

ТЕАТЪРЪТ ОТ ВРЕМЕТО НА КОМУНИЗМА КАТО „ЧУЖДА“ СТРАНА

РУМЯНА НИКОЛОВА

Като изходна позиция за разсъжденията ми относно методологически стратегии към писане на история за театъра от времето на комунизма бих искала да използвам метафората, съдържаща се в заглавието на книгата „Миналото е чужда страна“ от Дейвид Лоуентал¹. Подходът на любознателен пътешественик е съпоставим с този на отговорен изследовател на театъра от периода, който ни интересува. Ако започнем да изучаваме чужда страна, бихме се изправили пред официалната информация за страната и автономията ѝ за най-интересното в нея, но в действителност най-вълнуващите се оказват алтернативните маршрути, събития, места; множеството лични пътеписи, които поднасят различни гледни точки и детайли или представят базисно различно отношение – част от разказвачите боготворят страната и/или изпитват носталгия към нея, други са критични и не я препоръчват и т.н. Пълнокръвното описание на чуждата страна, богатият и полезен пътепис за нея би било онова, което представя максимално изчерпателно всички гледни точки. Отнесена към историята на театъра от времето на комунизма, тази метафора очертава подобна картина. Идеолозите и стратезите на комунистическата държава оставят за историята разказ/и, които представят процеси, събития, личности през призмата на комунистическата парадигма; в изкуствата открояват онези художествени произведения, които се доближават до изискванията на социалистическия реализъм. Последният е наложен като единствено допустим метод на творчество. Но най-вълнуващи и интересни са онези театрални факти, които формират отклоненията или пробивите в нормативната естетика.

Аналогиите с изучаването на „чужда“ страна могат да продължат в различните лични свидетелства в понякога диаметрално противоположните интерпретации на едни и същи събития и т.н.

Като предполагаща се и неоспорима звучи констатацията, че е важно да познаваме миналото. Вече има не малко разкази за периода 1945–

¹ Лоуентал, Дейвид. Миналото е чужда страна. София, 2002.

1989 г., включително за изкуствата и в частност за театъра. В голямата си част те избират определен детайл или гледна точка, а често се разминават помежду си, с документи и/или с лични разкази. Като резултат историята на театъра от периода на комунизма продължава да не е „подредена“ в изчерпателен разказ. Дори словесният конструкт за означаване на периода не е консенсусно приет – комунизъм, социализъм, тоталитарен социализъм, времето на Народна република България и т.н.

Защо ни е трудно да се справим с театралната история на собственото ни близко минало?! Какви опасности/перипетии крие опитът да осмислим театралното наследство на комунистическия период?! Какви методологични и идеологически въпроси поставя опознаването и историзирането на „чуждата страна“ – театъра от периода на комунизма?!

Въпросите, които ме вълнуват, вероятно занимават повечето от хората, които разсъждават по темата. Те са провокирани от хипотетичната ситуация, в която от нас се изисква да разкажем историята на театъра от времето на комунизма не от определена гледна точка, а да подредим изчерпателен и всеобхватен разказ с отговорност към бъдещите ѝ потребители.

Един от базисните въпроси е: Как избираме художествените факти, които да формират историята на театъра от периода? В общество, в което всички процеси са доминирани от комунистическата идеология и тоталитарната държава упражнява повсеместен контрол, битието на театъра се формира основно от коректни към властта произведения, които изпълват с конкретика социалистическореалистическия театрален канон. Именно това са и изведените от комунистическата театрална критика и теория факти, събития и личности. На тях са посветени голямо количество монографии, критически отзиви, отбелязани са като водещи с различни номинации и награди. Това би трябвало да прави всеки изследовател внимателен, когато използва източници и изворови материали от изследвания период. Много често те съдържат оценки, които, за постигане на обективност, би трябвало да се четат с обратен знак. В повечето случаи свидетелствата са сложна амалгама от верни и неверни факти и оценки и това изправя изследователя пред подреждането на сложен пъзел. Другата опасност е, че старателното представяне на конюнктурния театрален живот би канонизирало като значими незаслужаващи внимание художествени факти. Разбира се, това не означава, че част от тях не

могат и не трябва да бъдат описвани като илюстрация за политики или когато се представят отделни разкази за процеси и личности.

Битието на българския театър от периода по отношение на художествените факти се формира, от една страна, от тези, които се стремят да постигнат канона (разбиран като набор от правила и норми) на социалистическия реализъм, и от друга, от тези, които се опитват да разширят неговите граници. В българската ситуация не можем да говорим за такива, които категорично му се противопоставят. Но има ситуации, явления, отделни събития в различните години на периода, които разнообразяват театралния пейзаж. Много често те са свързани с оформянето на неформални групи около режисьор в определен театрален институт. Често оживление предизвикват художествени факти, чиито автори не са имали подобни стремежи, но реакцията на властта и цензурата ги легитимира като нарушаващи правилата и като дисидентски прояви.

Обяснимо защо интересът на изследователите се концентрира върху онези личности и произведения, които се стремят и в различна степен успяват да разширят границите на допустимото в изкуствата.

Но ако разказваме историята само през т.нар. „пробиви“ или „отклонения“ от канона, бихме представили една доста нереалистична и в голяма степен идеализирана представа за периода. Изваждането и представянето на факти и събития от общата картина на застои, ограничения и повсеместен контрол и разглеждането им често в сравнителен план с първите трудни години на преход след падането на комунистическия режим води до явлението „соцносталгия“, което се наблюдава в много страни от бившия социалистически лагер.

Затова е очевидно заключението за необходимостта от баланс при представянето на конюнктурните художествени произведения като част от контекста на периода и илюстрация на политиките на комунистическата държава и партия към театъра, и онези театрални събития, личности и процеси, които формират разказа за алтернативния на нормативната естетика театрален живот.

Ако това е базисното отношение към въпроса как подбираме фактите, които да формират историята на театъра от времето на комунизма, на следващ етап се появяват множество интересни, но и затрудняващи историята детайли, маркирани от въпроси като: Има ли сред художествените

факти, които се опитват да постигнат изискванията на социалистическия реализъм, такива, които заслужават внимание като художествено качество и театрален език?! Има ли спектакли върху драматургични текстове изцяло в канона, които са интересни, иновативни и провокативни за времето си по отношение на сценичния език?! Има ли актьорски или изобразителни постижения в такива спектакли?! Ако да, през какъв лакмус бихме могли да ги отсеем? Очевидно това не би могло да бъде актуалната към момента на случването им оценка... Проверката на времето би могла да бъде критерий, приложен само към драматургичния текст. Но и той не би трябвало да се абсолютизира, тъй като има много примери за пиеси, които съвременната сцена вече не избира, но те имат своята роля за развитието на драматургичната и сценичната практика в рамките на разглеждания период. Такъв пример са появилите се пиеси в годините след 1957 г. или в годините на т.нар. „размразяване“ след осъждането на култа към личността. Става дума за текстове за сцена, които оформят явлението „поетическа драма“. Поетите Иван Пейчев, Валери Петров, Стефан Цанев, Иван Радоев и др. започват да се изявяват като драматурзи. Пиесата, която заявява новата посока, е „Всяка есенна вечер“ от Иван Пейчев, поставена за първи път в театъра в Русе от Любомир Шарланджиев и показана на Втория национален преглед на българската драма и театър през 1959 г.² Публиката и най-вече театралите са наясно, че са свидетели на нещо съвсем различно, защото за първи път темата е изместена от класовото-партийното към човешкото³. За подобно вълнение от новото явление в драмата свидетелства и Димитър Аврамов по повод пиесата на Валери Петров „Когато розите танцуват“, поставена за първи път през 1962 г. в театъра в Хасково⁴. Към писането за сцена се насочват и много автори от територията на прозата – Георги Марков, Никола Русев, Йордан Радичков и др. Една част от тези текстове нямат съвременни сценични интерпретации, но те имат роля за разно-

² Виж: Попилиев, Ромео. Съпротивата на драмата в драмата за съпротивата. София, 2013.

³ По спомените на Антоанета Войникова: „В пиесата имаше много тъга, поетите обърнаха драмата ни към човешките чувства. За първи път се търсеше не партийно-класовото, а човешкото. Не беше се появявало такова нещо в театъра“. Цит по: Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те. София, 2009, с. 142.

⁴ Аврамов, Димитър. Диалог между две изкуства. София, 1993, с. 371.

образяване на театралния живот от периода и за изместване на фокуса от тяснопартийните теми и персонажи.

Един от най-интересните и провокативни детайли се съдържа в питането: Какво прави историята на театъра от времето на комунизма една идея по-трудна задача спрямо другите изкуства и спрямо други периоди? Един от отговорите се открива в природата на театъра като многокомпонентно изкуство. Тази негова базисна характеристика допуска едно и също произведение да попада в два разказа едновременно: на позволеното и забраненото; или на канона и на неговата алтернатива. Например спектакъл върху позволен текст, но със сценичен език и изразни средства извън допустимите норми на социалистическия реализъм.

Един от най-често даваните примери е със спектакъла „Хамлет“ на режисьора Леон Даниел, поставен през 1965 г. в Театър „Народна сцена“ (днес Театър „Българска армия“). Спектакълът е определян като „едно от големите събития в историята на българския театър от периода 1944–1989“⁵, но има само няколко представления, след което е свален от афиша, а режисьорът му е освободен от театъра.

Друга трудност се съдържа в тезата, че идеалът за социалистикореалистично художествено произведение се оказва утопичен⁶. Заради своята неясност и променливост, той е непостижим дори за най-старателните и угоднически настроени творци. Това е една от причините сред явленията, които формират списъка с „отклонения“ или „пробиви“ в нормативността, да попадат произведения или автори не заради художествени качества или много различни идеологически послания, а заради реакцията на властта към тях. Практика от периода е да се санкционират автори, които дълго време са толерирани от властта.

Един от примерите е с пиесата „Страх“ от Тодор Генев. В края на 1957 г. текстът, заедно с още няколко произведения (повестите „Недостовилен случай“ на Емил Манов и „Семейство Ласкови“ на Любен Станев) са подложени на публична критика и осъждане. Наказани са и хора, свързани

⁵ Николова, Камелия. Режисьорът между лимитираната свобода и тоталния контрол. – Homo Ludens, 2015, № 18, с. 233.

⁶ За променливите политики към драматургичното наследство от перспективата на социалистическия реализъм виж: Йорданов, Николай. Социалистическият реализъм и българското драматургично наследство. – Homo Ludens, 2018, № 21, с. 202–215.

с публичността на въпросните произведения. От театралните среди са наказани Гочо Гочев, който като главен редактор на списание „Театър“ е публикувал пиесата „Страх“, и Михаил Величков заради рецензията, която е написал за нея. Тодор Генев е убеден комунист. Съвременен прочит на текста не би се усъмнил да го определи като попътен на комунистическата идеология, но актуалната цензурираща машина открива в него несъответствия с наложената нормативност. В доклад пред партийната организация на писателите Андрей Гуляшки старателно обяснява причините за произнесената присъда над пиесата: отдалечаване от принципа на партийната литература, отхвърляне на думи и дело на партийното ръководство, окарикатурено представяне на държавния апарат и комунистическите кадри, представяне на бивш партизанин през неговите пороци „като убиец, развратник, негодник, некадърник, лош баща, користолюбец, измамник, блюдолизец“⁷ и др.

Друг показателен случай за движението на личности и художествени факти между позволеното и забраненото или между канона и неговите алтернативи е случаят с пиесата на Орлин Василев „Заровеното слънце“, поставена от Леон Даниел в Бургаския театър през 1959 г. Текстовете на същия автор („Любов“, „Щастие“) са с много сценични реализации до този момент. Но с пиесата си „Заровеното слънце“ драматургът попада под ударите на партийната критика. Забележките са заради изобразяването на действителността без задължителната (уж отхвърлена след Априлския пленум) лакировка и показването на персонажи комунисти като еснафи, интересуващи се единствено от личната изгода; заради невярното отразяване на действителността без оптимизъм и вяра в комунистическото бъдеще, което води до безперспективност – едно от основните обвинения към много художествени факти, защото светлото комунистическо бъдеще трябва да е оптимистичната перспектива на социалистическото изкуство.

Един от най-показателните примери за сложното лавиране на личности и произведения между позволеното/забраненото е творческата биография на Георги Марков. Авторът е „забелязан“ от властта след успеха на романа му „Мъже“ през 1962 г. Политиката на Тодор Живков да ухажва творците, но и да ги контролира чрез „навременни“ санкции, не подминава и Георги Марков. Романът му „Покривът“ е отхвърлен за печат

⁷ ЦДА, Ф. 357-Б, оп. 1, а. е. 67, л. 6–7.

през 1964 г. и първото му издание е чак през 2012 г. Но драматургичните текстове на Георги Марков намират своята сценична реализация. Първата му пиеса „Госпожата на господин търговеца на сирене“ (1963) е поставена от Юлия Огнянова в театър „Трудов фронт“. Следват комедиите „Последният патент“ (1965) и „Кафе с претенция“ (1966). Следващият му текст за театър „Да се провреш под дъгата“ (1965) има две сценични интерпретации през 1966 г. – в театъра в Толбухин (Добрич), дебют на режисьора Николай Поляков, и в Пловдив, поставена от режисьора Крикор Азарян⁸. Последващата постановка на пиесата през 1967 г., която се превръща в един от театралните скандали от периода, е на режисьора Асен Шопов в Театъра на народната армия. Заради нея режисьорът, заедно с актьора Наум Шопов и съпругата му са изпратени в Бургаския театър. През 1968 г., след като Георги Марков лично се застъпва пред Тодор Живков, последният нарежда да бъдат върнати в София.

Една от най-играните пиеси на автора е „Атентат в затворена улица“. В „Задочни репортажи за България“ Георги Марков разказва за това как самият той отклонява гостуването в София на постановката на Николай Поляков на сцената на Сливенския театър, лъжейки властта, че не харесва спектакъла. Прави това с идеята да спаси спектакъла от унищожителните реакции, които според Георги Марков са част от предварително подготвен сценарий⁹.

Разказът на Георги Марков е показателен за нееднозначните ситуации, в които често попадат творците, за сложността на разглежданите години, но и за опасността от грешно тълкуване на събитията, ако просто се доверим на леснодостъпните факти.

Във връзка с отбелязването на 25 години от 9 септември 1944 г. Комитетът за изкуство и култура възлага на Георги Марков да напише пиеса за антифашистката борба на Българската комунистическа партия. Идеята е тя да е върху документален материал, поради което авторът е допуснат до архивите на МВР. Според свидетелствата на Георги Марков в основната част на пиесата му са преписани буквално документалните материали, което я определя като „строго документална пиеса“. Текстът минава през проверката на министъра на вътрешните

⁸ За двата спектакъла виж: Войникова, Антоанета. Седмият цвят на спектакъра. – Театър, 1967, № 2, с. 43–44.

⁹ Марков, Георги. Задочни репортажи за България. София, 1990, с. 316.

работи Ангел Солаков и на втора такава, която установява точността на цитираните материали. Пиесата е поставена в театър „Сълза и смях“ от режисьора Асен Шопов. Няколко дни преди 9 септември 1969 г. се състои закрито представление, след което спектакълът е спрян по разпореждане на Венелин Коцев – секретар на ЦК на БКП по идеологическите въпроси. Директорът на театъра Иван Кондов е освободен от поста. Георги Марков описва мотивите за цензуриращата постъпка на властта така: „Пиесата беше спряна и забранена от ония, които бяха я поръчали. Съобщеният ми мотив за забраната беше „заради потискащото въздействие“. Голата документална истина се размина с търговските нужди на евтино честване. А може би другарите въобще не честваха загиналите комунисти, а честваха себе си. Така 25-годишнината на 9 септември остана без тържествена пиеса“¹⁰.

Успоредно с „Комунисти“ Георги Марков работи върху пиесата „Аз бях той“ – комедия, осмиваща ходатайствата и връзките в социалистическата действителност. Генералната ѝ репетиция е на 15 юни 1969 г. в Сатиричния театър, след която към пиесата са направени препоръки за преработване. Същата вечер Георги Марков напуска страната.

Необходимо е да уточним, че споменатите примери с конкретни произведения се появяват в години, когато властта дава неискрени сигнали на обществото, че е осъзнала допуснатите грешки по пътя към построяването на нов обществен строй и е допустимо те да бъдат посочвани. Част от творците вярват, че е дошло време за по-свободни дискусии и за разширяване границите на творческата свобода. Никой от тях не се опитва да проблематизира комунистическата идеология, но правоверните комунисти реагират по начин, който ги поставя в своеобразна, често вътрешнопартийна опозиция.

Свърхзадачата на този текст бе да постави някои методологически и идеологически въпроси, които са неизбежни при историзирането на театъра от времето на комунизма. Без претенции за изчерпателност, струва ми се, че пълноценното представяне на театъра от периода трябва да съдържа отговори на голяма част от тях. Рязката смяна на модели във всички сфери на живота и подчиняването му на една идеология извежда на преден план необходимостта от познаване на контекста на комунистическия период, независимо каква по-тясна тема изследваме.

¹⁰ Пак там, с. 53–54.

Заради грубата държавна и партийна намеса в художествените процеси е необходимо изследването и представянето на културните политики към театъра; ролята и механизмите на цензуриращата машина и на Държавна сигурност. Друга важна изследователска перспектива е да мислим и изследваме театъра от периода в контекста на процесите в европейския театър и в контекста на социалистическия лагер.

Изчерпателният разказ за периода би насложил към всичко това представяне на малките разкази за отделни текстове, спектакли, творци... и тяхното понякога сложно движение между наложените канонични рамки и опитите те да бъдат разширени.

Доц. д-р Румяна Николова, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Румяна Николова е театровед, ръководител на сектор „Театър“ в Института за изследване на изкуствата към Българската академия на науките, гост-преподавател в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Публикувала е две монографии: „Актьорският тренинг през XX век“ (2008) и „Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 година“ (2020), както и множество статии по проблеми на театъра. Председател на гилдията на театралните критици и драматурзите и член на управителния съвет на Съюза на артистите в България. Член на редакционния съвет на списание *Homo Ludens*.

e-mail: rumiana.nikolov@gmail.com