

## ТЕАТЪРЪТ В БЪЛГАРИЯ В ПЕРИОДА 1945–1989: МЕЖДУ ИДЕОЛОГИЯТА, ХИТРУВАНЕТО И БЯГСТВОТО

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

Един от най-важните въпроси пред историографията в Европа след падането на Берлинската стена е как да (пре)осмислим и разкажем днес историята на културата и в частност историята на театъра в източноевропейските страни от времето на комунизма. Настоящият текст е още един опит да се потърси отговор на този въпрос.

В следващите редове, както става ясно от заглавието, ще разсъждавам конкретно върху българския театър в годините на комунизма и върху някои от въпросите и проблемите, които изникват пред разказването на неговата история днес.

В българското културно пространство след 1989 г. се оформиха два основни исторически наратива за изкуствата и за културата като цяло по времето на комунизма. Единият от тях пише историята, като проследява пробивите, съпротивите и дисидентските прояви<sup>1</sup>. Другият реконструира и критически коментира цялостната идеологическа концепция на режима за изкуствата и културата и конкретните му стратегии, форми и пътища за нейното налагане и практическа реализация<sup>2</sup>.

Първият от тези разкази е по-скоро фрагментарен. Той проследява преди всичко отделните емблематични или по-малко известни ситуации, творчески фигури и произведения на съпротива срещу наложения официален естетически канон, както и важни критични точки – скандали, забрана на произведения, политически репресии срещу хора на изкуството. Бихме могли да кажем, че този първи исторически разказ се гради на принципа на *case studies*, чрез които се търси (или поне се предполага) по-цялостно разбиране на общия идеологически и културен контекст на периода 1945–1989.

<sup>1</sup> Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те. София, 2009.

<sup>2</sup> Еленков, Иван. Културният фронт. София: Институт за изследване на близкото минало, 2008.

Другият исторически разказ се формира точно в обратната посока. Той, най-вече със средствата на историко-теоретичната методология<sup>3</sup>, се опитва да очертае цялостния философски, идеологически и социокултурен модел на комунистическата епоха, както и принципите на идейното изграждане и практическото функциониране на този модел. Очертавайки общата картина на комунистическата държава и на нейната култура и изкуства – или с други думи – описвайки официалния политически и естетически канон, заедно с пробивите в тях, този втори исторически разказ не се стреми да проследи и проучи в детайли отделните събития, творчески фигури и произведения. Доколкото спира погледа си върху тях, то е по-скоро като примери за потвърждаване на историко-теоретичните му обобщения и критическите му анализи.

Тези два основни исторически наратива за изкуствата и културата в България в периода 1945–1989, които се изграждат и съществуват по-скоро паралелно в българското посткомунистическо пространство през последните три десетилетия след падането на Берлинската стена, безспорно свършиха (и вършат) добра изследователска и анализаторска работа за осмислянето на близкото минало. Те обаче, както поотделно, така и заедно, все още не разказват цялата история на драматичното време на идеологическа нормативност, забрани, политически репресии и поощрения за хората на изкуството, не я разказват, бихме могли да кажем, така, както е живяна, с цялата ѝ пъстрота, измамна видимост и двойственост. С други думи, не я разказват през фокуса на съдбите на всички групи от хора – както като отделни личности, така и като общество, през фокуса на изборите, постиженията и провалите, които те са направили/(пре)живели. Изключение от представеното общо положение прави мащабният проект<sup>4</sup> за цялостно изследване и преосмисляне на историята на литературата на Нов български университет с ръководител проф. Пламен Дойнов.

В областта на историята на театъра това обективно-критическо и многопластово проучване и преосмисляне на театралното наследство от времето на комунизма в България все още предстои, независимо че

<sup>3</sup> Николова, Камелия. Театърът в България: акценти. – Проблеми на изкуството, 2020, № 3, с. 12–19, с. 16.

<sup>4</sup> Поредица „Литературата на НРБ“, състояща се досега от 21 книги, ръководител Пламен Дойнов. София, 2008–2022.

вече има немалко изследвания<sup>5</sup> и от двата вида, описани по-горе. Както беше споменато, следващите разсъждения ще се опитат да бъдат крачка в тази предстояща посока.

Един възможен поглед към развитието на театъра през периода 1945–1989 е погледът през *поведението* или по-точно през различните видове житейски и естетически поведения на неговите създатели – на актьорите, режисьорите, драматурзите, сценографите, историците, критиците, принудени да живеят в конкретните условия на режима. Веднага е необходимо да добавя, че ако използваме този подход в съчетание със стратегиите на представените по-горе два наложили се исторически наратива, безспорно бихме постигнали или поне бихме се доближили значително до търсения дълбинен, многопластов и в крайна сметка цялостен и по-обективен разказ за българския театър в разглежданото време.

Кои са доминиращите естетически поведения на театралните творци спрямо официалната идеология и конюнктура и спрямо официалния естетически канон на комунистическия период в България? Бихме могли да ги обобщим до три основни.

Първото от тези поведения е *убеденото или конформистко участие* във формирането, налагането и поддържането на официалния канон.

Второто поведение бих го определила като *хитруване* със системата (в спомените на театralни от епохата то е наричано също „надхитряне“ и „надлъгване“).

<sup>5</sup> Топалджикова, Анна. Цит съч.; Попилиев, Ромео. Съпротивата на драмата в драмата за съпротивата. София, 2013; Попилиев, Ромео. Цензурата по времето на комунизма. София, 2018; Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989. София, 2020; Николова, Камелия. Режисьорът между лимитираната свобода и тоталния контрол. – *Номо Ludens*, 2015, № 18, с. 231–241; Йорданов, Николай. Социалистическият реализъм и българското драматургично наследство. – *Номо Ludens*, 2018, № 21; Тагарева, Албена. Поетичната вълна в драматургията и нейният сценичен образ в представленията на 60-те години на ХХ век. – *Проблеми на изкуството*, 2021, № 3, с. 48–54; Денчев, Петър. Миметично и антимиетично в театралния спектакъл от периода на социализма в България. – *Изкуствоведски четения / Art Readings'2022*. Изкуство и общество / *Art and Society*. София, 2023, с. 249–257 и др.

Третият вид поведение е *бягството* от системата. Формите и проявите на това бягство са много и с различна степен на опасност и ефективност.

Тези поведения, т.е. тези три начина на житейска и творческа реализация, на непосредствено всекидневно преживяване на живота и на правене на театър, се налагат като постоянни за цялото комунистическо време, но имат различни трансформации и прояви в различните му периоди.

В първото следвоенно десетилетие 1945–1956, когато българският театър, заедно с театъра в другите централно- и източноевропейски страни, попаднали в Източния блок, е подложен на радикална философска, естетическа и организационна трансформация по съветски модел с цел да се превърне в един от инструментите за пропаганда на новата комунистическа идеология, тези три поведения възникват и се формират. При това в най-оголения си и отчетлив вариант.

През този период за част от театралите поведението на *убедено участие* в изграждането на официалния канон на налагания социалистически реализъм е без съмнение искрено и желано. Става дума за бързо поставените след политическия обрат на водещи позиции в театрите и в културната администрация режисьори, драматурзи и актьори с комунистически убеждения, участвали в работническите театри и в други подобни театрални прояви преди войната. Особено красноречиви примери тук са режисьорите Боян Дановски, Стефан Сърчаджиев, Филип Филипов. Краят на Втората световна война заварва в зенита на професионалното им развитие или в успешното начало на театралната им кариера почти всички основни представители на първото режисьорско поколение в българския театър, оформило облика на неговия предходен и най-силен дотогава период (1918–1945). Това са режисьорите в Народния театър Николай Масалитинов (през 1944 г. на 63 г.), Хрисан Цанков (на 54 г.), Боян Дановски (на 45 г.), Александър Фол (на 45 г.), Александър Иконографов (на 47 г.), Стефан Сърчаджиев (на 32 г.) и Кръстьо Мирски (на 29 г.)<sup>6</sup>, както и още няколко режисьори, работещи основно на сцените в страната като Йордан Черкезов (по това време на 43 г.). След незабавната смяна на ръководството на Народния театър с установяването на новата власт (заедно с директорите на другите основни политически, икономически

<sup>6</sup> Кръстьо Мирски, след като завършва режисура в Кьолн, дебютира с трупата на Народния театър по време на евакуацията ѝ в Пирдоп на 22 април 1944 г. с постановката на „Майстори“ от Рачо Стоянов.

и културни институции<sup>7</sup> още в края на септември 1944 г. тогавашният директор на националната трупа – писателят Владимир Полянов, е принуден да подаде оставка, а постът му е поверен на члена на земеделската партия Трифон Кунев) са предприети бързи стъпки за изграждането на надеждна в идеологическо отношение режисьорска колегия. Веднага щом встъпва в длъжност (на 11.10.1944), Трифон Кунев назначава на щат в Народния театър вече поставялия там като гост Стефан Сърчаджиев, дебютиралия няколко месеца преди това с трупата му Кръстьо Мирски, както и Филип Филипов. Малко по-късно, в началото на 1947 г. е назначен и Боян Дановски, заел и позицията на главен режисьор.

Всички тези режисьори са наточени с мисията да създадат новия социалистически театър, която те поемат убедено. Всъщност подготовката им за това е започнала програмно още преди края на войната, през 1930-те. Идеологът и основателят е Боян Дановски, който през 1932 г. се среща с Георги Димитров в Берлин, с когото коментират<sup>8</sup> идеята режисьорът да създаде в България самодееен работнически театър по подобие на любителските работнически агитпроп трупи и театрите „Трибуна“ на Карлхайнц Мартин и на Пискатор, с чиято дейност той се запознава в Германия. Завръщайки се в София, Боян Дановски създава два самодейни работнически театъра – „Трибуна“ и „Народна сцена“. След бързото им закриване, през 1933 г. Дановски заминава отново за Германия, откъдето през 1934 г. отива в Москва и както сам заявява, се запознава със „системата на Станиславски“<sup>9</sup>, но всъщност с целенасочено налагания по това време в Съветския съюз социалистически реализъм в театъра, представляващ неин идеологически дисциплиниран вариант. Завръщайки се в София, режисьорът основава своя театрална школа „Театър Студия“ (1936–1937), чиято цел е да обучава актьори в естетиката, която той се опитва да изгради като синтез на реалистично-психологическия театър на Станиславски и на политическия театър на Брехт. Стефан Сърчаджиев и Филип Филипов са негови ученици и последователи именно от обучението си в „Театър Студия“. Независимо от отделните естетически различия между тези режисьори, настъпили през следващите години, те

<sup>7</sup> Николова, Румяна. За историята на театъра от периода на НРБ: предварителни хипотези и възможни дискурси. – Годишник на НАТФИЗ' 2012, с. 76–83, с. 77.

<sup>8</sup> Дановски, Боян. Кръстопътища. София: Наука и изкуство, 1988, с. 100–101.

<sup>9</sup> Дановски, Боян. Предговор. – В: Станиславски, К. С. Моят живот в изкуството. София, 1976.

са ключовите първи представители на поведението на убедено участие във формирането и налагането на официалния канон на социалистическия реализъм в българския театър.

Обратното – за много от хората, работили в театъра дотогава, както налаганият задължителен канон на социалистическия реализъм, така и безпроблемното им участие в неговото изграждане са неприемливи. Те са принудени да потърсят изход от ситуацията в други поведения – в *хитруването* и *бягството*. За голяма част от тях обаче дори такъв изход не съществува. Обявени за неблагонадеждни и врагове на новото комунистическо общество, те са накарани да замлъкнат – изчезват буквално при политическите репресии, насилствено са отстранени от театъра или са маргинализирани чрез преместването им на „безопасни“ места (например в оперетата). Красноречив пример за такова „обезопасяване“ е драматичната творческа съдба на Хрисан Цанков. Веднага след политическия обрат санкцията към емблематичния режисьор (заедно с Николай Масалитинов) на Народния театър и на българския театър като цяло в периода между двете световни войни<sup>10</sup>, който от 15.01.1943 г. е и главен режисьор на националната трупа, е категорична – той е уволнен и му е отнето правото да се занимава с театрална дейност. По-късно тази санкция е смекчена, като му е дадена възможност да работи в периферни места и най-важното – встрани от формиращия социалистическата театрална естетика център (Народния театър). Така Хрисан Цанков, основният и най-значим и влиятелен представител на условно-експресивната естетика на българската сцена в междувоенното време, практически бива отстранен от участие в театралния живот на комунистическата държава. През следващите дванайсет години до пенсионирането си през 1957 г. той може да работи само в сферата на оперетата. Това наложено маргинализиране обаче има и добра страна, доколкото позволява на Хрисан Цанков да поддържа поведението си на вътрешно бягство от системата.

Опитите за *хитруване*, компромиси и мимикрия в тези години също са твърде директни и разпознаваеми. Показателен е случаят с другия ключов режисьор от предходния период – руския емигрант след 1917 г. Николай Масалитинов, който прави опит да се впише в новите условия чрез избора на руска класика и някои съветски пиеси за постановките

<sup>10</sup> Виж по-подробно: Николова, Камелия. Обрати и дилеми на режисьорския театър в България през първото десетилетие след Втората световна война. – Проблеми на изкуството, 2016, № 1, с. 3–12.

си, но отношението на новата власт към него остава подозрително и двойствено. Що се отнася до *бягството*, в този период то също е по-скоро буквално – немалко театрали напускат страната, а друга част се оттеглят от театъра.

Много важно за осмислянето на театралното развитие през годините на комунизма и специално на трансформациите в посочените три вида поведение на театралните творци е правенето на сравнителни разрези и паралели със случващото се по същото време в другите страни от Източния блок. Особено интересен за анализ от тази гледна точка е следващият период 1956–1968, останал в историята като периодът на „размразяването“, започнало след смъртта на Сталин и Унгарското въстание, и на разширяването на границите на социалистическия реализъм, при което се запазва задължителното идеологическо послание. Новата политика се осъществява като привидно либерализиране на режима, призови за свобода и разнообразие в изкуството и въвеждане на нови скрити механизми за политическа стагнация и контрол над личността. Това е времето, в което властта инициира и създава проекти за разнообразяване и разширяване на еднообразния и праволинеен театрален ландшафт. Тя отделя млади и перспективни хора, основно режисьори, и им предоставя възможност да работят в „свой театър“, където да експериментират с театралния език и да правят „градивна критика“ на обществото. Подобни проекти се иницират във всички страни от Източния блок.

Тук особено интересен е паралелът между поемането през 1959 г. на Театъра на 13-те реда в Ополе от дебютиращия тогава 26-годишен Йежи Гротовски в Полша и поставянето на началото на неговата Лаборатория като проява на тази обща за целия Източен блок централна директива, и българския ѝ вариант – поемането на театъра в Бургас от четворката Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова и Методи Андонов (от есента на 1957 до 1960). Паралелът е изключително продуктивен за отделен цялостен анализ, който съм направила в друго мое изследване. В случая ще коментирам само разликите в типа поведение на посочените режисьори. Получавайки тази неочаквана възможност за творческа свобода, Гротовски избира поведението на възможното в онези условия вътрешно *бягство* от режима. Той започва своите експерименти с театралния език, с тялото на актьора и с взаимоотношението на търсения от него мистичен театър със зрителя като собствен самотен път, игнорирайки официалния политически и естетически контекст в страната си по това

време. Този избор на поведение му позволява (разбира се, заедно с изключителната му оригиналност на артист и с шанса да получи международна известност с книгата на Барба за него, излязла през 1965 г. и с последвалата я покана да представи „Непоколебимият принц“ през 1966 г. на Театъра на нациите в Париж) да се превърне в една от ярките емблеми на европейския театрален неоавангард. Същото поведение на възможното бягство в условията на режима избира и Тадеуш Кантор, друг емблематичен полски театрален реформатор. Бургаската четворка прави друг избор на поведение. Режисьори с твърди леви убеждения, те се заемат *искрено и автентично* да градят, подобряват и критикуват „градивно“ отвътре официалния канон<sup>11</sup>. Това води до разбиването на групата от властта. И тук е особено показателна смяната на поведението при тях – прозрели двойствеността на политиката на контролирана свобода, те избират поведението на *хитруване*, насочвайки се към алегоричната и иносказателна режисьорска интерпретация най-вече на класически текстове, чрез която индиректно се поставят и коментират актуални политически и обществени въпроси.

Симптоматична е трансформацията на тези три вида поведение в последните две десетилетия на комунистическия период – 70-те и 80-те години на ХХ век. Няма да е пресилено, ако кажем, че тази трансформация е един от красноречивите симптоми, които предвещават края му. За българския театър това е време на относителна стабилност, но и на застиналост и рутина. Всички са овладели добре и с различна степен на умелост работят в естетиката на „социалистическия реализъм без граници“. Основните стратегии на присъствие в театралния живот са *конформисткото* рутинно участие в неговото поддържане или *хитруването* чрез алегоричното говорене в драмата<sup>12</sup> и на сцената<sup>13</sup> за проблемите на обществото и политическия строй. Около средата и през втората половина на 1980-те тази ситуация е директно приключена<sup>14</sup> от появи-

<sup>11</sup> Виж по-подробно: Топалджикова, Анна. Цит. съч., с. 163–178.

<sup>12</sup> Виж също: Дойчева, Венета. Нови пиеси в нова ситуация. – Ното Ludens, 2011, № 15.

<sup>13</sup> Виж също: Йорданов, Николай. Социалистическият реализъм и българското драматургично наследство. – Ното Ludens, 2018, № 21.

<sup>14</sup> Виж по-подробно: Николова, Камелия. Алтернативният театър от средата на 80-те: мълчалива акция в тялото на нормативния канон. – В: Соцреалистически канон / Алтернативен канон. София, 2009.



лото се най-младо поколение режисьори като Иван Станев, Възкресия Вихърлова, Теди Москов. Още с появата си те избират поведението на вътрешното *бягство* от системата в света на театралната лаборатория и експериментните с театралния език.

И накрая, но не на последно място: осъзнаването на цялата представена дотук двойственост, прикритост и предпазливост в житейското и творческото поведение на хората, занимаващи се с театър в годините на комунизма, в значителна степен обяснява някои от днешните му проблеми като бягството от директно поставяне на актуалните политически и обществени теми или свенливост и неумелост в коментирането на същностни въпроси на човека и съществуването му днес – за да споменем само два от тях.

**Проф. д. н. Камелия Николова, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките / НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“**

Камелия Николова е театровед, театрален изследовател и критик. Професор в сектор „Театър“ в Института за изследване на изкуствата към БАН, ръководител на специалност „Театрознание и театрален мениджмънт“ и професор по история на европейския театър в НАТФИЗ, гост-преподавател в НХА, НБУ и чужди университети. Изследователски интереси: история на европейския и българския театър; теория на драмата и представлението; режисура. Автор е на десет книги, между които „Другото име на модерния театър“ (1995), „Експресионистичният театър и езикът на тялото“ (2000), „Театърът на границата на ХХ и ХХI век“ (2007), „История на българския театър“ (2011, в колектив), „Българският театър след 1989 и новата британска драма“ (2013, 2018), „Режисьорите в европейския театър“ (2021). Нейни текстове са публикувани на повече от десет езика. Главен редактор на Годишник на НАТФИЗ, член на редколегията на списание „Номо Ludens“ и заместник главен редактор на „Проблеми на изкуството“.

e-mail: kamelian@hotmail.com