

КАК Е ВЪЗМОЖНО ДА СЕ НАПИШЕ ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР ОТ СОЦЕПОХАТА?

ВЕНЕТА ДОЙЧЕВА

Общата рамка на историческото проучване на определен период предполага поставяне на въпроси за границите в няколко посоки: начало и край в хронологичен план; лимитиращи ориентири за обектите на проучване и не на последно място – разграничаване на феномена, който се проучва, от всички негови неавтентични прояви. Ако съотнесем тези питання към театъра в България в социалистическата епоха, те придобиват конкретни измерения: 1. кога започва и кога завършва т.нар. „социалистическа епоха“; 2. кои аспекти на театъра като практика ще се изследват; 3. какво се мисли като театър.

Въпросът за датите, които оформят период или епоха в исторически план, се изследва от науки като история, политология, социология, икономика, културология. Историята на театъра би спечелила от подход, който използва постигнатото от тези науки. В полето на театралните изследвания има трудове, които коментират проблема за границите в хронологичен аспект и изясняват това в подстъп към конкретни задачи за проучване. Авторите в различна степен практически извършват операция на интердисциплинарен подход и работят с периодизации (могат да се разпознаят и разминавания в техните определения), които черпят основания от полето на социално-политическата динамика и проблематизират значимостта на събития от миналото, но и актуализират някои вътрешни „прагове“, обвързани с факти с преосмислена значимост¹.

¹ Йорданов, Николай. Върху периодизациите на историята на българския театър. В: Изкуствоведски четения. София: Институт за изследване на изкуствата, 2010; Николова, Камелия. Обрати и дилеми на режисьорския театър в България през първото десетилетие след Втората световна война. – Проблеми на изкуството, 2016, № 1, 3–12; Николова, Камелия. Театърът в България: периодизация и акценти. – Проблеми на изкуството, 2020, № 3, 12–19; Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 година. София, 2020, 8–13; Спасова-Дикова, Йоана. Мелпомена зад желязната завеса. Част I. Народен театър: канони и съпротиви. София, 2015, 11–16; Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те. София, 2009, 9–29.

Въпросът за това какво от театъра като практика трябва да се изследва е свързан най-вече с процеси от художествената сфера. Тук има няколко тематични ядра, които задължително трябва да се осветлят. Едва ли може да се построи абсолютна йерархична подредба, но въпросът за българската драматургия от периода е от най-важните. Редом са въпросите за актьорското изкуство и режисурата, сценографията, музиката. Накратко – спектърът на елементите на театралния спектакъл. Това означава да се напишат истории на различните театрални професии. Следващата стъпка е да се историзира театралният спектакъл.

Въпросът за това какво се мисли, определя и възприема като театър е вероятно най-трудният за дефиниране и за отговор, тъй като в този период има напрежение между допустимост и авторска свобода. Това означава да се напише история на официалната театрална доктрина и на алтернативните факти.

Но над всичко стои едно централно и важно обстоятелство и това е въпросът: защо писането на история на социалистическия театър се възприема като нещо по-различно от историите на други художествени полета през същия период? Трудността се съдържа в природата на театралното изкуство – театърът е феномен на мига. Тази многократно осмисляна тленност е принципното предизвикателство, което е валидно за театралната история от всеки исторически период. Специфичната трудност спрямо социалистическата епоха се корени в базовата рамка на художествена практика, обхваната от абсолютния контрол на държавата. Държавата се намесва във всички сегменти на театралната практика директно, брутално и императивно. Отношението държава – театър е отношение на диктат, контрол и санкция. Режимът на принуда има за резултат създаване на театър, който има шанс за живот само в допустимите граници на идеологическо съдържание². Точно в това е задачата на изследвателя: да опише фактите от тогавашния официален дневен ред и да определи тяхната степен на значимост тогава и сега.

Каква е скълата на това осмисляне? Един от стабилните ориентири е текстът, пиесите. Драмата, поради своята литературна природа, подлежи на четене и с днешна дата. Към пиесите от соцехтата може да се подхожда с всякакви изследователски задачи. Българската драматургия от перио-

² Попилиев, Ромео. Цензурата по времето на комунизма или режимът на забраняване – позволяване. София, 2018.

да може да се интерпретира през оптиката на това доколко съответства или не на централизирано изискваната идеологическа рамка. Една от сериозните задачи е да се напише история на съпротивата. Тук настъпват много следващи въпроси. Съществува поредицата от „правилни пиеси“. Но съществуват и пиеси, в които темите формално отговарят на официалните изисквания, но са подрити/опровергани през разнообразие от художествени средства. Възможни са авторски интерпретации, които разместват, разколебават или взривяват духа на доктрината, изразен в официалния метод на т.нар. „социалистически реализъм“. Съвременните изследвания внимателно коментират тази сложна оптика на драматургията, принудена да изобретява ходове на надмогване на допустимото съдържание и ценностен поглед. Особено сложна е проблематиката на наложената тема за така наречената „съпротива“, т.е. пиеси, посветени на сюжети, свързани с антифашистката борба, героите и жертвите на политическите сблъсъци между комунисти и държава преди 9.9.1944 година. Това е поток на драматургията, инициран и поощряван от социалистическата държава, въведен в елемент на абсолютно задължителна част от репертоара на театрите. Едно изследователско определение на тези пиеси е: „текстове на правата съпротива“, предложено като антипод на: „текстове на обратната съпротива“³. Когато ходовете на оспорване, на критика и на алтернативни акценти са в полето на чисто художествените литературни прийоми, те са налични за осмисляне и днес. Това прави задачата за историческо изследване на драматургията от соцехопата принципно възможна и обективно аргументирана. Историята на българския театър от соцехопата е възможна както като разказ за обичайното, регламентираното случване, така и като разказ за нарушенията. Тези две линии се преплитат и фактите от сюжетите на рутинното и на изключителното протичат синхронно.

Но често идеологическото несъгласие в театъра се постига не през посланията на текста, а през изразността на сценичната интерпретация. Един пример, свързан с пиесата на Георги Караславов „Майка на всички“, която е буквализирана версия на партийната доктрина. (Една майка-ятачка извършва предателство на партизанския отряд, за да спаси мъжа си, който е заловен. Когато той е освободен след успешната акция – майката е приготвила и занесла на партизаните отровен хляб – мъжът ѝ я прострелва, тъй като не приема предателството ѝ и казва на сина им: „Ти имаш само

³ Пак там, с. 83, 109.

една майка – Партията“.) Рашко Младенов, тогава съвсем млад актьор, който играе ролята на сина в постановката на Драматичен театър – Русе, разказва: „От тази ужасяваща пиеса Слави (Шкаров) направи страховито представление. Случи се така, че онези, които бяха дошли да гледат един героичен спектакъл, един апотеоз на комунизма, на верните на партията, всъщност видяха колко ужасяваща история е написал Караславов. Това си беше гавра с изкуството, с театъра, с хората. Но Слави беше успял да вдъхнови актьорите със своето решение. Майката се играеше от голямата актриса Елена Стефанова, бащата беше заслужилият артист Янко Чернев. И двамата играеха великолепно, като бесни. Дори си спомням, че аз предизвиках някакъв конфликт, защото си позволих да кажа: как може да се поставя такава пиеса? И няма да забравя, че Янко Чернев ми отговори: „Помни, че всичко е обект на изкуството. И ти трябва както играеш в Шекспир, така да играеш и в Караславов, с всичките си сили“⁴.

В този пример става дума за режисьора Слави Шкаров, но подобни случаи има много и най-различни. Онова, на което искам да обърна внимание, е, че този театрален факт (една конкретна пиеса и нейната сценична интерпретация) е представителен за спотаените принципни въпроси, които трябва да се проучат. Освен анализ на пиесата историческото изследване трябва да предложи и анализ на другите сегменти от театралния факт (режисура, актьорско изкуство, визуални решения, музикални ходове).

Всяко историческо изследване като правило търси следите на фактите, които проучва. За театъра отпечатъците би трябвало да бъдат отзивите, оставени непосредствено след появата на спектакъла. Професионалната критика е най-естественият свидетел на художествения живот във всяка епоха. Но когато критиката е и цензор, и езекутор, то нейните свидетелства са ненадежден източник. Четенето на критиката в план на буквално обръщане на твърденията не е работещо и продуктивно, тъй като и в полето на критическите реакции също има разнообразие на интерпретативни ходове. Театралната критика остава фиксирана и би могла да бъде проучвана като автентично свидетелство за и от епохата.

Онова, за което няма следи, е в няколко посоки: 1. преживяването на участниците в театралния процес; 2. преживяването на публиката. Твор-

⁴ Георгиев, Йордан. Геният и зануленото време. Театралният път на режисьора Слави Шкаров. Пловдив: Жанет 45, 2019, с. 96.

ците от всички театрални професии биха могли да разкажат като автори на свои размисли, спомени и т.н., или пък биха могли да бъдат целенасочено интервюирани. Изминалите вече три десетилетия рязко съкращават живите участници и ресурсите на този източник намаляват. Както беше посочено в цитираното свидетелство, сърцевината на някои спектакли не би могла да бъде уловена, ако се четат само пиесите и критиката или се броят наградите от различните театрални форуми. Преживяването на публиката от историческата епоха на социализма също е изключително изплъзващо се, почти невъзможно за възстановка. Фактите говорят за системата на задължителните посещения на задължителни спектакли, но също и за спонтанен интерес на зрителите към различни представления. Не са преувеличени разказите за опашки пред касите на някои театри. Например през 1960-те години, когато режимът е стабилизирани и силен, театърът е сред най-мощните инструменти за въздействие, а интересът към него е постоянен и съвсем не безкритичен от страна на публиката. „Във време, в което все още телевизията прави първите си крачки, няма видео, дискотеки, клубове, няма мегаконцерти, театърът е търсено развлечение, отдушник, социален барометър. Опашките за билети пред Сатиричния театър са толкова дълги, че завиват по „Раковски“, заобикаляйки опашката за така наречените „скъпи плодове“ (вносяни отвън банани, портокали, мандарини, най-вече преди Нова година) по „Стефан Караджа“ и „Раковски“.“⁵ Очевидно, че това също трябва да бъде осмислено в по-широк и комплексен план (театърът като отдушник, театърът като почти единствена алтернатива за социална комуникация). Тук отново би трябвало да се потърси компетентността на други хуманитарни сфери.

За разбирането на всеки конкретен театрален казус от решаващо значение е контекстът. Големият период има свои устойчиви характеристики и в неговите рамки съществуват множество микропериоди. Може би по-ползотворно би било да се напишат портрети на творци от всички професии и този фокусиран поглед ще открие както уникалното, така и общото.

Дотук повече ставаше дума за български автори, текстове и театрали. Но в битието на соцехтата съществуват и репертоарни избори на чужда драматургия (класическа, съвременна), съществува и допирът до чуждия

⁵ Топалджикова, А. Цит. съч., с. 71.

театър (гастроли, информация), съществува и представяне на българския театър на чужди сцени. В проучването на тези процеси на докосване между националния театър и чуждестранната практика свидетелствата са различни и с различна степен на надеждност. Гастролите на чужди театри на българска сцена са предимно от страните на т.нар. Източен блок, най-вече от СССР, а през 1970-те и 1980-те години гостуват и спектакли от Западна Европа, в отделни случаи дори творби, подписани от най-значими фигури на европейския и световния театър. Ефектите от съприкосновението с други театрални опити са неизмерими в индивидуалните преживявания както на творците, така и на зрителите.

Важна част от историята на театъра е и неговата собствена митология. Постиженията на актьорите най-трудно се поддават на обективен, научно доказан анализ. Но всяко време изтласква напред своите любимци и изживява с наслада постиженията на своите кумири. Как да се отсее какъв е делът на онзи уникален, личен принос, който актьорите от соц-епохата са прелели чрез артистизма си в скучни пиеси или са облагородили тезисни послания. Стъпки в анализ на актьорската професия в координатите на социалистическия театър са направени в отделни проучвания⁶. Пейзажът е много по-широк от практиката само на един театър (Народния театър), още повече че редица от актьорските постижения в алтернативна естетика се случват в периферията на театралната карта и често са на творци, които целенасочено са отричани, омаловажавани и пренебрегвани от официалната доктрина.

Историческото проучване на социалистическия театър би трябвало да не пренебрегва и следите от митотворчеството. Когато през 1965 г. Леон Даниел поставя „Хамлет“⁷, почти веднага свален от сцена, спектакълът се превръща в легенда. Множество елементи от сценографията, костюмите, цветовете се приемат като знаци на кодирани послания, публиката с готовност извършва процес на четене чрез декодиране. Мълвата твърди, че в резбованите орнаменти на трона на краля има изрязана петолъчка. В разказ за подготовката и представянето на спек-

⁶ Спасова-Дикова, Й. Цит. съч.

⁷ Вандов, Никола. Театър „Българска армия“. Летопис. Декември 1950 – август 2020, 2020, с. 12 („След театралната реформа от есента на 1964 година названието (на театъра, б. м., В. Д.) е „Театър „Народна сцена“. Той обединява Театъра на въоръжените сили, Театър „Трудов фронт“ и Пернишкия народен театър“).

такъла сценографът на постановката Младен Младенов си спомня: „След премиерата имаше отзиви, които те карат да мислиш, че в салона има хора, които получават халюцинации. Даже опитни театralи като Васил Стефанов твърдяха например, че кралят е ходел с „червен каскет“. Други виждаха петолъчка на трона на краля. Пак добре, че не са видели американското знаме“⁸. Публиката разширява обхвата на заложените от режисьора Леон Даниел силни политически акценти и сама създава свои образи. Кое е по-значимо в този случай? Откриването на истината за фактите или откриването на истината за преживяването на фактите? Несъществуващата петолъчка е част от живота на този спектакъл, част от живота на неговата публика. Трудното за възстановяване битие на представлението в подобни случаи е още по-наложително като изследователска задача, поради въздействието и ефекта на облъчване, породени от подобни ярки театрални факти. Например един от водещите режисьори от следващата вълна театralи, Иван Добчев, който често е откроявал огромното влияние, упражнено върху него от Леон Даниел, споделя: „Помнех неговия „Хамлет“ от 1965 година, с она пуст път, който сякаш водеше от безкрая към отворения гроб на авансцената, помня черното поло на Хамлет и четиримата „рицари“, които го внасяха на носилката като мъртъв, и червените одежди на Клавдий, с каскета, който „намигаше“ към Сталин и Тодор Живков, помня и „мълвата“, която раздухваха „онези, дете все се появяват накрая“, за дискретно вписаната в дърворезбата на трона петолъчка, спомням си страха и тягостната възбуда след свалянето на „Хамлет“, което е било предшествано от още по-скандалното оплюване и спиране на „Поетът и планината“, и неговото уволнение, и интернирането от София“⁹.

В свръхцентрализираната театрална система огромна роля имат и най-разнообразни форуми (фестивали, прегледи, десетдневки и седмици), организирани и контролирани от държавата. С различна периодичност и тематика, те всички са форма на задължителен институционализиран контрол върху театралната дейност. Особено важен е Прегледът на българската драма и театър, който се провежда от края на 1950-те до 1989 г. на всеки пет години (в чест на поредната годишнина от 9.9.1944).

⁸ Младенов, Младен. Цензурата, Леон Даниел и „Хамлет“. – Homo Ludens, 2022, № 25, с. 209.

⁹ Добчев, Иван. Автопортрет в огледалото на сцената. Пловдив: Жанет 45, 2022, с. 138.

Форумът обхваща всички професионални театри, които са задължени да поставят нови български пиеси и да се състезават за награди пред журита в няколко териториални зони, а отличените добиват възможност да се представят в София и да се конкурират за национални награди във всички театрални професии. Всички спектакли са обект на дискусии, критиката е особено активна, а задължителната партийна линия се налага чрез системата на наградите или остракирането. Творците търпят огромно напрежение чрез принудата да поставят и играят политически „правилните“ пиеси, както и да понасят последиците от своите художествени изяви, когато биват посочени и прочетени от властта като опасни, подривни или реакционни (интересна за изследване е и лексиката на тези етикетирания). Личните драми на писатели, актьори, режисьори и художници, попаднали под ваялка на официозния натиск, са отделно огромно поле за изследване, което трябва да бъде разказано.

Социалистическият театър би могъл да бъде проучен само чрез интердисциплинарен подход. Инструментите на науки като история на обществото, история на естетическите движения, социология на творчеството, теория на рецепциите биха заели свои постижения и идеи на театралните изследователи. В полето на рецепцията само съчетаването на свидетелства с различна природа може да даде материал за по-пълна картина. Официални документи, критически коментари, индивидуални професионални записи на разкази на участници в театралния живот и лични впечатления на зрители биха могли да конструират изводи с обективен характер. Историята на социалистическия театър не може да се мисли извън историята на обществото в този период.

Но театърът е територия на енергиен обмен, който се случва само „в мига“ на представлението. Оживяването на историята обикновено се постига не с ресурса на науката, а с възможностите на изкуството. Когато четем Михаил Булгаков и неговия „Театрален роман“, а също и пиесата му „Съзаклятието на лицемерите“ (позната повече като „Молиер“), четем не само художествена литература, а се докосваме до сърцевината на епохата. В историята на българския театър от соцехата драматургът Валери Петров написа пиесата „Театър, любов моя“ като обяснение в любов към сцената и към актьорите. Може би автентичното преживяване на миналото е откриваемо и в духа на подобни примери на мета-театралност – самите те част от историята, но изказващи най-важното за историята.

Проф. д-р Венета Дойчева, Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кр. Сарафов“

Венета Дойчева е театрален критик, изследовател и преподавател в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. Тя е завършила специалност „Театрознание“ в НАТФИЗ и магистърската програма по интеркултурни изследвания в Сорбоната, Париж. Била е драматург в Драматичен театър – Сливен (1987) и в Театър „Българска армия“ (1998–2011), както и експерт към Националния център за театър в Министерството на културата. Нейните изследователски интереси са в областта на теорията на драмата и българската драма. Публикувала е книгите: „Думи и еринии“ (2010), „Theatre bulgare d’aujourd’hui“, ed. (2007), „Въобразената телесност“ (2016).

e-mail: veneta.doytcheva@gmail.com