

Разпознаване на самия себе си

Ст. н. ст. | ст. г. изк. Елена Владова

През есента на 1969 г. (1–5 октомври) в Кукления театър във Варна се провеждат Кукленотеатрални дни. Събитието се заражда като инициатива във Варненския куклен театър, но по-късно бива подкрепено от Комитета за изкуство и култура, Съюза на артистите в България, Окръжния съвет за изкуство и култура – Варна, Градския народен съвет – Варна и реалния организатор – Варненския куклен театър. Поводът е 25-годишнината от 9 септември 1944 г.

Две са важните неща в това привидно твърде официозно “мероприятие”.

Първо – то се е зародило в самия театър. В него участват всички държавни театри по онова време. От тях – почти всички с една постановка на българска пиеса, а театърът-домакин с три.

Слага се началото на един не толкова формален преглед на състоянието на куклените театри в края на 60-те и началото на 70-те години.

В този преглед вземат участие и студентите по актьорско майсторство за куклен театър от ВИТИЗ (НАТФИЗ) “Кр. Сарафов”.

Участва и уникалният Детски куклен театър “Щурче”, който е към Дома за култура на транспортните работници във Варна.

Смененото ръководство на Варненския куклен театър в лицето на директора Йордан Тодоров,

ентузиизирано, заедно с целия състав на трупата поставят пред всички участници едно предизвикателство за създаване на *нов център извън столицата, който да стимулира творческа енергия и да предизвиква нови открития в търсенето на новата българска куклена пиеса, на оригинални нови форми – както на сцената, така и в периметъра на новата българска куклена драматургия.*

Чрез това предизвикателство става възможно по-късното раждане на един от най-престижните у нас и в чужбина международни куклени фестивали – “Златният делфин – Варна” (1970). В неговия статут се определя освен времето – всяка втора година, и възможността за участие на чуждестранни куклени театри, но с изричното условие да покажат спектакъл, който е създаден върху българска куклена пиеса. Чрез самото провеждане на фестивала, неговия статут и изричното правило да се показват представления с нови български текстове за куклен театър, събитието (1970) е оценено, признато и квалифицирано от критиката като *първи национален преглед на българската куклена пиеса* (Веселина Атанасова-Стефанова).

Смелостта да се вгледаш в самия себе си прави възможни следващите стъпки към международното учредяване и организиране на фестивала (1972).

През последния ген на Кукленотеатралните тържества (1969) Съюзът на артистите в България (САБ) организира творческо обсъждане на показаните спектакли. Васил Апостолов (директор на Старозагорския КТ, актьор и режисьор) изнася доклад за проблемите на куклената драматургия у нас. При обсъждането на проблемите вземат участие: Недялко Месечков – писател и участник като съавтор и актьор в Кукления театър на Кирил Батембергски към Учителската каса в град София през 40-те години; Веселина Стефанова – режисьор; Атанас Илково – режисьор, пре-

подавател (тогава доцент) във ВИТИЗ “Кр. Сарафов”; Руска Цекова – директор и режисьор в КТ – Добрич (тогава Толбухин); Сергей Висонов – вече заслужил артист, режисьор и актьор в Столичния куклен театър (СКТ, тогава ЦКТ); Кольо Мичев – директор на Русенския КТ; Евгени Фабиани – актьор в СКТ и един от новите организатори на Българския център (1963) на УНИМА (Международната организация на куклените театри и дейци от цял свят, създадена през 1924 г. и с българско участие); Йордан Тодоров – директор на Варненския КТ и автор на нови български куклени пиеси; Райко Райков – режисьор и ръководител на Детския куклен театър “Щурче”; Райна Джурова – театровед и отговаряща за куклените театри в Комитета за изкуство и култура и Илияна Друмева – театровед и председател на секция “Куклено изкуство” в САБ. Последната ръководи обсъждането и прави заключителното изказване – вероятно отново да сложи релсите на официоза върху по-свободния разговор между куклениците.

Единадесет спектакъла се представят за четири дни пред очите на специалистите, гостите на тържествата и варненската публика. Освен тях показват своята продукция студентите от ВИТИЗ и Детския куклен театър “Щурче”.

Русенският КТ се явява със спектакъла “Юнакът и златната ябълка” (сценарий Николена Георгиева, текст Иван Теофилов). Постановчик е режисьорът на театъра Петър Александров. Сценограф е художникът на театъра – живописецът Цветко Цветков. Музиката е дело на гостуващия композитор Георги Генков. Народният епос “Юнакът и златната ябълка” *като драматургия предхожда* “Крале Марко”, написана и поставена (СКТ, 1967) от поета, драматурга, преводача и куклен режисьор Иван Теофилов (по филмовия сценарий на Веселин Ханчев). Но като постановка го следва и в СКТ, и в КТ – Русе. Постановъчният екип съз-

Сцена от “Юнакът и златната ябълка”, ДКТ-Русе, режисьор Петър Александров

A scene from *The Young Man and the Golden Apple* by the Ruse Puppet Theater, directed by Petar Aleksandrov



дава ярки образи, които в някои от щрихите си напомнят “Крале Марко”, но в цялостното пластическо решение има оригинална и мощна визия, изградена от художника и режисьора. Живописните и експресивни моменти на сценографа Цветко Цветков са подпомогнати от неговата самобитна и оригинална изява като художник-живописец. Това особено личи във внушителната сцена със слънчогледите – спокойна, мащабна и поетична – след боя на Юнака със Змея.

Критиката има бележки към режисурата на Петър Александров (разгразнена от неговите нестандартни начини на образостроене). Но все пак тя признава неговото ярко присъствие в Русенския КТ като фигура, която търси и създава не само леки и ефектни хрумвания, но навлиза в дълбочината на тематиката, изразена чрез оригинални постановъчни решения. Независимо че е критикуван за известно вървене по линия на фабулата, отбелязана е способността на постановчика да ползва контрапункта статика/динамика на отделни кукли и на отделни епизоди. Постановъчният екип създава внушителен спектакъл, който в целостта си надхвърля някои несполуки. Стиловата насоченост, силата на гука на персонажите (българи) и на спектакъла, надскачането на битовата орнаменталност извеждат видяното над средното ниво на въздействие и го нареждат с основание до такива блестящи образци, като “Крале Марко” (СКТ). Освен художника и режисьора, и гост-композитора Георги Генков допринася за цялостното монументално звучене на постановката. Драматургичната основа, изградена от сценария на Николина Георгиева и текстовете на Иван Теофилов, помага извънредно много и нарежда “Юнакът и златната ябълка” на Русе на място, което представлява част от едно позитивно историческо развитие на кукленото ни изкуство.

С “Юнакът и златната ябълка” (Н. Георгиева, Ив. Теофилов) се представя и Добричкият КТ. Това е смела постъпка на иначе бавно и трудно вървящата към по-висок професионализъм добричка трупа. Но за съжаление екипът на спек-

такъла не успява да намери свой собствен подход и стил, които да го превърнат в оригинално и самостоятелно звучащо произведение. Режисьорът Николаи Генов и художникът Никола Богданов са положили известни усилия техният спектакъл да не прилича на русенската и софийската постановка, но мисълта, която се прокарва от тях, губи първите две постановки. Изборът на декора – да представлява дърворезба – внушава монументалност, но куклите нямат тази сила. Истинските коси и бляскавите стъклени очи не ползват хиперреализма като подход, а само ги доближават до натурата и така зачертават епичната мащабност на декора и ги откъсват от въздействието му. Но от този сблъсък постановката също намалява своята сила. В резултат се е получил спектакъл със семейно-битово звучене, което е в противоречие както с идеите и темите в/на текста и опитите на режисурата, така и с цялостното намерение на творческия екип. Отделните интересни находки, като поземието с желязната кована врата или каменната чешма не премахват противоречията, а само ги засилват.

Старозагорският КТ се представя със “Светлосиният Петър” от унгарския автор, режисьор и актьор Урбан Гола – едно от най-силните драматургични произведения за деца в кукления театър, превърнало се в по-късни години в класика. Разчетен точно, спектакълът е крачка напред в локалното развитие на театъра, но не достига мащабността на драматургичния материал. Така постановъчният екип (режисьор Васил Апостолов, художник Любомир Цакев и гост-композитор Жул Леви), както и актьорският състав (Ива Апостолова, Добринка Василева, Маргарита Минчева, Здравко Калпакчиев, Коста Вълков и др.) не успяват да извеждат докрай поетично-метафоричния смисъл на текста и да поставят спектакъла между авангардните постижения на българското куклено изкуство. Твърде силното напомняне на постановката на Атанас Илков в Учебния куклен театър при ВИТИЗ (първата е през сезон 1965/1966,

втората е през 1967/1968 – последната е посочена от автора като най-добра върху неговия текст) не пречи на трупата все пак да успее да прибави и свои нюанси при интерпретацията. Актрисата Ива Апостолова, завършила втория випуск на кукления отдел, допринася за това с очарованието на таланта си и с професионалното си умение. Нейният Петър е убедителен, въпреки че не е напълно уникален.

Постановката на Бургаския КТ “Грабът на глупците” на гост-режисьора Сергей Висонов (художник Лиляна Ангелова) не представя добре състава. Усилията на актьорската трупа и нейният ентусиазъм не успяват да залечат или да замаскират неадекватното поведение на двамата от участниците, които безотговорно и добре почерпени се явяват на сцената. В други показатели постановката се очертава като сполука на театъра в Бургас, като успех на постановъчния екип.

“Червените дяволчета” на СКТ е една от малкото успешни постановки на “оциалистическа” тема. Фабулно-сюжетното развитие в граматизацията на Христо Илиев (известен сценарист, по-късно и режисьор на успешни и наградени анимационни и документални филми, както и на идеи за карикатури) е основано на еднотемната повест на съветския писател Павел Бляхин. Тълкуването на детските образи като живи, активни и смели деца, които се противопоставят на “контрареволуционерите” чрез умните си и приети като приключения действия, успяват да привлекат детската публика с оригиналните си хрумвания. Режисьорът Сергей Висонов и гост-художникът Стоян Дуков (известен навремето карикатурист и художник-аниматор и режисьор на анимационни филми) не търсят илюстрация. Композитора Атанас Бояджиев също не илюстрира действието с музиката, а го обогатява. Постановъчният екип заедно с талантливите актьори, които твърде много допринасят за общото жизнерадостно и изпълнено с обрати звучене на спектакъла, превръщат постановката в съвременна игра “на революционна тема”. Нека да си спомним особено популярната



през тези години детска игра “На стражари и апаши”. Тя вдъхновява децата по улиците (твърде спокойни по онова време) още отпреди 1944 г. Художникът Стоян Дукоч стилизира изображенията на героите, като някои от тях достигат почти карикатурни линии, но други са по-близо до куклената анимация. Режисьорът Сергей Висонов успява да “разчете” пиесата така, че персонажите да не изглеждат фалшиви. Отрицателните са смешно-страшни, а положителните са весело-героични. Присъствието на истинска историческа личност като Бугьони е избегнато чрез силуетното му присъствие и отсъствие на историчност. На места текстът на тежава, но неговото действено-пластично разыгране спасява от скука и фалш.

Варненският театър показва три от своите постановки.

Злати Златев (завършил I випуск на актьорско майсторство за куклен театър, 1966), който вече насочва своето внимание от актьорската професия към режисурата, все още трудно борава с нейните нови изисквания, поставени от промяната на времето и на естетиката на кукленото изкуство, както и с още неовладения инструментариум на режисьорската професия от онова време.

В “Експедиция Жожо” Златев търси и приключенски мотиви в пиесата на Еду Шварц, и известна поетичност. Ползват се и някои средства на драматичния театър и съществуващи в практиката и историята на световния куклен театър. Появата на Четеца като медиатор между сцената и публиката само затлачва действието. За съжаление, въпреки някои успешни сцени, липсата на единен подход към материала дърпа постановката повече към текста, отколкото към действието.

Критиката поставя въпроса за жанровите единство и определеност – проблем, който възниква и при други куклени постановки. Тази разноречивост на режисурата в горепосочения случай не е постмодерно търсене на многообразни форми, съчетани в едно, а все още недостатъчно владееене на режисьорската професия и изискванията и постиженията ѝ



през периода.

Този “въпрос” е поставен и пред постановката на братя Райкови (Райко Райков – режисьор, и Данаил Райков – професионален художник и сценограф) “Островът на човекоядците” (сценарий и постановка Р. Райков по едноименната повест за деца на писателя и хумориста Васил Цонев, сценография и кукли – Д. Райков). Въпреки подчертаването на очарованието на спектакъла, официалната критика докрай ще има към повечето спектакли на братя Райкови претенции за цялостност, без да отчита техния особен свят на въображение и действителност, които непрекъснато се смесват и вървят ръка за ръка в творчеството и постановките им.

Присъствието на братя Райкови през 70-те години на професионалната куклена сцена внася особен аромат на художествен примитив и по детски богато въображение. Натюрелът на творческия тандем винаги се опира на добра и дълбока литература и драматургия (върху които те правят своите сценични варианти). По един своеобразен начин – чрез смесване на различни похвати и системи кукли – постановчиците довеждат реалността до зрителя с характерното за децата въображение.

Когато не са на професионална сцена, братя Райкови ръководят Детския самодееен куклен театър “Щурче”, явление, за което е нужно да се отделят страници, и то не малко.

“Миниатюри” е третият спектакъл на Варненския куклен театър, с режисьор Николина Георгиева и със сценограф Николай Изварин – живописец и нов художник-проектант на театъра. Представлението е изградено от три миниатюри: в първата си част “Справедливите ръце”, “Рибци” от известния по онова време хуморист Мирон Иванов и “Птици” на поета Константин Павлов; във втората част Николина Георгиева е написала сценарий по П. Славейковия “Луд гудия”. Критиката определя първата част като изградена от карикатури, но третирането на материала от Н. Георгиева е в действителност по-близо до сатирични миниатюри, изградени с лаконични изразни сред-

ства. Преобладаващият тип кукли в първата и във втората част са импровизираните. Те се осъществяват с участието на човешки ръце – голи и облечени с ръкавици, допълнени с различни материални детайли и така носещи различно внушение. Критиката определя втората част като илюстрация, но пропуска действието развитие на музиката, която е главният драматургичен двигател (това е фонограма, създадена от самата режисьорка чрез смесване на фолклорни и класически мелодии). Отбелязва се и актьорското участие на Злати Златев с напълно условната кукла на Заекът, решена от две плоскости, които се прекомпозират в различни ракурси и чрез различни ритми. Спектакълът “Миниатюри” остава задълго в репертоара на Варненския КТ, с който той гастролира успешно и в чужбина.

Още със създаването на специалността “Актьорско майсторство за куклен театър” към ВИТИЗ през 1962 г. Николина Георгиева – сега професор, въвежда в обучението на студентите импровизираните кукли, както и кукли – съчетание от голи човешки ръце и отделни елементи, като хартия, плат, различни органични и неорганични материали, или предмет, или част от предмет. Тази “иновация” се среща често и сред арсенала на българския народен (фолклорен) куклен театър. В горепосочения случай става въпрос за знания, почерпани (*личен архив* – Е. В.) от опита на Академията за куклено изкуство в Прага, където Георгиева, преди основаването на специалността, специализира за шест месеца. Това въвеждане на “чуждия” опит се оказва особено успешно и се възприема от студентите с носената от тяхната родова памет опитност, като разбиране чрез тези кукли/не-кукли точно на онова, което разграничава кукления от драматичния театър, т.е. *кукленото*. Съчетаването на “живите” ръце с “мъртвите” атрибути събужда и развива особено добре “кукленото” въображение на студентите и по-късно на актьорите. Те се освобождават чрез тези импровизации от скованото от битието въображение. Стават смели, дръзки в различните съчетания и открити-

тия на нови начини за създаване на по-различна образност. При някои дори тривиални житейски ситуации, например пиян човек, представен от една гола ръка с бутилка и т.н., се явяват с нов, още не разчетен знак/код. Така се увеличава любопитството както на актьорите/студентите, така и на евентуалния зрител. Този начин на възпитание на творческата гързост остава любим и до ден днешен (XXI век) за студентите, актьорите, режисьорите и сценографите в кукления ни театър. *За трансформацията на ръката в кукла или на различните атрибути, съчетани понякога с живота човешка ръка или помежду си, в по-късни години мнозина претендират, че това е тяхно откритие, но то първо се съдържа в народната ни куклена култура, а впоследствие, иновирано от проф. Николина Георгиева, слага здравата основа на различни и по различни времеви отрязъци нови/стари варианти и инвенции.*

Проф. Николина Георгиева бързо усвоява и доразвива метода за възпитание на студентите и създаването на оригинални спектакли, в които се съчетават и трансформират фолклорни предмети, ръце, музика в неочаквани комбинации и свежа образност. Те остават популярни и до края на XX век и началото на XXI век в много наши куклени театри – резултат от работата на различни режисьори и актьори (Н. Георгиева от 60-те години на XX век до днес), проф. Боньо Лунгов (от началото на 80-те години на XX век), доц. Любомир Гърбев (през 90-те години на XX век), проф. Румен Рачев (през 90-те години на XX век), актьорските трупи на куклените театри в Добрич, Видин, пак Варна, Пловдив и т.н. (през 90-те години на XX век и началото на XXI век) и др.

Николина Георгиева описва метода на направата (т.е. сценографското решение), изграждането на куклените миниатюри и на цели спектакли в своята книга “Театър на сенките и импровизираните кукли”, излязла през 1976 г.

В тази книга, съставена от 68 страници с много снимков и илюстративен материал, Николина Георгиева споделя и своето откритие/преоткриване на сенки с голи ръце, което е едно от най-

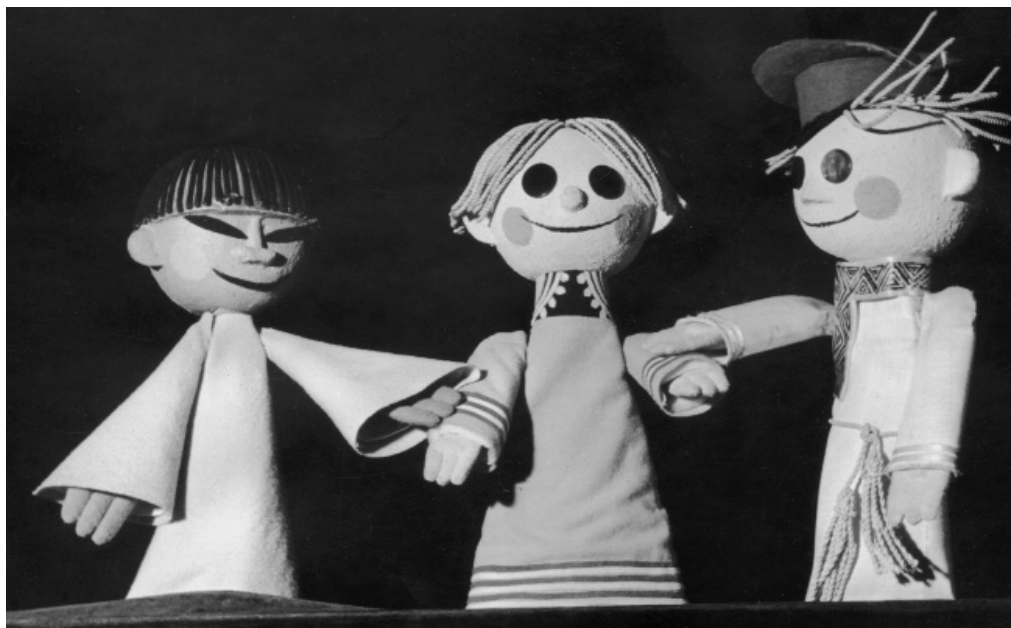
големите и популярни в цял свят и в началото на XXI век явления в световното куклено изкуство. По-късно (след 1962 г.) в нейното творчество и в преподаването ѝ се появяват и сенки, съчетани с ръце, с човешки тела, с различни допълващи елементи, както и цветни сенки и цветен екран. Тези иновации превръщат Н. Георгиева не само в продължител на българската селска и градска куклена култура на кукли от ръце, кукли от ръце и съчетани с предмети, кукли-сенки от ръце и само от кукли-сенки, но и в един от световните новатори и откриватели в театъра на сенките в цял свят и въобще в световната съвременна (още през 60-те години и до днес) и традиционна куклена култура. (През 2008 г. проф. Н. Георгиева получи напълно заслужената българска гържавна награда – орден “Св. св. Кирил и Методий с огърлие”, която най-сетне се прибави към множеството ѝ наши и чужди високи отличия.) Проф. Николина Георгиева е един от наистина заслужилите званието **класици** в българската култура от XX и XXI век. Освен в горепосочената книга, проф. Георгиева разкрива тайните на своя опит при сенките от голи ръце и новите варианти и в по-късни години у нас чрез преподаването и поставянето на спектакли в българските куклени театри и в самодейни куклени състави. Провежда и отделни уъркшопове по света, завършили със спектакли в Япония, Италия, Франция, Герма-

ния. Вече в края на XX и началото на XXI век, в Международния институт за театър на сенките в Германия, където чрез нейните възпитаници този творчески опит се разнася и продължава да се преподава по цял свят. Това допълва и популяризира все повече и отдавна известните в цял свят нейни спектакли със сенки. Това става и чрез издаването на книгите (засега три на брой) от същия Международен институт за театъра на сенките в Германия.

Връщаме се отново във времето на кукленотеатралния празник през 1969 г. във Варна.

Участието на Кърджалийския КТ с постановката на новия му режисьор Рута Киселова “Прозорец и Кон” от Илона Молнар (художник Михаил Михайлов) критиката отбелязва като локален успех на театъра и крачка напред в неговото развитие. Но в съпоставката на постановката с останалите спектакли на другите театри Кърджалийският остава назад. Отбелязва се все още непопулярното участие на жив актьор с маска – Конят (изпълнен от Румяна Чавъгнова), съчетан с останалите герои-геца, изобразени от кукли. Рута Киселова, тогава като съпруга на известния драматичен режисьор Младен Киселов, идва у нас за по-продължителен престой и в живота на българския куклен театър. Тя донася и някои по-авангардни търсения от прибалтийския район на Съветския съюз. Присъствието на Еймунтас

Сцена от
“Червените
дяволчета”, СКТ,
режисьор Сергей
Висонов, 1967 г.
A scene from *Little
Red Devils* by the
Sofia Puppet
Theater, directed by
Sergey Visonov,
1967



Некрошюс, тогава като режисьор в куклените театри в този регион, оказва влияние върху формата и съдържанието на куклените спектакли. Като внася тези опитности в българския куклен театър, Киселова (по субективни и обективни причини) не успява да го придвижи в друга посока. Но нейното по-различно мислене като дипломиран църков режисьор определено влияе на Кърджалийския КТ.

В тържествата със своя постановка за възрастни "Хайдушка балада" (режисьор Траян Гаческу-Чурия и художник Мирчия Николау) участва като гост Кукленият театър от град Галац, Румъния.

Пловдивската постановка на Яна Цанкова "Любопитното слонче" по Ръдиард Киплинг (Яна Цанкова е неин сценарист, режисьор и сценограф) е един безспорен успех. Изграден от сенки с ръце, с малки допълнения, като детайли от картон, които допринасят за по-убедителното изображение на различните участващи герои-животни, спектакълът превръща познатата приказка в нещо ново, представено и тълкувано по нов начин, с нови инвенции (дори и в опита на сенките с ръце). Общият стил на постановката оформя спектакъла освен като поддържащ любопитството на детската публика, и като представление, което я кара да си задава въпросите: "Защо?", "Кое?", "Как?". Изисканият стил носи естетическа наслада и с цялостно изградената форма, и с дълбочината на тълкуването си. С този спектакъл Яна Цанкова се изявява като силен и оригинален творец, който съчетава уменията на режисьор, сценарист и сценограф. Я. Цанкова е подкрепена от чудесната музика на известния композитор Петър Ступел, който с тънък усет към театъра и решението на постановката участва активно чрез различни нюанси и типизации в общата атмосфера на спектакъла.

По време на обсъждането на събитието "Варна 1969" в своя доклад театроведката Надежда Атанасова се спира подробно на всички показани спектакли. Тя оценява гледаната продукция на българските куклени (държавни) театри като проява на нов подем в кукленото ни изкуство. Но пог-

чертава, че има само отделни сполучливи хрумвания на режисурата и на сценографията. Смята, че отделните постановки страдат от липса на стил – проблем, който, според нея, в диалектиката на развитие на кукленото изкуство у нас, никога няма да бъде решен докрай. Становище, което практиката често опровергава, дори и с горепосочения пример на пловдивското "Любопитно слонче".

В нейния доклад не личат така остро белезите на официално поставения диктат на "метода" от преходната Втора теоретична конференция (1969).

Докладът "Проблеми на куклената драматургия" на тогавашния режисьор и директор на Старозагорския КТ Васил Апостолов се състои от три пласта. Личи желанието на автора да "угоди" на официозните изисквания за актуалност с "повика" си за пиеси, изпълнени с пионери, танкисти и т.н., които да "запалят" детската публика. Друг пласт е анализът на положителните и отрицателните герои в драматургията за куклен театър. Той е съобразен до известна степен с доклада на психоложката и педагожката Маргарита Сапарева от Втората теоретична конференция (1969), в който се обръща сериозно внимание на необходимостта от ясно разграничаване на доброто от лошото и тяхното изразително представяне. Третият пласт е посветен на необходимостта от определени изисквания към драматургията, която да съдържа "кукленост" като определено качество. Изводите, които принадлежат главно на практиката на автора, на наблюденията му върху общото развитие на българското куклено изкуство и на някои точни определения от доклада на М. Сапарева (ползвани от него), предполагат съобразяване на авторите на куклени (да ги наречем общо) текстове с особеностите на възрастовото развитие на детската публика от онова време.

Независимо от "призива" за герои и сюжети за пионери и танкисти, докладът на Апостолов продължава да разисква особеностите на детската публика и необходимостта от съобразяване с тях при създаването на текстове (пиеси, сценарии и драматизации)

за куклен театър за деца. Този доклад пренася в 70-те години теоретичните открития/изводи от края на 60-те години на психоложката и педагожката М. Сапарева. Освен това дава представа какво разбират под куклена драматургия режисьори като Васил Апостолов, които са минали през актьорската школа на ВИТИЗ през този период. Независимо че докладът не е публикуван в неговата цялост, той представлява опорна точка за анализиране на разбиранията за/на самата куклена драматургия, срещани през следващите години на 70-те.

Провеждането през 1969 г. на Кукленотеатралните тържества във и от Варненския КТ е *вглеждане в самите себе си на куклените ни държавни театри и тяхното самосъществуване в общата картина на изкуствата за деца.*

Участието на Детския театър "Щурче" в тържествата сочи *един от източниците на захранване с идеи и форми*, които произтичат от свободното творчество и самотворчество на деца за деца. Тяхното присъствие носи свежест на гледната точка и ясно самопознание и саморазбиране на кукленото изкуство в България не само през 70-те години на ХХ век.

През 1969 г. се чества и паметта на Мара Пенкова, *която полага по-голямата част от основите на новия куклен театър, който независимо от политическата и социалната система, е с определени фундаментални различия от съвременния му драматичен театър поради периферното му (на кукленото изкуство) позициониране от властимащите и от по-голямата част от обществото и същевременно непрекъснатото му контактуване с чуждестранното куклено изкуство.*

Десетгодишнината от смъртта на Мара Пенкова отбелязва *едно връщане към различни центрове на изкуство*. Като такъв започва да се оформя отново (след 1952 г.) Варненският КТ.

Съизмервайки себе си през 70-те години на ХХ век, българският куклен театър събира и набира сили за *по-нататъшното си развитие като изкуство, което е авангардно, различно, с иновации на подходи, образостроене и идеи.* ■

Бел. рег. Горният текст е част от вече завършено изследване, части от което могат да бъдат открити в: *Изкуствоведски четения 2005* (с. 234 – 244); *Изкуствоведски четения 2006* (с. 306 – 309); *Изкуствоведски четения 2008* (под печат).