петър. „Употреба и функция на пространството в театралния спектакъл (от 1968 година до наши дни)“, изд. Жанет 45, С 2023.

Дюержавин, Константин. Болгарский театр. Очерк истории. Москва–Ленинград: Искусство, 1950

Дечева, Виолета. Болгарският театър между двете световни войни. Към проблема за режисурата. – София: Просвета, 2005.

Дечева, Виолета. Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове. – София: СОНМ, 2001.

Динова-Русева, Вера. Болгарска сценография. – София: Болгарски художник, 1985.

Дневници от Третата редовна сесия на Областното събрание, Пловдив 1882, от 10.12.1881, 1022-1023.

Добренко, Евгений. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении, Verlag Otto Sagner, München, 1993.

Дойнов, Пламен. Алтернативният канон: поетите. – София: НБУ, 2012.

Донев, Александър. Картографиране на филмовата неопитоменост. Независимо, аматьорско и алтернативно кино в България след 1989 година. Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021.

Донев, Александър. Златан Дудов. Правият път към киното. От Цариброд през София до Берлин. Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2023.

Донев, Александър. Независимите в киното. От Едисон до Нетфликс. София, ФънТеизи, 2019.

Донев, Георги. Строители на българския театър. / Под ред. на Д. Б. Митов. – Плевен, 1944, 1947.

Дунавска зора, 1, № 28, 3 юни 1868.

Дунчев, Александър. Златина Недева – творец и гражданин. С., 1983.

Държавен вестник, № 253, 14 ноем. 1946. Министерство на информацията и изкуствата, Указ № 28.

Ежегодник Московского художественного театра 1948. Искусство, Т 1, 1950, с. 145.

Еленков, Иван. Културният фронт. – София: Институт за изследване на близкото минало, 2008.

Еленков, Иван. Родно и дясно. – София: ЛИК, 1998.

Елин Пелин. Защо не ми се ходи в Народния театър? Развигор, № 1, 06.01.1921, с. 1-2. <https://chitanka.info/text/17300-zashto-ne-mi-se-hodi-v-narodnija-teatyr>

Енциклопедия на българския театър, „Труд“, С., 2005.

Енциклопедия на българския театър. Състав. колектив. – София: Труд, 2005, 2008.

За дальнейший подъем сценического искусства. „Советское искусство“ орган Министерства кинематографии СССР, Комитета по делам искусств и Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР. 01. 09. 1951, бр. 70.

Задачи на списанието. Театър, кн. 1, 1946, с. 3.

Задачите на българския театър. Театър, I, кн. 8, 1946, с. 2.

Закон за закрила и развитие на културата. Държавен вестник, № 50, 1 юни 1999,

Закон за театрите. Държавен вестник, бр. 74 от 9.04.1942

Заповед № XVII 1997 на Министерство на културата от 28.11.1956. Централен държавен архив, фонд 1555, опис 1, а. е. 11, лист 62.

Защо сме такива? Състав. Иван Еленков, Румен Дакалов. – София: Просвета, 1994.

Зидаров, Камен. Звезди от голямата плеяда. Част I и II. – София: Народна младеж, 1978.

Зидаров, Камен. Когато талантът превари своето време (Роза Попова). – В: Звезди от голямата плеяда. Част втора. „Народна младеж“, С., 1978.

Знаме. № 96, 12 август 1995.

Из художествения свят. Художествена култура, № 5-6, 1927-1928. Изказване на Тодор Живков. Протокол „А“ № 119 от 26 юли 1988 от заседанието на Политбюро на ЦК на БКП. [http://prehod.omda.bg/page.php?tit=Йе=ПРОТОКОЛ\\_А\\_№\\_119\\_26\\_юли\\_1988\\_г.&ГО-Меш=585&ГОАгйс1e=1256](http://prehod.omda.bg/page.php?tit=Йе=ПРОТОКОЛ_А_№_119_26_юли_1988_г.&ГО-Меш=585&ГОАгйс1e=1256)

Изкуство. Тема на броя: 40 години социалистическо изкуство, 1984, № 8.

Илиев, Константин. Слово и дело. – София: ЛИК, 1997.

Илиев, С. Отмъщението на сатирага. – Септември, № 2, 1966.

Иречек, Константин. 10 ноември, понеделник. Български дневник: 30 октомврий 1879 – 26 октомврий 1884 г.: Т. 1. Прев. от чеш. Ст. Аргиров. – Пловдив: Хр. Г Данов, 1930 – 1932. <<http://www.omda.bg/public/biblioteka/irechek/irechek12.htm>>

Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты / Материалы Международной конференции (17–19 мая 2010 года), Москва: „Государственный институт искусствознания“, 2010 (ответственный редактор-д.ф.н. Н. Хренов)

История на българите в документи, Т.1. / Състав. В. Стойчев и Ст. Трифонов. – София: Просвета, 1994.

Йорданов, Николай, Попилиев, Ромео, Николова, Камелия, Дечева, Виолета, Спасова, Йоана. История на българския театър. Т. IV. Българският театър между двете световни войни. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН. 2011.

Йорданов, Николай. Българският драматургичен канон. Формиране и пренареждане. – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2018.

Депозиран научен ръкопис в НАЦИД. Инв. № Нд 020180061

Йорданов, Николай. Към дебата за 100-годишнината от основаването на Народния театър // Homo Ludens, № 8-9, 2003. <<http://homoludens.bg/articles/kam-debata-za-stogodishninata-ot-osnovavaneto-na-narodnia-teatar/>>.

Йорданов, Николай. Социалистическия реализъм в българското драматургично наследство. // Homo Ludens, № 21, 2018.

Йорданов, Николай. Театралната реформа: двадесет и пет години стигат! Бр. 15, 2011.

Йорданов, Николай. Театрите в България между двете световни войни. – София: Петко Венедиков, 2004.

Йорданов, Николай. Театърът в България 1989-2015. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, Фондация „Homo Ludens“, 2016.

К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8 томах, М.: „Искусство“, 1954–1961

Казаков, Драгомир. Материали по историята на Народния театър и опера. – София: Държавна печатница, 1929.

Калинова, Евгения. Българската култура и политическият императив 1944–1989. – София: Парадигма, 2011.

Каменова, Зорница. Куклено-театралното представление (за възрастни и деца) от началото на ХХI век в България. Дисертация – Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2018 (ръкопис, архив на Институт за изследване на изкуствата).

Каракостов, Стефан. Български артисти. – София: Български писател, 1985.

- Каракостов, Стефан. Българският театър. 1881/1891/1945. – София: Наука и изкуство, 1982.
- Клейман, Ребека. Исак Даниел. Дейността му в Българския театър. – София, 1970.
- Койчев, Пенчо. Народния театър в София. Списание на БИАД. – София, № 11–12, 1904.
- Комплексен анализ на проблемите и насоките за развитие в театъра в светлината на Решението на Политбюро на ЦК на БКП за развитие на театралното дело на Комитет за култура, 1980.
- Константинов, Константин. Път през годините. – София: Български писател, 1981.
- Константинов, Константин. Режисурата в Народния театър. Златорог, № 5, 1920.
- Конституция на Република България, чл. 1. (Изм., ДВ, бр. 29 от 1990 г., № 94 от 1990 г.). < <http://www.constsoht.bg/bg/LegaOasis>>
- Конфорти, Йосиф. Гео Милев. Театър и време. Към проблема „Гео Милев в българския театър през 20-те“. – София: Наука и изкуство, 1975.
- Кристи, Григорий., Книга К. С. Станиславского „Работа актера над собой“, В: К. С. Станиславский, Собр. соч, т. 2, М., Искусство, 1954.
- Lib.ru/Класика: Станиславский Константин Сергеевич. Работа актера над ролью.
- Критическото наследство на българския модернизъм. / Състав. Едвин Сугарев, Цветанка Атанасова, Елка Димитрова. Т. I-IV. – София: Издателски център „Боян Пенев“, 2009.
- Кръстев, Кирил. Спомени за културния живот между двете световни войни. – София: Български писател, 1988.
- Кръстев, Кръстьо. Съчинения. Т. I. – София, 1996.
- Кръстев, Кръстьо. Съчинения. Т. II. – София, 2004.
- Кръстьо Мирски. Театрал европейец. Избрано. Съставител и научен редактор Кристина Тошева. – София: Нов български университет, 2011.
- Кузмова-Зографова, Катя. Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта. – София: Ваньо Недков, 2001.
- Кърджиев, Драган. Народната опера и българското оперно творчество. Родна песен, V, 1932, кн. 3.
- Кърджилов, Петър. Загадките и времената на „Българан е галант“. Кога, от кого, къде, как и защо е заснет първият български игрален филм? Какво знаем за него? София, Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2017.
- Кърджилов, Петър. Загадките на филма „Балканската война“ (2006). София, ИК „Титра“, 2006.
- Кърджилов, Петър. Озарения в полите на Витоша. Летопис на ранното кино в София (1896–1915). София, Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2016.
- Кърджилов, Петър. Китова, Ирина. Кръстева, Зорница. Летопис на нямото кино в София (1896–1933). София, Култ. център G8, 2022.
- Ликова, Розалия. Литературен живот между двете войни. Т. 2. – София: Иван Вазов, 1996.
- Ликова, Розалия. Проблеми на българския символизъм. – София: Български писател, 1985
- Мавродиев, Васил. Българските пътуващи театрални трупи. Годишник на ВИТИЗ, Т. XI, [1966] – София: Наука и изкуство, 1968.
- Мавродиев, Васил. Театрален летопис. 100 години български театър. – Театър, год. 9, № 11, ноември 1956.
- Манифести на българския авангардизъм. – Велико Търново: Слово, 1995.
- Маринети, Филипо Томазо. Цанг Тумб Тумб. Кресчендо, N° 3-4, 1922.
- Мартонова, Андроника. Между миграция и уседналост: екзотичният друг и новото българско кино (Към културологичните полета на идентичността, различieto и дискурса Свой/Чужд). София, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021.
- Масалитинов. Николай О. Спомени, статии, писма. – София: Наука и изкуство, 1987.
- Милев, Гео, Съчинения, т. 2, Български писател, С. 1976.
- Милев, Гео. Избрани произведения в 2 т.: Т. 2. – София: Български писател, 1971.
- Милев, Гео. Посоки и цели. Везни, № 2, 1919.
- Милев, Гео. Против реализма. Слънце, № 5, 1919. <<https://litemet.bg/publish7/geo-milev/realizma.htm>>.
- Милев, Гео. Родно изкуство. Везни, № 1, 1920.
- Милев, Гео. Символизъм. Везни, № 2, 1919
- Милев, Гео. Съчинения в три тома, Т. 2. – София: Български писател, 1976.
- Милев, Гео. Театрално изкуство. Стара Загора. Везни, 1918. <http://www.znam.g/com/action/showBook?bookID=920&elementID=487&sectionID=5>
- Милев, Гео. Фрагментът. Везни, № 4, 1919.
- Министерство на информацията и изкуствата, Указ № 28. // Държавен вестник, № 253, 14 окт. 1946.
- Минков, Цветан. История на българската драма. – София: Факел, 1936.
- Митев, Иван. Театрални мигове от вечността, 1970–2022. В. Търново: „Faber“, 2022.
- Митов, Димитър Б. Театрални вечери. – София: Наука и изкуство, 1974.
- Михайлов, Анастас. Театърът: Изживяно и изстрадащо. – София: Вулкан-4, 1994.
- Мутафов, Чавдар. Зеленият кон. Везни, № 3, 1920.
- Народен театър „Иван Вазов“/Летопис: януари 1904 – юли 2004. Съст. Н. Вандов, Ан. Каракостова, Ив.
- Гърчев, Сн. Гълъбова, Ас. Константинов. „Валентин Траянов“, С., 2004.
- Народний празник в Браила. – Дунавска зора, 1, № 26, 13 май 1868.
- Николова, Камелия, Николай Йорданов, Венета Дойчева и др. Българското драматургично наследство: нови прочити. – София: НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, 2006.
- Николова, Камелия, Николай Йорданов, Ромео Попилиев, Аглика Стефанова, Мирослава Тодорова и др. Познатата / непозната българска драма. Справочник. – София: Сдружение „Антракт“, 2001.
- Николова, Камелия. Другото име на модерния театър. Произход и драматически основания на драматичната режисура. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1995.
- Николова, Камелия. Експресионистичният театър и езикът на тялото. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2000.
- Николова, Камелия. Модерната европейска драма в Народния театър между двете световни войни. – София: Фигура, 2004.
- Николова, Камелия. Режисьорът в българския театър: от социалистическия реализъм до постмодернизма. – София, 2015, НАЦИД, № Нд 020180072.
- Николова, Камелия. Театърът на границата на XX и XXI век. – София: Фигура, 2007.
- Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 година. – София: Петко Венедиков, 2020.
- Откриването на Народния театър. Бурна студентска демонстрация. Ден, бр. 1075, 05.01.1907, с. 3.
- Панова, Снежина. Молиер на българска сцена. – София: Наука и изкуство, 1975.

Панова, Снежина. Стъпала на комедията. – София: Български писател, 1980.

Пантеон на българския театър и неговите представители, С., 1926.

Пенев, Боян. Студии, статии, есета. – София: Български писател, 1985.

Пенев, Пенчо. История на българския драматически театър. – София: Наука и изкуство, 1975.

Пенев, Пенчо. История на българския театър. Наука и изкуство, С., 1975.

Пенчев, Бойко. Българският модернизъм: моделирането на Аза. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2003.

Пенчо Славейков. 150 години от рождението му. Сборник с изследвания. – София: Издателски център „Боян Пенев“, 2017.

Первый Всесоюзный съезд советских писателей.: Стеногр. отчет. М., Госсударственное издательство „Художественная литература“, 1934. <<http://www.pseudology.org/Literatsh^e/1SiezdSovPisatStenogr1934a.pdf>>

Попиванов, Иван. Драмата „Тревога“. Referati.org. <<http://www.referati.org/drama-ta-trevoga-1/45359/ref/p8>>

Попилиев, Ромео. Драмите на Йордан Радичков, или едновременното неедновременно. – София, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2005.

Попилиев, Ромео. Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката. – София: Промисла, 2008.

Попилиев, Ромео. Комичното и животът на българската комедия между двете световни войни. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2001.

Попилиев, Ромео. Съпротивата на драмата в драмата за съпротивата. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2013.

Попилиев, Ромео. Театралната критика на две критични десетилетия. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2003.

Попилиев, Ромео. Цензурата по времето на комунизма, или режимът на забраняване позволяване. – София: Рива, 2018.

Попилиев, Ромео. Светът като воля за песен или Модернизъмът на Петко Ю. Тодоров. Знаци, С 2023.

Попов, Иван. Миналото на българския театър – спомени и документи, Т. I-II – София: Печатница „Борис Кожухаров“, 1939, 1942.

Попов, Иван. Миналото на българския театър – спомени и документи, III-IV – София: Наука и изкуство, 1953, 1956, 1960.

Попов, Чавдар. Тоталитарното изкуство. Идеология. Организация. Практика. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2002.

Попова, Марта. Моите роли в руския репертоар. – В: Сто години български театър. „Наука и изкуство“, С., 1956, 291–295.

Попова, Марта. На сцената и в живота. С: Наука и изкуство, 1972.

Попова, Роза. Моят път. – Хиперион, IX, кн. 1/2, 1930.

Постановление № 23 на Министерския съвет от 18 февруари 1991 г. за усъвършенстване дейността на организациите с нестопанска цел в областта на културата // Държавен вестник, № 55, 16 юни 1995. Безплатен Държавен Вестник издание – Изменени и отменени актове, брой 55 от 16.VI.1995 (ciela.net).

Преосмисляйки историите на изкуствата през XX век. – София: Институт за изследване изкуствата – БАН, 2015.

Преосмисляне на театралното наследство от времето на комунизма / Rethinking the Theatre Heritage from the Time of Communism. Сборник от конференция. Международен театрален фестивал „Варненско лято“ / Proceedings from the Conference of the International Theatre Festival “Varna Summer”. Ред. Камелия Николова, Николай Йорданов. Homo Ludens Foundation, 2023

Протокол „А“ № 119 от 26 юли 1988 от заседанието на Политбюро на ЦК на БКП. pthead.onda.bg – ПРОТОКОЛ "А" № 119, 26 юли 1988 г.

Протокол „А“ № 557 от заседанието на Политбюро на ЦК на БКП от 11 юли 1972 г. ЦДА, фонд 1, опис 35, архивна единица 3304, лист 73-84.

Пътнова, Николета. Българската драма и театър. Критическа хроника (1866 – 1910). изд. Център „Боян Пенев“ – Институт за литература при БАН, С 2023.

Радев, Симеон. Погледи върху литературата, изкуството и лични спомени. – София: Български писател, 1965.

Радев, Стоян. Трябва да говорим днес за снощното тържество, а мисълта ни отива неотразимо към снощния скандал. Вечерна поща, № 1930, 5 ян. 1907.

Радославов, Иван. „Хиперион“ и българската литература. Хиперион, № 1-2, 1931.

Радославов, Иван. Българският символизъм (Основи – същност – възгледи). Хиперион, № 1-2, 1925.

Райнов, Николай. Лъчезарен свят. Кино-звезда, № 9, 10 февр.1924.

Райнов, Николай. Символ и стил. Везни, № 1, 1920.

Решение за откриване на частно висше училище – самостоятелен колеж с наименование театрален колеж „Любен Гройс“ със седалище София, Държавен вестник, бр. 20, 22.02.2002. Безплатен Държавен Вестник

издание – Официален раздел, брой 20 от 22.II.2002 (ciela.net)

Решение за състоянието на провинциалния драматичен театър и мерки за подобрене на неговата работа, Т. 6, Централен държавен архив, фонд 143, опис 2, архивна единица 300, листове 19-24.

Русева, Виолета. Български символизъм: модуси на различимост. – В. Търново: Университетско издателство „Св. Св. Кирил и Методий“, 2014.

Сагаев, Константин. Българска драматическа школа – София: П-ца „Независимост“, 1931.

Сагаев, Константин. Българският народен театър 1931–1933. – София: Факел, 1934.

Саев, Георги. История на българския театър. Т. 2. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997.

Саев, Георги. Театралната критика – начало и основи на социалистическия реализъм. 1918-1948. – София, 1969.

Саев, Любен. История на българския театър. Т. 2. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, С., 1997, 49–120

Сарандев, Иван. Български литературен авангард. – София: Наука и изкуство, 2001.

Сборник в чест на Роза Попова и Маня Икономова. „Типограф“, С., 1926.

Сензацията на Бала в Дом на изкуствата и печата. Илюстрирана седмица, № 64, 16 март 1924.

Сирак Скитник. Какво може театърът? Нова България, № 2, 1934.

Сирак Скитник. Сцена и екран. Златорог, № 2, 1934.

Сирак Скитник. Сцена и радиосцена. Златорог, № 1, 1937.

Сирак Скитник. Тайната на примитива. Манифести на българския авангардизъм. – Велико Търново: Слово, 1995.

- Славейков, Пенчо. Национален театър. Мисъл, 1910, бр. 1.
- Славейков, Пенчо. Предговор към П. К. Яворов „Стихотворения“, 1904.
- Славейков, Пенчо. Събрани съчинения: 8 тома: Т. 5. Национален театър / под ред. на Ангел Тодоров. – София: Български писател, 1959.
- Случаят Стаматов, Гестус, 1990, кн. 1/2, с. 43-193.
- Соцреалистически канон / Алтернативен канон. Поредица „Литературата на НРБ: история и теория“ – книга 2. Състав. Пламен Дойнов. – София: Пан, 2009.
- Спасова-Дикова, Йоана. Театралната иконография и актьорският образ. Проблеми на изкуството 2. – София: Институт за изкуствознание – БАН, 2001.
- Спасова-Дикова, Йоана. За две актьорски съзвездия. София: „Камея“, 2004.
- Спасова-Дикова, Йоана. Актьорски поколения в Народния театър. Проблеми на изкуството, 2. – София: Институт за изкуствознание – БАН, 2005.
- Спасова-Дикова, Йоана. Образи на войната. Милитаристичната парадигма в театъра през първото десетилетие след Втората световна война. Изкуствоведски четения, – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2009.
- Спасова-Дикова, Йоана. Модерност, театрална режисура, социализъм и след това... Изкуствоведски четения. – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2011.
- Спасова-Дикова, Йоана. Текстът, новият човек и актьорското тяло в тоталитарния театър. Проблеми на изкуството 1. – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2012.
- Спасова-Дикова, Йоана. Концепцията за пресечните точки в съвременното историческо изследване на изкуствата. Преосмисляйки историята на изкуствата през XX век. – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2015.
- Спасова-Дикова, Йоана. Масовост и младост в театъра на социализма. Изкуствоведски четения. – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2015.
- Спасова-Дикова, Йоана. Мелпомена зад желязната завеса. Народен театър: канони и съпротиви. – София: Камея, 2015.
- Спасова-Дикова, Йоана. Семейната парадигма в театъра на социализма и образът на жената. Изкуствоведски четения [Сб.] – София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2015.
- Спасова-Дикова, Йоана. Тенденции българского театра 1950-1960-х годов. Сборник Болгарское искусство XX века. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2015.
- Спасова-Дикова, Йоана. Пенчо Славейков (1866–1912) – модернизатор на българския театър. // Пенчо Славейков. 150 години от рождението му. – София: Издателски център „Боян Пенев“, Институт за литература – БАН, 2017.
- Спасова-Дикова, Йоана. Актьорът и паметта. Андрей Чапразов (1920–1999). По случай 100 години от рождението на актьора, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2020
- Спасова-Дикова, Йоана. Гастроли на Народния театър из Балканите през първата половина на XX век. Култура на пътуването в Европейския Югоизток, Институт за балканистика с център по тракология – БАН, 2020, 429–438.
- Спасова-Дикова, Йоана. Актьорската игра в първите постановки на български пиеси между двете световни войни. Проблеми на изкуството, 3, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2021, 41-48.
- Спасова-Дикова, Йоана. Актьорът и националната драматургия между двете световни войни. *Studia Litteraria Serdicensia*, 2, 3, Боян Пенев Институт за литература – БАН, 2023, 215-234.
- Спасова-Дикова, Йоана. Роза Попова – Андромеда на българския театрален небосклон. Проблеми на изкуството, 3, *Institute of Art Studies – BAS*, 2023, 51-58.
- Станиславский, Константин С. Собрание сочинений в 8 томах – Москва: Искусство, 1954-1961.
- Станиславский, Константин С., Работа актёра над собой – Часть 1, III. Действие. „Если бы“. „Предлагаемые обстоятельства“, Собр. соч, т. 2, М., 1954. <https://www.e-reading.club/chapter.php/101744/7/Stanislavskiii – Rabota aktera nad>.
- Статулов, Деян. Невъзможната свобода. Идеологическата цензура в българското игрално кино (1948–1989). София, Локус Пъблишинг, 2022.
- Статулов, Деян. Препоръчани филми. Пропагандни практики в българското игрално кино (1944–1989). София, Локус Пъблишинг, 2023.
- Стенографически дневник. IX Обикновено Народно събрание, 39-то заседание, 15.12.1898.
- Стенографски протокол. Пленум на ЦК на БКП, 19-20 юли 1988 г, с. 66-74, ЦДА, Фонд 1Б; опис 65; архивна единица 88.
- Стенографски протокол от пленум на ЦК от 19 и 20 юли 1988 г. (том I) | Politburo (archives.bg)
- Стефанов Васил и др. 100 години Народен театър. / Други авт.: Ромео Попилиев, Кристина Тошева, Виолета Дечева. – София: Дамян Яков, 2004.
- Стефанов, Васил. История на българския театър. Т. 1. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997.
- Стефанов, Васил. История на българския театър. Т. 1. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, С., 1997.
- Телеграма на д-р Константин Иречек до д-р Любомир Милетич „Какви са тия работи... театро то убило университета“. //Ден, бр. 1081,09.01.1907, с. 3.
- Тенев, Драган. Тристахилядна София и аз между двете войни. – София: Български писател, 1997.
- Тенев, Любомир. Актьори и роли. – София: Наука и изкуство, 1956.
- Тенев, Любомир. Драма и сцена. Театрални статии. – София: Български писател, 1959.
- Тенев, Любомир. Драматургия и съвременност. – София: Български писател, 1961.
- Тенев, Любомир. Театрални светлини. – София: Български писател, 1965.
- Тенев, Любомир. Маска и перо. – София: Български писател, 1968.
- Тенев, Любомир. Конфликти и време. – София: Български писател, 1972.
- Тенев, Любомир. Избрани произведения в 3 тома. – София: Български писател, 1975
- Тенев, Любомир. Те в пространството на сцената. Очерци. – София: Наука и изкуство, 1977.
- Тенев, Любомир. Разкъсани мрежи. Литературно-критически статии. – София: Български писател, 1984.
- Тенев, Любомир. Среци във вечерни часове. Статии за театралното изкуство и очерци. [Сб.] – София: Наука и изкуство, 1978.
- Тенев, Любомир. Критични откровения. – София: Издателство Български писател, 1975, Т. 2. Тенев, Любомир. Пристанища за мигове. Театрални есета. – София: Български писател, 1981.
- Тенев, Любомир. Разкъсани мрежи. Литературно-критически статии. – София: Български писател, 1984.

Стефанов, Васил. Литература и театър. Избрани произведения. – София:

Стефанов, Васил. Пътят на режисурата. – София: Валентин Траянов, 2011.

Стефанов, Васил. Съвременен куклен театър. – София: Наука и изкуство, 1971.

Стефанов, Свилен. Авангард и норма. – София: Агата-А, 2003

Стефанова Аглика. Жанрови полета в българската драматургия на 90-те. – София: Аскони, 2004.

Сто години български театър. Под редакцията на Димитър Б. Митов, Пенчо Пенев, Любомир Тенев. – София: Наука и изкуство, 1956.

Сто и двадесет години години Пейо Яворов. – София: Международна фондация Европейски форум, 2000 (2002).

Стоилова-Дончева, Теодора. Българско посттоталитарно документално кино. Похвати, тенденции, автори, филми, анализи. София, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021.

Стоян Камбарев. Огледала. / Състав.: Майя Праматарова, Никола Вандов. – София: Et cetera, 2000.

Страшимиров, Антон. Град и село. Наши дни, № 10, 1921. <<https://liter-net.bg/publish5/astrashimirov/grad.htm>>

Тагарева, Албена. Сценографията в народния театър 1944-1968. Дисертация, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2018 (ръкопис, архив на Институт за изследване на изкуствата).

Танев, Тачо. Из моите спомени. – Театър, 1956, кн. 1, 47–54.

Театралната практика в края на 90-те. „Концепции България“, Сдружение „Антракт“, 1999.

Театър, 1953, № 8-9, 1953.

Театърът на „Моссовет“ в България. Октомври – ноември. Сборник. 1953. Под редакцията на Славчо Ва-

Тенев, Любомир. Театрални сезони. Критически статии. – София: Наука и изкуство, 1984.

Тенев, Любомир. Осветени пространства. – София: Български писател, 1985, Т. 3.

Тенев, Любомир. Отчаяние и надежди. – София: Български писател, 1986.

Тенев, Любомир. Огледала. – София: Български писател, 1988.

Тиханов, Галин. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. Към културната биография на българския модернизъм. – София: Академия, 1998.

Тихова, Надежда. Масалитинов. – София: Наука и изкуство, 1959.

Тихова, Надежда. Режисьорският проблем в Народния театър непосредствено след Първата световна война. Годишник на ВИТИЗ, Т. XII – София, 1972.

Топалджикова, Анна, Разриви и нови посоки: българският театър от средата на 50-те до края на 60-те. – София: ИК „Проф. Петър Венедиков“, 2009.

Топалджикова, Анна. Необходимото чудо. Митът в българската драма. – София: Наука и изкуство, 1988.

Топалджикова, Анна. Фобии и утопии. – София: ИК „Проф. Петър Венедиков“, 2014.

Тошева, Кристина, Стефан Сърчаджиев. – София: Наука и изкуство, 1981.

Тошева, Кристина. История на българския театър. Т. 3. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, С., 1997.

Тошева, Кристина. История на българския театър: Т. 3 – София: Академично издателство „Проф. М. Дринов“, 1997.

Указ № 3520 на Държавния съвет на НРБ от 30 декември 1987.

Указ № 69 от 4.10.1943. Държавен вестник, бр. 233/16.10.1943.

Указ № 960 от Президиума на 6 Велико Народно събрание от 15 юни 1948.

Указ на Държавния съвет № 1094 за духовното стимулиране в НРБ. 1974.

Указ на театрите. Държавен вестник № 145 от 30 дек. 1949.

Хаджийски, Иван. Бит и душевност на нашия народ. – София: Български писател, 1966.

Хаджийски, Иван. Избрани съчинения в три тома. Том I. Бит и душевност на нашия народ. – София: ЛИК Издания, 2002.

Христова, Наталия. Българският случай: Култура, власт и интелигенция 1944–1989 г. – София: Нов български университет, 2015.

Христоматия по история на българския драматичен театър. Т 2. Състав. П. Пенев. – София: 1969.

Хроника на XX век. Т. 1. – София: Абагар Холдинг, 1994.

ЦДА, ф. 383, оп. 3, а.е. 6: Протокол от заседание на Сценарната комисия на 8.06.1950, с. 14.

Шишманов, Иван. Програма за образование и култура. Училищен преглед, 1903, № 6-7, с. 113-125.

Шишманова, Лидия. Нашият театър. – Български преглед, 1900, кн. 6, 128.

Щрихи към новото българско кино. София, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021.

Юбилеен сборник „Адриана Будевска“ 1899-1924. Държавна печатница, С., 1925.

Юбилеен сборник за 25-годишната сценична дейност на Теодорина Стойчева. София, 1930.

Яворов, Пейо К. Събрани съчинения в 5 т.: Т V. – София: Български писател, 1979.

Янакиев, Александър. Българско кино. Енциклопедия. – София: Титра, 2000.

Янакиев, Александър. Кинематографските салони в София. Проблеми на изкуството, № 3, 2015, с. 7-9.

Янакиев, Александър. Кино в България през 30-те г. на XX в. – София:

Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2001.

Янакиев, Александър. Синема BG. Сто години филмов процес: личности/филми/ кина. – София: Титра, 2003.

## ПРИЛОЖЕНИЯ / ANNEXES

### ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Личности, постановки и театрални формации в България през ХХ век

Актьори	
Ангелов, Юри	173
Атанасов, Атанас	173
Атанасов, Петко	24, 31
Баташов, Андрей	173, 177, 178
Бахчеванова, Виолета	94
Будевска, Адриана	15, 24, 31, 33, 35–39, 48, 55, 56
Буюклиева, Невяна	24, 36
Бъчваров, Стоян	23, 31
Василев (Зуека), Васил	178
Вачков, Григор	144, 146
Врангова, Рени	173
Вълканова, Радена	173
Ганев, Валентин	173
Генов, Антони	173
Георгиев-Гец, Георги	94
Герганова, Петя	31
Гецов, Стефан	94
Гърбов, Христо	190
Данаилов, Стефан	173
Делчева, Ружа	94
Джонев, Спас	94
Джукелова, Параскева	173
Димитрова, Иванка	94
Димитрова, Нина	178
Димов, Иван	31
Дойчева, Ванча	94, 153, 155
Донкин, Мариус	173
Дупаринова, Маргарита	173
Елмазов, Теодор	173
Златарева, Екатерина	24, 36

### ANNEX 1 FIGURES, PERFORMANCES AND THEATER FORMATIONS IN BULGARIA IN THE 20TH CENTURY

Actors	
Angelov, Yuri	173
Atanassov, Atanas	173
Atanasov, Petko	25, 31
Bachvarov, Stoyan	25, 31
Bahchevanova, Violeta	94
Batashov, Andrey	173, 177, 178
Budevskia, Adriana	15, 25, 31, 33, 35, 36, 38–39, 49, 53, 56
Buyuklieva, Nevyana	25, 36
Chaprazov, Andrey	93, 134
Cherkeзов, Yordan	66–67
Danailov, Stefan	173
Delcheva, Ruzha	93
Dimitrova, Ivanka	94
Dimitrova, Nina	179
Dimov, Ivan	31
Dzhonev, Spas	94
Donkin, Marius	173
Doycheva, Vancha	94, 153, 155
Duparinova, Margarita	94
Dzhukelova, Paraskeva	173
Elmazov, Teodor	173
Fintsi, Izhak	144
Ganev, Valentin	173
Garbov, Hristo	190
Genov, Antoni	173
Georgiev-Gets, Georgi	94
Gerganova, Petya	32
Getsov, Stefan	94
Hlebarova, Maria	25, 38

Игнатиева, Вера	15, 24, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 55, 57	Ignatieva, Vera	15, 25, 31, 33, 35, 36, 38–41, 54, 57
Икономов, Никола	24, 31, 87, 88	Ikonomov, Nikola	25, 31, 87–88
Икономова, Маня	36	Ikonomova, Manya	36
Йорданова, Зорка	31	Ikonomova, Penka	25, 36
Кабакчиев, Любомир	94	Kabakchiev, Lyubomir	94
Каварджикова, Мария	173	Kaloyanchev, Georgi	146
Калоянчев, Георги	146	Kanev, Velko	173
Карамитев, Апостол	94, 136	Karamitev, Apostol	94, 136
Кирков, Васил	15, 20, 23, 31	Kavardzhikova, Maria	173
Киров, Гено	15, 23, 26, 55, 57	Kirchev, Atanas	25, 51, 54, 56
Кирчев, Атанас	23, 25, 49, 55, 56	Kircheva, Olga	31, 54
Кирчева, Олга	31, 49, 55	Kirkov, Vassil	15, 20, 25, 31, 145
Киселички, Любомир	94	Kirov, Geno	15, 25, 27, 54, 57
Кисимов, Константин	31, 65	Kirov, Stefan	25, 64, 162
Коканова, Невена	136, 146	Kiselichki, Lyubomir	94
Костова, Радост	173	Kisimov, Konstantin	31, 66
Коцев, Константин	146, 173	Kokanova, Nevena	136, 146
Кънев, Велко	173	Kostova, Radost	173
Ламбрева, Милка	24, 36	Kotsev, Konstantin	146
Лафазанов, Кръстьо	173, 190	Lafazanov, Krastyo	173, 190
Лолова, Татяна	146, 178	Lambreva, Milka	25, 38
Мамалев, Георги	173	Lolova, Tatyana	146, 178
Масалитинова, Тая	94	Mamalev, Georgi	173
Матев, Йордан	94	Masalitinova, Tanya	94
Миланов, Асен	94	Matev, Yordan	94
Минкова, Виолета	94	Mihaylov, Boris	31
Михайлов, Борис	31	Milanov, Asen	94
Мутаfoва, Стоянка	146	Minkova, Violeta	94
Недева, Златина	21, 24, 31, 33, 35, 36, 41–43, 58	Mutafova, Stoyanka	146
Николова, Султана	24, 35, 36	Nedeva, Zlatina	20, 25, 31, 33, 36, 41–43, 58
Новоселска, Мая	190	Nikolova, Sultana	25, 35, 38
Огнянов, Сава	21, 23, 27, 31, 212	Novoselska, Maya	190
Павлова, Мила	94	Ognyanov, Sava	20, 25, 27, 31
Парцалев, Георги	146	Partzalev, Georgi	146
Пейков, Петър	144, 178, 183	Pavlova, Mila	94
Пенев, Владимир	173, 183	Penev, Vladimir	173, 183
Петрова, Снежина	173	Petrova, Snezhina	173
Попйорданов, Петър (Чочо)	174	Peikov, Petar	144, 178, 183
Попов, Нейчо	143, 144, 146, 150	Popov, Neycho	144, 146, 150
Попова, Марта	24, 31, 33, 35, 36, 41, 43, 59	Popova, Marta	25, 31, 33, 36, 41, 43, 44
Попова, Роза	24, 33, 36, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 54, 57	Popova, Roza	19, 25, 33, 36, 41, 44–50, 53, 55, 58
Попова, Шенка	15, 24, 35, 36	Popova, Shenka	15, 25, 34, 35, 38

Радичев, Антон	173	Popyordanov, Petar (Chocho)	173
Сарафов, Кръстьо	15, 23, 31	Radichev, Anton	173
Славова, Славка	94, 177	Sarafov, Krastyo	15, 25, 31
Снежина, Елена	21, 24, 33, 35, 36, 49, 50, 55	Sharankova, Zoya	66
Стаматов, Георги	24, 31	Shopov, Naum	176, 177
Стойчева, Теодорина	24, 31, 33, 35, 36, 50, 52, 53, 54, 57, 58, 59	Slavova, Slavka	94, 178
		Snezhina, Elena	20, 25, 33, 35, 36, 50, 51, 54, 56
Танев, Валентин	190	Stamatov, Georgi	25, 31
Тасева, Ирина	31	Stoycheva, Teodorina	25, 31, 33, 35, 36, 52–55, 57, 58, 59
Тасева, Леда	146	Tanev, Valentin	190
Токмакчиев, Тончо	190	Taseva, Irina	32
Трандафилов, Владимир	31	Tasseva, Leda	146
Финци, Ицхак	144, 185	Tokmakchiev, Toncho	190
Хлебарова, Мария	24, 36	Trandafilov, Vladimir	31
Чапразов, Андрей	94, 134	Vachkov, Grigor	144, 146
Черкезов, Йордан	65	Valkanova, Radena	173
Шаранкова, Зоя	65	Vassilev – Zueka, Vassil	179
Шопов, Наум	173, 177	Vrangova, Reni	173
Ябанджиев, Рачко	94, 118, 120	Yabandzhiev, Rachko	94, 118, 120
Янев, Марин	173	Yancheva, Svetlana	183
Янчева, Светлана	183	Yanev, Marin	173
		Yordanova, Zorka	31
		Zlatareva, Ekaterina	25, 36

## ДРАМАТУРЗИ

Бекет, Самюел	158, 159, 165, 172, 174, 177	Beckett, Samuel	172, 174, 177
Богосян, Ерик	176, 177	Bogosyan, Eric	176–178
Брехт, Бертолт	137, 138, 146, 174	Brecht, Bertolt	137, 138, 147, 174, 193
Булгаков, Михаил	159, 163, 191	Bulgakov, Mikhail	162, 163, 191
Вазов, Иван	20, 21, 22, 53, 146, 174	Chekhov, Anton P.	130, 146, 160, 178, 179, 181–184, 187
Васерман, Дейл		Cocteau, Jean	194
Вишневски, Всеволод	122, 133	de Balzac, Honoré	82
Гибсън, Уилям	136	de Cervantes, Miguel	174
Гогол, Николай В.	130, 147, 159, 178, 187	de Musset, Alfred	172
Горки, Максим	121, 134, 172, 173, 175	de Vega, Lope	95
Гоци, Карло	158	Dobroplodni, Sava	11, 12, 147
Грилпарцер, Франц	41	Dürrenmatt, Friedrich	136, 161
де Вега, Лопе	95	Euripides	161
де Сервантес, Мигел	174	Fadeev, Alexander	125
Доброплодни, Сава	11, 12, 146	Figueiredo, Guillerme	133
дьо Балзак, Оноре	82		

## PLAYWRIGHTS

дьо Мюсе, Алфред	172	Gibson, William	136
Дюренмат, Фридрих	136, 159	Gogol, Nikolai V.	75, 130, 147, 162, 179, 180, 181, 187
Еврипид	158	Gorky, Maxim	134
Жари, Алфред	177, 186	Gozzi, Carlo	160
Жотев, Добри	147, 148	Grillparzer, Franz	41
Зорин, Леонид	136	Haritonov, E.	165
Ибсен, Хенрик	42, 76, 130	Harms, Daniel	177, 188, 190
Иванов, Всеволод	98, 123, 122	Hikmet, Nazam	133
Илиев, Константин	138, 148, 159, 160, 161, 163, 172, 31, 183	Hoffman, E. T.	164, 165
Йовков, Йордан	31, 183	Hristov, Kiril	23, 50
Йонеско, Йожен	158, 161, 164, 174, 177, 187, 138, 139, 148, 159	Ibsen, Henrik	42, 76, 130
Йорданов, Недялко	138, 139, 148, 159	Iliev, Konstantin	138, 149, 161, 163, 164, 172
Караславов, Георги	124	Ionesco, Eugene	160, 164, 165, 174, 177, 187
Кокто, Жан	194	Ivanov, Vsevolod	98, 122, 123
Костов, Стефан Л.	22, 26, 31, 65, 76	Jarry, Alfred	177, 186, 188
Куркински, Мариус (Ивайло Стоянов)	178, 179	Karaslavov, Georgi	124
Маяковски, Владимир	145, 146	Kostov, Stefan L.	23, 31, 66, 76
Мерл, Робер	133	Kurkinski, Marius (Ivaylo Stoyanov)	178, 179
Милър, Артър	130, 136, 137, 172	Leonid Zorin	136
Минков, Маргарит	161, 165, 172	Mayakovski, Vladimir	145, 146
Молиер, Жан Б.	10, 40, 80, 81, 82, 137, 178, 189	Merle, Robert	134
		Miller, Arthur	130, 136, 137, 172
Мрожек, Славомир	174, 176, 177	Minkov, Margarit	164, 165, 172
Мутафов, Константин	22, 24, 68	Moliere, Jean B.	10, 80, 178, 190
Мюлер, Хайнер	157, 158, 160, 161, 172, 184, 133	Mrozek, Slavomir	174, 176
Неш, Ричард	133	Müller, Heiner	159, 160, 161, 184
Папазов, Боян	183	Mutafov, Konstantin	23, 25, 70
Пейчев, Иван	133, 138, 140	Nash, Richard	133
Петров, Валери	138, 139, 140, 143, 146, 148, 149, 161	Papazov, Boyan	183
		Petrov, Valery	138, 139, 140, 143, 148, 149, 164
Пинтър, Харолд	172, 177, 187, 189	Peychev, Ivan	133, 138, 140
Пушкин, Александър С.	134, 135	Pinter, Harold	172, 177, 187, 189
Радичков, Йордан	138, 139, 140, 141, 142, 148, 161, 172, 182, 183	Pushkin, Alexander S.	134, 135
		Radichkov, Jordan	138, 140–142, 148, 164, 172, 182, 183
Радоев, Иван	115, 133, 138, 139, 148, 159	Radoev, Ivan	68, 115, 134, 138, 140, 148, 161
Райчев, Георги	31, 65, 85, 140	Raichev, Georgi	31, 67, 85, 140
Ростан, Едмон	130	Rostan, Edmond	130
Русев, Никола	138, 139, 140, 148, 159	Rusev, Nikola	138, 139, 148, 161
Салински, Афанасий	133	Salinsky, Afanasii	133
Свежин (Теофилов), Иван	133, 139, 140	Schiller, Friedrich	10, 41, 72, 81, 82, 130, 138
Софокъл	79, 130	Schnitzler, Arthur	172, 186
Стоянов, Рачо	31	Shaffer, Peter	162
Стратиев, Станислав	138, 148, 150, 161, 187		
Страшимиров, Антон	21, 140, 188		
Стриндберг, Август	76, 77, 79		

Сухово-Кобилин, Александър	146, 159	Shakespeare, William	63, 78, 81–83, 129, 130,
Тодоров, Петко Ю.	21, 27, 140		136–138, 147, 161, 162, 172,
Томова, Екатерина	183		174, 175, 181
Уилямс, Тенеси	137	Sheridan, Richard	82
Фадеев, Александър	125	Sophocles	79, 130
Фигейреду, Гилерме	133	Stoyanov, Racho	31
фон Гьоте, Йохан Волфганг	63	Strashimirov, Anton	22, 23, 140, 188
Харитонов, Е.	165	Stratiev, Stanislav	138, 148, 150, 163, 164, 188
Хармс, Данийл	177, 188, 190	Strindberg, August	76, 77, 79
Хикмет, Назъм	133	Sukhovo-Kobilin, Alexander	147, 161
Хофман, Е. Т.	161, 164,	Svezhin, Ivan (Teofilov)	133, 139, 140
Христов, Кирил	22, 49	Todorov, Petko Yu.	23, 27, 140
Цанев, Стефан	138, 139, 148, 158, 159	Tomova, Ekaterina	183
Чехов, Антон П.	130, 146, 158, 178, 179,	Tsanev, Stefan	138, 139, 149, 159, 161
	180, 183, 187	Vazov, Ivan	20, 22, 53, 147, 174
Шафър, Питър	162	Vishnevsky, Vsevolod	122, 133
Шекспир, Уилям	63, 78, 82, 83, 129, 130, 136, 137,	von Goethe, Johann Wolfgang	63
	138, 147, 159, 162, 172, 174, 175, 181	Wasserman, Dale	138
Шеридан, Ричард	82	Williams, Tennessee	138
Шилер, Фридрих	10, 41, 72, 82, 130, 137	Yavorov, Peyo K.	23, 24, 127
Шницлер, Артур	172, 186	Yordanov, Nedyalko	138, 139, 149, 162
Юкио, Мишима	174	Yovkov, Jordan	29, 30, 31, 182, 183, 194
Яворов, Пейо К.	22, 23, 172	Yukio, Mishima	174
		Zhotev, Dobri	147, 148

## РЕЖИСЬОРИ

Абаджиева, Лилия	180, 181	Abadzhieva, Liliya	181
Азарян, Крикор	136, 159, 172, 177	Andonov, Metodi	132, 133, 147
Андонов, Методи	132, 133, 142, 147	Azaryan, Krikor	136, 161, 172, 177
Бабочкин, Борис	101, 113, 118, 123,	Babochkin, Boris	101, 113, 118, 123, 124, 125
	124, 125	Beniesh, Mois	64, 114, 136
Бениш, Моис	94, 114, 136, 197	Bogdanov, Boyko	47, 164, 165, 188
Богданов, Бойко	161, 164, 188, 190	Chakrinov, Borislav	174, 185, 186, 188
Вихърлова, Възкресия	161, 165, 192, 193, 194	Daniel, Isak	29, 66, 76, 81
Гочев, Димитър	138, 157, 160	Daniel, Leon	78, 132–136, 147, 148, 161, 172
Гройс, Любен	132, 136, 137, 159, 193, 194, 198,	Danovski, Boyan	29, 32, 77, 81–83, 94, 98, 107,
Гърдев, Явор	181, 184, 187		123, 125, 133
Гюрова, Димитрина	136	Dobchev, Ivan	162, 163, 164, 172, 182, 183
Даниел, Исак	28, 65, 77, 78, 82	Fol, Nikolay	29, 77, 81, 82

## DIRECTORS

Даниел, Леон	132, 133, 134, 136, 147, 159, 172	Gardev, Yavor	181, 184
Дановски, Боян	28, 31, 77, 82, 83, 94,	Gochev, Dimitar	159, 140
	98, 107, 123,	Groys, Lyuben	132, 136, 137, 161, 194, 193
	125, 133, 199	Gyurova, Dimitrina	136
Добчев, Иван	160, 161, 163, 172, 182, 183	Ivanovski, Pavel	44, 51
Ивановски, Павел	37, 44, 51	Kambarev, Stoyan	165, 187, 188, 189
Камбарев, Стоян	161, 165, 187, 189	Kirov, Geno	15, 25, 27, 54, 57
Киров, Гено	15, 23, 26, 55, 57	Kisselov, Mladen	137–138, 143, 147, 161, 172
Киселов, Младен	137, 138, 143, 147, 159, 172	Kurkinski, Marius (Ivaylo Stoyanov)	178, 179
Куркински, Мариус (Ивайло Стоянов)	178, 179	Lyutskanov, Nikolay	94, 136, 137
Люцканов, Николай	94, 136, 137	Markov, Plamen	163, 164, 172
Марков, Пламен	160, 161, 172	Massalitinov, Nikolay O.	28, 29, 32, 69, 70, 73–76,
Масалитинов, Николай О.	28, 29, 30, 31, 67, 72, 73, 74,		86, 87, 92, 96, 109
	75, 86, 87, 88, 92, 96, 109	Mirski, Krastyo	32, 94, 120, 129, 188
Мирски, Кръстьо	31, 94, 118, 120, 129	Mladenova, Margarita	162, 163, 164, 172, 182, 183, 184
Младенова, Маргарита	160, 161, 172, 182, 183, 184	Morfov, Aleksandar	174, 175, 179
Морфов, Александър	174, 175, 179	Moskov, Stefan	164, 165, 191
Москов, Стефан	161, 164, 191	Moskov, Tedi	165, 190, 191
Москов, Теди	165, 190, 191	Nedeva, Zlatina	20, 25, 31, 33, 36, 41–43, 58
Недева, Златина	21, 24, 31, 33, 35, 36, 41, 42,	Ognyanova, Yuliya	132, 133, 174
	43, 58, 199	Ostrovski, Grisha	130, 132, 139, 147, 149, 178
Огнянова, Юлия	132, 133, 174, 190	Pantelev, Ivan	181
Островски, Гриша	132, 139, 147, 149, 178	Polyakov, Nikolay	161
Пантелеев, Иван	180	Surchadzhiev, Stefan	94, 95, 97, 113, 116, 118,
Поляков, Николай	159		124, 128, 145, 146
Спасов, Красимир	136, 137, 159, 172, 173	Shkarov, Slavi	137, 162, 163
Станев, Иван	158, 161	Smaha, Jozeph	23, 47, 51
Стоев, Галин	174	Shopov, Assen	132, 137, 138, 147, 161
Стоянов, Сашо	132	Spasov, Krasimir	136, 137, 161, 172, 173
Сърчаджиев, Стефан	94, 95, 97, 113, 116, 118,	Stanev, Ivan	160, 161
	124, 130, 144, 145, 146	Stoev, Galin	174
Танковска, Снежина	177, 178	Stoyanov, Sasho	132
Фол, Николай	28, 77, 82	Tankovska, Snezhina	177, 178
Цанков, Вили	132, 133, 138, 159, 162	Tsankov, Hrisan	28, 32, 70, 76, 77, 79, 80, 81
Цанков, Хрисан	28, 31, 68, 77, 79, 80, 81	Tsankov, Vili	132, 133, 138, 161, 162
Цикова, Елена	187	Tsikova, Elena	188
Чакринов, Борислав	174, 185–187	Viharova, Vazkresiya	192–194
Шкаров, Слави	136, 159, 162, 163	Yakovlev, Yuri	29, 85
Шмаха, Йозеф	22, 47, 50		
Шопов, Асен	132, 136, 138, 147, 159		
Яковлев, Юрий	28, 85		

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2**

**ТЕАТРАЛНИ ПОСТАНОВКИ**

„Албена“	29, 31	<i>Above Graves without Crosses</i>	23
„Алхимия на скръбта“	158	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	129, 130, 174, 175
„Амадеус“	162	<i>Attempt to Fly</i>	141
„Антигона Смъртната“	130	<i>Albena</i>	29, 31
„Балкански синдром“	160	<i>Alchemy of Sorrow</i>	160
„Баня“	145, 146	<i>Amadeus</i>	162
„Барабанчица“	133	<i>An Attempt to Fly</i>	141
„Бит“	192, 193	<i>Androphoba</i>	23
„Благородникът“	80, 81	<i>Antigone the Mortal</i>	130
„Борислав“	21	<i>Armored Train 14-69</i>	122
„Боряна“	30, 31	<i>As You Like It</i>	82, 83
„Босилек за Драгинко“	160, 163	<i>At the Food of the Vitosha Mountain</i>	23, 172
„Боян Магесникът“	22	<i>Bag Lady</i>	176
„Брониран влак 14-69“	98, 122, 123	<i>Balkan Syndrome</i>	163
„Буря“	136	<i>Basil for Draginko</i>	163
„Бурята“	174	<i>Bathroom</i>	145, 146
„Българският модел“	187	<i>Belisarius</i>	11
„В очакване на Годо“	159	<i>Borislav</i>	22
„В полите на Витоша“	21, 172	<i>Boryana</i>	22, 30, 31
„Вампир“	21	<i>Boyan the Magician</i>	23
„Варшавска мелодия“	136	<i>Bride Boryana</i>	22
„Васа Железна – 1910“	172, 173	<i>Chekhov-review</i>	181
„Велизарий“	11	<i>Commotion</i>	141, 142, 148
„Великденско вино“	148, 172	<i>Coriolanus</i>	78, 81
„Вилхелм Тел“	82	<i>Covenant</i>	44, 57
„Всяка есенна вечер“	133	<i>Creditors</i>	82
„Вуйчо Ваньо“	129, 183	<i>Cyrano de Bergerac</i>	130
„Вълшебна нощ“	174	<i>Daddy Ubu</i>	186–187
„Гледалото, или вечната балканска кръчма“	190	<i>Daughter-in-law</i>	124
„Големанов“	76	<i>Deer's Kingdom</i>	31, 85
„Грехът Златил“	183	<i>Don Karlos</i>	130
„Грехът Куцар“	183	<i>Don Juan</i>	178
„Дамата с кученцето“	178, 179	<i>Don Quixote</i>	174
„Двама на люлката“	136	<i>Dragon's Wedding</i>	23
„Дванадесет разгневени мъже“	172	<i>Drummer</i>	133

**ANNEX 2**

**THEATRE PERFORMANCES**

„Дванадесетте стола“	146	<i>Dzun</i>	165
„Дзън“	165	<i>Easter Wine</i>	148, 172
„Дон Жуан“	178	<i>Elizaveta Bam</i>	188, 190
„Дон Карлос“	130	<i>Emigrants</i>	176
„Дон Кихот“	174	<i>Every Autumn Evening</i>	133
„Думи към Б.“	183	<i>Fuenteovejuna</i>	95
„Дървеница“	146	<i>Golemanov</i>	31, 76
„Дядо Климе“	22	<i>Gospel of Matthew</i>	178
„Евангелие по Матей“	178	<i>Hamlet</i>	136, 161, 162, 181
„Еленово царство“	31, 85	<i>Homecoming</i>	187, 189
„Елизавета Бам“	188, 190	<i>House</i>	23
„Емигранти“	176	<i>House of Shadows</i>	133
„Женитба“	181	<i>Image and Likeness</i>	140, 141, 172
„Жертва на дълга“	161, 164	<i>Improvisations</i>	148, 149
„Животът – това са две жени“	159	<i>Ivaylo</i>	21, 23
„Завръщане у дома“	187, 189	<i>January</i>	141, 148
„Завет“	44, 57	<i>Judas</i>	22
„Зидари“	21, 27	<i>Kalin the Eagle</i>	88
„Змейова сватба“	21	<i>King John</i>	161
„Ивайло“	20, 21	<i>King Lear</i>	130
„Импровизация“	148, 149	<i>La Malade Imaginaire</i>	81
„Истинският Ивайло“	135	<i>La Ronde</i>	186
„Иуда“	22	<i>Lazaritsa</i>	141, 148
„Както ви се хареса“	82, 83	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	80
„Калин Орелът“	88	<i>Leipzig 1933</i>	113, 114, 118, 119, 122, 124, 125
„Квартет“	184		
„Когато гръм удари“	22	<i>Life – These Are Two Women</i>	161
„Когато розите танцуват“	139, 148	<i>Little Mahogany</i>	138
„Корени“	134	<i>Little Tragedies</i>	134, 135
„Кориолан“	78, 82	<i>Long-suffering Genevieve</i>	10
„Крал Джон“	159	<i>Lorenzaccio</i>	172
„Крал Лир“	130	<i>Love Boulevards</i>	139, 159
„Кредитори“	82	<i>Mad Grass</i>	183
„Към пропаст“	21, 22, 53	<i>Marquis de Sade</i>	174
„Къща“	21	<i>Marriage</i>	181
„Къщата на сенките“	133	<i>Masons</i>	23, 27
„Лазарица“	140, 148	<i>Masters</i>	31
„Лайпциг 1933“	113, 115, 118, 119, 122, 124, 125	<i>Mata Hari</i>	149, 162
		<i>Measure for Measure</i>	174
„Лисицата и гроздето“	133	<i>Medea</i>	161
„Лоренчачо“	172	<i>Mihal the Mouseeater</i>	11, 147
„Луда трева“	183	<i>Miracle</i>	140
„Любовни булеварди“	139, 158	<i>Moliere or The Cabal of the Hypocrites</i>	162, 163
„Любовта към трите портокала“	158	<i>Mother in Law</i>	22, 188
„Майстори“	31	<i>Much Ado About Nothing</i>	147, 161

„Майсторът и Маргарита“	191	<i>Mystery Bouffe</i>	146
„Малки трагедии“	134, 135	<i>Nirvana</i>	172
„Малкият Махагони“	138	<i>Nora</i>	130
„Маркиз дьо Сад“	174	<i>Odysseus Travels to Ithaca</i>	149, 163
„Мата-Хари“	148, 159	<i>Odysseus's Dream</i>	184
„Медея“	158	<i>Oh, Happy Days</i>	165
„Мечталото“	190	<i>Old Man Klime</i>	23
„Мистерия буф“	146	<i>Optimistic Tragedy</i>	133
„Михал Мишккод“	10, 146	<i>Overcoat</i>	179, 180
„Млада гвардия“	125	<i>Phantasmagorii</i>	164, 165
„Мнимият болен“	82	<i>Philoctetes</i>	159, 160
„Многострадална Геновсва“	10	<i>Quartet</i>	184
„Много шум за нищо“	146, 159	<i>Romeo and Juliet</i>	130, 137
„Молиер или Съзаклятието на лицемерите“	159, 163	<i>Romeo, Juliette and Petrol</i>	139, 148
„Мъжемразка“	22	<i>Roots</i>	134
„Мяра за мяра“	174	<i>Sappho</i>	41
„На дъното“	175	<i>School for Scandal</i>	82
„Над безкръстни гробове“	21	<i>Secrets</i>	133
„Невяста Боряна“	21	<i>Sex, Drugs and Rock and Roll</i>	176, 178
„Ний? Де“	189	<i>Sisyphus and Death</i>	134
„Нирвана“	172	<i>Slaveykovtsi</i>	188
„Нора“	130	<i>Some Can, Some Cannot</i>	165
„Някои могат, други – не“	161	<i>Song of Songs</i>	178
„О, щастливи дни“	165, 177	<i>Starshel's Theatrical Performance</i>	145
„Обличането на Венера“	147, 148	<i>Suede Jacket</i>	148
„Образ и подобие“	139, 140, 172	<i>Tanya, Tanya</i>	188
„Одисей пътува за Итака“	148, 160	<i>Teresius the Blind from Oedipus Rex</i>	79
„Опит за летене“	140	<i>The Bald Soprano</i>	187
„Оптимистична трагедия“	133	<i>The Badbug</i>	144
„Песен на песните“	178	<i>The Bulgarian model</i>	188
„Пленникът от Трикери“	22	<i>The Death of a Salesman</i>	136, 137
„Плешивата певица“	187	<i>The Death of Tarelkin</i>	147
„Под игото“	21	<i>The Dreaming Place</i>	190
„Поетът и планината“	139	<i>The Dressing of Venus</i>	147, 148
„Полет над кукувиче гнездо“	137	<i>The Fox and the Grapes</i>	133
„Посещението на старата дама“	136	<i>The Lady with the Puppy</i>	178, 179
„Последната нощ на Сократ“	148, 159	<i>The Lower Depths</i>	174
„Последният запис“	177	<i>The Sin Called Kuttsar</i>	183
„Предложение. Сватба. Юбилей“	146	<i>The Sin Called Zlatil</i>	183
„Първите“	22	<i>The Love for the Three Oranges</i>	160
„Раната Войцек“	158, 161	<i>The Man Who Brought Rain</i>	133
„Ревизор“	75, 130, 147, 159, 187	<i>The Master and Margarita</i>	191
„Рейс“	148	<i>The Watching Place or the Eternal Balkan Pub</i>	190
„Римска баня“	148, 150	<i>The Old Lady's Visit</i>	136
„Ричард III“	138	<i>The Old Warrior</i>	23

„Робството на мъжете“	13	<i>The Last Night of Socrates</i>	149, 161
„Ромео и Жулиета“	130, 137, 139	<i>The Krapp's Last Tape</i>	177
„Ромео, Жулиета и Петрол“	148	<i>A proposal. A wedding. Anniversary</i>	146
„Сако от велур“	148	<i>The First</i>	22
„Салемските вещици“	130	<i>The Government Inspector</i>	75, 130, 147, 162, 187
„Сафо“	41	<i>Roman Bath</i>	148, 150
„Свекърва“	21, 187	<i>Richard III</i>	138
„Секс, наркотици и рокендрол“	176–178	<i>The Old Man and the Arrow</i>	148
„Сизиф и смъртта“	133	<i>The Poet and the Mountain</i>	139
„Сирано дьо Бержерак“	130	<i>The Price</i>	136, 172
„Скигница“	176	<i>The Salem Witches</i>	130
„Славейковци“	188	<i>The Seagull</i>	183, 184
„Смъртта на Тарелкин“	146	<i>The Slavery of Men</i>	13
„Смъртта на търговския пътник“	136, 137	<i>The Sorrows of Young Werther</i>	147
„Снаха“	124	<i>The Steady Rise of Arturo Hi</i>	147
„Старият войн“	22	<i>The Tempest</i>	174
„Старчето и стрелата“	148	<i>The Street</i>	190, 191
„Стършелов театрален спектакъл“	145	<i>The True Ivaylo</i>	139
„Суматоха“	140, 141, 142, 148	<i>The Trikeri Prisoner</i>	23
„Сън в лятна нощ“	129, 130, 174, 175	<i>The Twelve Chairs</i>	146
„Сънят на Одисей“	184	<i>The Waiting Place or the Eternal Balkan Railway Station</i>	190
„Тайни“	133	<i>Three Sisters</i>	130, 183
„Таня, Таня“	187	<i>To the Abyss</i>	22
„Татко Юбю“	186, 187	<i>Twelve Angry Men</i>	172
„Три сестри“	129, 183	<i>Two for the Seesaw</i>	136
„Удържимият възход на Артуро Хи“	146	<i>Uncle Vanya</i>	130, 183
„Улицата“	190, 191	<i>Miracuolus Night</i>	174
„Училище за сплетни“	82	<i>Uncles</i>	147, 174
„Фантасмагории“	164, 165	<i>Under the Yoke</i>	22
„Филоктет“	157, 160	<i>Vampire</i>	23
„Фуенте Овехуна“	95	<i>Vassa Zheleznova – 1910</i>	172, 173
„Хамлет“	37, 136, 159, 162, 181, 197	<i>Victim of Duty</i>	164, 165
„Хоровод“	186	<i>Waiting for Godot</i>	161
„Цената“	136, 172	<i>Warsaw Melody</i>	136
„Чайка“	183, 184	<i>Us? So/No? Where?</i>	189
„Чехов ревю“	180	<i>When the Roses Dance</i>	139, 148
„Чичовци“	146, 174	<i>When the Thunder Strikes</i>	23
„Човекът, който донесе дъжд“	133	<i>Wilhelm Tell</i>	81, 82
„Чудак“	133	<i>Words to B</i>	183
„Чудо“	139	<i>Young Guard</i>	125
„Шинел“	178, 180		
„Януари“	140, 148		

### ПРИЛОЖЕНИЕ 3

#### ТЕАТРИ И ТЕАТРАЛНИ ТРУПИ

„Сълза и смях“, 1892 – първа субсидирана държава трупа.  
Театър „Роза Попова“ (1897–1899).  
Драматичен театър – Пловдив, 1903 (1942, държавен)  
Български народен театър, 1904, 1907.  
Драматичен театър – Русе, 1907 (1942, държавен)  
Драматичен театър – Видин, 1910 (1952, държавен)  
Драматичен театър – Бургас, 1919 (1945, държавен)  
Драматичен театър – Перник, 1919 (1947, държавен)  
Драматичен театър – Стара Загора, 1919 (1954, държавен)  
Драматично-куклен театър – Шумен, 1919 (1944, държавен)  
Драматичен театър – Благоевград, 1920 (1946, държавен)  
Драматичен театър – Варна, 1921 (1942, държавен)  
Драматично-куклен театър – Хасково, 1921 (1948, държавен)  
Пътуващ „Камерен театър“ (1921–1924).  
Драматично-куклен театър – Пазарджик, 1922 (1969, държавен)  
Театър Студия (1923–1924).  
Драматичен театър – Сливен, 1928 (1945, държавен)  
Драматично-куклен театър – Враца, 1938 (1947, окръжен)  
Драматичен театър – Добрич, 1940 (1950, държавен)  
Драматично-куклен театър – Силистра, 1942 (1946, държавен)  
Драматичен театър – Габрово, 1945 (1956, общински)  
Народен театър за младежта, 1945 г. – до днес  
Драматично-куклен театър – Плевен, 1946  
Драматичен театър – Разград, 1947  
Драматичен театър – Ямбол, 1949  
Театър на народната армия, 1950  
Драматичен театър – Димитровград, 1952 (1953, държавен)  
Драматичен театър – Кюстендил, 1952  
Драматично-музикален театър – Велико Търново, 1952 (1956, държавен)  
Бургаска група (1957–1959).  
Сатиричен театър, 1957

### ANNEX 3

#### THEATRES AND THEATRES COMPANIES

*Salza i Smjah*, 1892 – first state subsidized troupe.  
Theatre *Rosa Popova* (1897–1899).  
Drama Theatre – Plovdiv, 1903 (1942, state).  
Bulgarian National Theatre, 1904, 1907.  
Drama Theatre – Ruse, 1907 (1942, state).  
Drama Theatre – Vidin, 1910 (1952, state).  
Drama Theatre – Burgas, 1919 (1945, state).  
Drama Theatre – Pernik, 1919 (1947, state).  
Drama Theatre – Stara Zagora, 1919 (1954, state).  
Drama and Puppet Theatre – Shumen, 1919 (1944, state).  
Drama Theatre – Blagoevgrad, 1920 (1946, state).  
Drama Theatre – Varna, 1921 (1942, state).  
Drama and Puppet Theatre – Haskovo, 1921 (1948, state).  
Traveling Chamber Theatre (1921–1924).  
Drama and Puppet Theatre – Pazardzhik, 1922 (1969, state).  
Studio Theatre (1923–1924).  
Drama Theatre – Sliven, 1928 (1945, state).  
Drama and Puppet Theatre – Vratsa, 1938 (1947, district).  
Drama Theatre – Dobrich, 1940 (1950, state).  
Drama and puppet theatre – Silistra, 1942 (1946, state).  
Drama Theatre – Gabrovo, 1945 (1956, municipal).  
National Theatre for Youth, 1945.  
Drama and Puppet Theatre – Pleven, 1946.  
Drama Theatre – Razgrad, 1947.  
Drama Theatre – Yambol, 1949.  
Theatre of the People’s Army, 1950.  
Drama Theatre – Dimitrovgrad, 1952 (1953, state).  
Drama Theatre – Kyustendil, 1952.  
Drama and Musical theatre – Veliko Tarnovo, 1952 (1956, state).  
Burgas Group (1957–1959).  
Satirical theatre, 1957.  
Drama and Puppet Theatre – Kardzhali, 1960.  
Drama Theatre – Targovishte, 1960 (1961, state).

Драматично-куклен театър – Кърджали, 1960  
Драматичен театър – Търговище, 1960 (1961, държавен)  
Драматичен театър – Монтана, 1962  
Театър 199, 1965  
Театър на поезията и естрадата, 1966  
Театър „Сълза и смях“, 1967  
Театър „София“, 1969  
Драматичен театър – Ловеч, 1969  
Театър „Движение“, 1987–1991.  
Театър „Диалог“, 1989 (Нов театър НДК, 2015 – до днес).  
Театрална работилница „Сфумато“, 1989 г.  
Експериментална театрална студия „Елисавета Бам“, 1989–1994, 1997.  
Малък градски театър „Зад канала“, 1990  
Театър „Ла Страда“ (1991–1997).  
Театър „Кредо“, 1992  
Нов театър НДК, 2015.

Drama Theatre – Montana, 1962.  
Theatre 199, 1965.  
Theatre of *Poetry and Pop Music*, 1966.  
Theatre *Salza i smjah*, 1967.  
Theatre Sofia, 1969.  
Drama Theatre – Lovech, 1969.  
Theatre *Dvijenie*, 1987–1991.  
Theatre *Dialog*, 1989.  
Theatre workshop *Sfumato*, 1989.  
Experimental theatre studio *Elizaveta Bam*, 1989–1994, 1997.  
Small City Theatre *Zad Kanala*, 1990.  
Theatre *La Strada*, 1991–1997.  
*Kredo* Theatre, 1992.  
New Theatre National Palace of Culture, 2015.

## ***ЗА АВТОРА***

Проф. д-р Йоана Спасова-Дикова е театровед в Института за изследване на изкуствата – БАН. Защитава докторска дисертация в Санкт-Петербургския държавен институт за театър, музика и кинематография (1992), а по-късно специализира в Оксфорд, Великобритания и в Холандския институт за академични изследвания. От 2022 е директор на Институт за изследване на изкуствата – БАН. От 2013 г. до 2021 е научен секретар на БАН – направление хуманитарни и обществени науки.

Автор е на книгите „За две актьорски съзвездия“ (2004); „Мелпомена зад желязната завеса“. Част I. Народен театър: канони и съпротиви (2015); „История на българския театър, т. IV: Българският театър между двете световни войни на XX век“ (в колектив, 2011); (последните две монографии са отличени с наградата „Икар“ за най-добър критически текст от гилдията на театроведите и драматурзите – Съюз на артистите в България); Българският XX век в изкуствата и културата (в колектив, 2019), „Актьорът и паметта“ (в колектив, 2020). Има редица студии и статии за театър, публикувани в специализирани енциклопедии и реферирани периодични издания у нас и в чужбина. Лектор в редица университети, ръководител и координатор на научни проекти у нас и в чужбина.

## ***БЛАГОДАРНОСТИ***

Авторът изказва благодарност за частичната финансова подкрепа на Министерство на образованието и науката „Фонд научни изследвания“, проект „Кинокултура, изкуства и национални образи в България. Формиране на обществената значимост на филмовата култура в периода между двете световни войни“ (КИНО.БГ), договор КП-06-Н60/6/16.11.21; на Министерски съвет, Национална научна програма „Развитие и утвърждаване на българистиката в чужбина“ (ННП Българистика), договор РМС № 205/7.04.20; на Европейския съюз, Европейски социален фонд, Европейски фонд за регионално развитие, проект BG16RFPR002-1.014-0011 „Устойчиво развитие на Център за върхови постижения „Наследство БГ“ по процедурата за отпускане на безвъзмездна финансова помощ „Устойчиво развитие на центрове за върхови постижения и центрове за компетентност, включително специфични инфраструктури или техни асоциации от Националната пътна карта за научна инфраструктура“, BG16RFPR002-1.014.

## ***ABOUT THE AUTHOR***

Prof. Dr. Joana Spassova-Dikova is a theatre expert at the Institute for Art Studies – The Bulgarian Academy of Sciences. She defended her doctoral thesis at the St. Petersburg State Institute of Theatre Music and Cinematography (1992), and later specialized in Oxford, UK and at the Netherlands Institute for Advanced Studies. Since 2022, she is director of the Institute of Art Studies – BAS. From 2013 to 2021 she was Scientific Secretary of the BAS – Departments of Humanities and Social Sciences.

She is author of the books “About Two Actors’ Constellations” (2004); “Melpomena Behind the Iron Curtain. Part I. National Theatre: Canons and Resistances” (2015); “History of the Bulgarian Theatre, Part IV: The Bulgarian Theatre between the Two World Wars of the 20th century” (with co-workers, 2011); (the last two monographs were awarded with the Icarus Award for Best Critical Text from the Guild of theatre scholars and playwrights – Union of Artists in Bulgaria); “The Bulgarian 20th Century in Arts and Culture ((with co-workers, 2019), “The Actor and the Memory“ (with co-workers, 2020). There are a number of articles on theatre and screen arts published in specialized encyclopedias and refereed periodicals at home and abroad. She is a lecturer in a number of universities, head and coordinator of scientific projects at home and abroad.

## ***ACKNOWLEDGEMENTS***

The author acknowledges the partial financial support by the Ministry of Education and Science, “Bulgarian National Science Fund”, project “Film culture, Arts and National Images in Bulgaria. The Formation of the Social Significance of Film Culture between the Two World Wars” (KINO.BG), Contract КП-06-Н60/6/16.11.21; by the Council of Ministers, National Scientific Program “Development and Promotion of Bulgarian Studies Abroad” (NCP Bulgarian Studies), contract DCM № 205/7.04.20; by the European Union, European Social Fund, European Regional Development Fund, project BG16RFPR002-1.014-0011 “Sustainable Development of the Center of Excellence “Heritage BG” under the grant aid procedure “Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure”, BG16RFPR002-1.014.



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

**Институт  
за изследване  
на изкуствата**