

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЯТ КАНОН В БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТУРГИЯ: ТЕЗИСИ ЗА КОНСТРУИРАНЕТО МУ МЕЖДУ 1944 И 1957 Г.

ПЛАМЕН ДОЙНОВ

В дългата си серия от спомени Камен Зидаров невъзмутимо преразказва разговор от началото на 1950-те години между драматурга на Народния театър Николай Лилиев и една от утвърдените и понатрупали години актриси, която настоява да ѝ бъде организиран бенефис. Тя много държи да играе ролята на някоя царица, защото *нейната публика* така я била посрещнала навремето и като царица трябвало да я изпрати. „За коя публика става дума?“, запитал я Лилиев.

– За моята публика! Аз имам моя публика и ако вие ми дадете билетите на ръка, аз ще ги продам за един ден на банкови директори, генерали, висши чиновници, дипломати, които са мои почитатели още от първия ден на моето появяване на сцената.

– Ама тая публика, за която ми говорите, мила госпожице, нея я няма вече... Нея сега я превъзпитават в трудови лагери...¹

Оказва се, че Камен Зидаров препредава този спомен без всякаква автоцензура. Напротив, за него очевидно е *съвсем нормално* старата театрална публика *да бъде в лагерите* през 1950-те. Понякога мемоарната памет на водещите фактори в НРБ-литературата и НРБ-театъра сама проговаря за престъпленията на комунистическия режим като за *напълно естествени* епизоди от миналото, трасирали пътя на т.нар. „историческа необходимост“: *Вашата публика я няма. Тя е в лагерите.*

Дали буквално е в *лагерите*, или просто *би могла да бъде там*, няма конкретно значение за рецептивната ситуация в ранната Народна република. Важното е, че тогава зрителите в залата вече са *други*. Дори сред тях да има единици от същите онези *банкови директори, генерали, висши чиновници, дипломати, тези „бивши хора“* – заедно с *масата работници, кооператори, прогресивна интелигенция* и прочее *трудо*

¹ Зидаров, Камен. Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. София: Народна младеж, 1973, с. 87–88.

народ – вече представляват *различна аудитория*, преформатирана от нова соцреалистическа драматургия или от подбрани класически пиеси, интерпретирани от соцреалистически сценичен език.

Пропагандата и културната политика на режима от края на 1940-те и началото на 50-те години в НРБ проектира *своя публика* и спрямо този рецептивен хоризонт се организира новият театрален репертоар. Новосъздаваните български пиеси чрез персонажната си система произвеждат на сцената чрез действащите си лица *новия народ*, който от залата е наблюдаван от народ, който се намира в състояние на преобразуване и значителна част от него започва да се разпознава в персонажите, действащи върху сцената като в общество.

Театралните роли – еднозначно изградени като *положителни* и *отрицателни* – функционират като определени типове социални роли и всеки зрител има възможност да осмисли собствения си произход и предназначение: какъв иска да бъде – *положителен* или *отрицателен* герой в новия свят на НРБ.

Първият тезис на настоящия текст назовава тази очевидност: В първото десетилетие на НРБ соцреалистическият канон създава своята *нова соцреалистическа публика*; тя се превръща в трайна рецептивна основа за следващи соцреалистически творби.

* * *

Можем ли да (ре)конструираме соцреалистическия драматургичен канон след 1944 г. в НРБ? Как би изглеждал той като *списък* с образцови текстове за сцена, изградени според принципите на социалистическия реализъм?

Политическият преврат от 9 септември 1944 г., който постепенно кристализира в исторически обрат с дълготрайни измерения, сякаш опразва театралния контекст от драматургични творби, *подходящи* за сцена. Теренът трябва да се запълни спешно, при това – от текстове, които да съответстват на коренно различната социополитическа ситуация вътре и вън от страната. В „буферното време“ на 1944–1947 г. сред новопоставените български пиеси в Народния театър личат заглавия като „Борбата продължава“ на Крум Кюлявков (премиера от 5 април 1945 г.), „Подвигът“ на Асен Разцветников (от 16 септември 1945 г.), „Царица Теодора“ на

Магда Петканова (от 18 декември 1945 г.), „Блато“ на Андрей Гуляшки (от 8 март 1947 г.), „Борсанови“ на Крум Кюлявков (от 6 октомври 1947 г.)². Още тогава, в първите следдеветосептемврийски месеци, те задават привилегированите идейно-тематични посоки на бъдещата „социалистическа драматургия“: т. нар. „антифашистка съпротива“; борбите за национално освобождение; националпатриотическите идеи, изтеглени от средновековното минало; класовата война с „бившите хора“ и с опозиционно настроените личности.

Около 20 пиеси, т.е. над 50% от продукцията в репертоара на централната национална сцена, се състои от съветски или руски класически пиеси. В други театри виждат бял свят още няколко нови български драми – „Партизани“ от Камен Калчев, „Огньовете на Перник“ от Александър Гиргинов, без да броим роящите се агитки и едноактни пиеси, поставяни на пропагандни сцени или предизборни подиуми. В това специфично време на границата между Царството и Народната република емблематичната фигура на *нов драматург* е Крум Кюлявков – ключов фактор в културната политика на Комунистическата партия и началник на Агитпропа към ЦК на БРП (к), чиято пиеса „Борбата продължава“ поставя „началото на българската драматургия от нашите прогресивни писатели“³, а „Борсанови“ заема мястото на „първата българска комедия след 9.9.1944 година“⁴. Показателно е обаче как нито един от новопоставените през 1944–1947 г. български драматургични текстове не влиза дори в *краткосрочния* соцреалистически канон и не регистрира нови постановки по-късно.

Такава е изходната позиция в самото начало на НРБ през 1947–1948 г., когато около Петия конгрес на БКП еднозначно се налага курс към интензивно усвояване на *съветския опит* във всички сфери на обществото и прилагане на *метода на социалистическия реализъм* като задължителен за всички хора на изкуството. В драматургията като жанрова зона,

² Вж. тези данни в: Народен театър „Иван Вазов“. Летопис. Януари 1904 – юли 2004. Авторски колектив: Никола Вандов, Антония Каракостова, Иван Гърчев, Снежанка Гълъбова, Асен Константинов, София, 2004, с. 369–393.

³ Пенев, Пенчо. История на българския драматически театър. София: Наука и изкуство, 1975, с. 931.

⁴ Караславов, Георги. Крум Кюлявков – войникът на партията. В: Караславов, Георги. Близки и познати. Мисли и спомени. София: Български писател, 1968, с. 134.

припокриваща части от литературното и театралното поле, този натиск откъм тоталитарната власт се формира от специално наложена върху изкуството институционална система – централизирана държавна театрална мрежа.

Ето защо тъкмо в малката епоха между 1947 и 1956 г. се създават най-представителните соцреалистически пиеси, следващи отблизо редица съветски образци, но и частично опитващи се да внесат през *време и място на действие* специфичен „национален колорит“. В Народния театър са поставени „Тревога“ на Орлин Василев, „Царска милост“ на Камен Зидаров, „Обещание“ на Андрей Гуляшки, „Разузнаване“ на Лозан Стрелков, „По московско време“ на Анжел Вагенщайн, „Любов“ на Орлин Василев, „Преломът“ на Стоян Ц. Даскалов, „Усилни години“ на Камен Зидаров, „Вяра“ на Тодор Генев, „Габерови“ на Георги Караславов, „Първият удар“ на Крум Кюлявков...⁵ Броят на заглавията расте през цялото време. Само за пет сезона – от 1948 до 1953 г. – новите български пиеси, предназначени за театрите, стигат до 70, от които едва 14 са непоставени⁶.

Свърхпроизводството на съвременни драми тотално променя облика на българската драматургия, но и създава усещане за неудовлетвореност в сектора. Въпреки строгата субординация в театралната система, списъкът от водещи съвременни български творби, които изграждат държавния репертоар на театъра в НРБ, се попълва не без напрежения и инциденти. Разбира се, те не поставят под въпрос нито натрапения „творчески метод“, нито гарантираната устойчивост на соцреалистическия канон, по който се изграждат драматургичните текстове. Но регистрират колебания и сътресения, предизвикани от *ситуацията на постоянно неизпълнение* на нормите на соцреализма.

Скандалите около редица иначе политкоректни пиеси по правило се капсулират. Сблъсъците в хетерономното театрално поле между агенти, изповядващи до един соцреализма, но влизащи в динамични кон-

⁵ Вж. тези данни: Народен театър „Иван Вазов“. Летопис..., с. 396–454.

⁶ Вж. тези обобщени данни, получени по цитиран доклад на началника на управление по изкуствата до Председателя на КНИК относно репертоара на театрите за сезон 1952/53 г. В: Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 година. София: Петко Венедиков, 2020, с. 109.

курентни отношения, притежават понякога неподозиран аналитичен потенциал за проясняване на процесите в историята на драматургията. В множество частично разказани или изобщо неразказани от литературната и театрална история *случаи* от 40-те и 50-те години на XX век (например около пиесите „Любов“ на Орлин Василев или „Усилни години“ на Камен Зидаров) се крият онези механизми, които задвижват цялата българска соцреалистическа драматургия, *отворена* към постоянни *дописвания* и *преработки* според наставленията на директивния и политестетическия дискурс.

Вторият тезис на този текст гласи: Образцовите български пиеси на соцреализма проектират собственото си „несъвършенство“ и принципна „незавършеност“. Социалистическият реализъм в НРБ-драматургията е възможен единствено като непостижим модел.

* * *

Една от причините за това *неизпълнение* (или по-скоро *вечно непостигане*) на нормите на социалистическия реализъм се корени в самата специфика на *съветизацията* в изкуството на НРБ. Поставена в положението на „ученик“ на съветския театър, българската драматургия с всеки свой нов текст се *явява на изпит*, при това – пред строги екзаминатори, принадлежащи към кръга на най-посветените в соцреализма специалисти – гастролиращи в България съветски театрали и новопроизведени български критици соцреалисти.

Като емблематичен епизод в този процес можем да открием пребиваването на съветския актьор и режисьор Борис Бабочкин в качеството му на *главен художествен ръководител* на Народния театър в София. За една календарна година в българската столица (от януари 1951 до януари 1952 г.) световноизвестният с ролята си на Чапаев в едноименния филм руски експерт *извършва* „истински прелом в нашия театър“ и *разкрива* „силата на високото съветско театрално изкуство“⁷. Бабочкин се залавя за работа *по чапаевски* и за една година поставя три съветски пиеси на първата национална сцена и още три в Държавното висше театрално училище, дава напътствия на други театри в столицата и провинцията. Неговото мнение е меродавно за почти всички – от диктатора Вълко

⁷ Вж. тези оценки в: Бележитият съветски режисьор и актьор Б. А. Бабочкин напусна нашата страна. – Театър, 1952, № 4–5, с. 44.

Червенков до директора на Народния театър Камен Зидаров. За времето на престоя си Бабочкин се превръща в най-влиятелния театрал в НРБ.

Още преди да пристигне в София съветският режисьор налага един знаков избор: отхвърля българската пиеса за Георги Димитров „Първият удар“ от Крум Кюлявков и донася със себе си руската пиеса за Димитров „Лайпциг – 1933“ от Компанеец и Кронфелд⁸. Именно тя е поставена в Народния театър през ноември 1951 г. и се играе над 200 пъти в цялата страна⁹.

Превесът на съветски пиеси в репертоара на българските театри през 50-те години потвърждава общото правило, че новата соцреалистическа продукция на българските автори е *недостатъчна* – и като количество, и като художествено-политическа стойност.

Третият тезис на този текст гласи: Театралният соцреалистически канон в НРБ до средата на 1950-те се състои предимно от съветски драматургични текстове. Новите български пиеси изпълняват допълващи функции; това е част от тяхната „незавършеност“ и „недостаналост“ като художествени творби на новата политестетическа доктрина. Казано афористично, през 50-те години на ХХ век съветската драматургия изпълнява функциите и на *съвременна българска драматургия*.

* * *

Укрепването на соцреалистическия канон в българската драматургия през 1950-те години се дължи и на разколебания статут на автора в литературното поле на НРБ. В процеса на деавтономизация на творческата личност в сферата на театъра личат редица нови елементи: системата на партийно-държавната поръчка; „колективният метод на работа“ (от писането на текста до поставянето му на сцена); практиките за колективно обсъждане на написана и/или публикувана творба; постоянната възможност да се появи *във всеки момент* изискване творбата да бъде преработена; неотменимата заплаха вече поставената пиеса да бъде свалена от сцена и т.н.

Така пишещият човек се деиндивидуализира, влиза в контекста на *колективното авторство*, организирано около институции за управле-

⁸ Вж. за това: Караславов, Георги. Цит. съч., с. 136–137.

⁹ Вж. тези данни в: Народен театър „Иван Вазов“. Летопис..., с. 423–424.

ние и контрол на драматургическия почерк като репертоарното бюро в КНИК, художествения съвет към съответния театър и (отчасти) секцията на писателите драматурзи в СБП. Над всички обаче стои инстанцията, която през 1950-те изглежда незаобиколима – комунистическият вожд в ролята на арбитър. Вълко Червенков лично чете и преценява редица пиеси, около които КНИК, СБП или театрите изказват колебания. Вождът се среща с авторите и театралите, често дава препоръки за корекции в текстовете, а понякога се намесва при решението дали една или друга пиеса трябва да слезе от сцената.

Новите пиеси на соцреализма се появяват като отклик на постоянно подновявания и преформулиран призив за обслужване на актуалната политика. Кюлявков пише „Борсанови“, за да обслужи битката на управляващите от Отечествения фронт с подложената на разгром през 1947 г. опозиция. „Обещание“ на Гуляшки е инспирирана от постоянното предизвикателство даваните обещания пред правителството да бъдат изпълнявани. „Усилни години“ на Зидаров е създадена вследствие на контракция за написване на пиеса, посветена на *новата жена на село*, но преди всичко фабулизира кампанията срещу „врага с партиен билет“. „Директорът“ на Боян Балабанов представлява реплика към поощряването от върха на държавата всенародно движение на работническите и селските дописници и т.н.

Четвъртият тезис на този текст е кратък: Образцовите соцреалистически пиеси се създават от *колективизиран автор*, работещ по актуалните „задачи на деня“ на комунистическата власт.

* * *

В редицата от повече или по-малко представителни издания с пиеси средищна позиция заема двутомникът „Българска драматургия“ (1957), доколкото е едновременно *обобщаващ* промените в драмата и театъра от епохата на ранната Народна република, но и *граничен*, появил се на прага на „размразяването“, отключило първата „редакция“ на соцреалистическия драматургичен канон. Първият том включва пиеси от драматургичното наследство: „Иванко (Убиецът на Асеня)“ от Васил Друмев, „Хъшове“ от Иван Вазов, „Първите“ от Петко Ю. Тодоров, „Свекърва“ от Антон Страшимиров, „В полите на Витоша“ от П. К. Яворов, „Майстори“ от Рачо Стоянов, „Големанов“ от Ст. Л. Костов и „Боряна“

от Йордан Йовков¹⁰. Така той става първи сегмент от двойна конструкция, в която осем пиеси от класическото наследство *предхождат* шест съвременни пиеси, подбрани във втория том като представителни за периода на ранната НРБ.

Тези две книжни тела функционират като *скачени съдове*, които едновременно свързват и разграничават драматургичните епохи. Редакторите съставители Камен Зидаров, Славчо Васев и Пенчо Данчев, заедно с предговарящите Пенчо Пенев (на първия том) и Владимир Каракашев (на втория), предлагат актуализирана версия на единен национален драматургичен канон, в който традиции отпреди 1944 г. са конвергирани с новоосветени *след Девети* текстове, носители на марксистко-ленински идеи и соцреалистически принципи.

Първият том съдържа „списъка“ с най-значимите пиеси от историята на българския театър“, които (по думите на Николай Йорданов) „очертават реалистичната линия в историята на българската драма“¹¹. Приложен е принципът на *ретроспективна телеология*, според който от наследството се подбират онези творби, които задават *бъдещото развитие* на българската драматургия. Те изразяват реалистичната генеалогия на съвременната соцреалистическа драма. Вменена им е позицията на *предходници* и дори *предтечи* на създаденото *след Девети*. Освен от съветския театър, именно от тях новите автори са призвани да изтеглят идеи, тенденции и жанрови характеристики, които да гарантират *националното потекло* на НРБ-драматургията.

Казано обобщено, основното свързващо звено между пиесите *до и след Девети* е утвърждаването на различни форми и проявления на *прогресисткия идеал*, фигурализиран в драматургични сюжети, изградени около архетипния конфликт *новатори (революционери) срещу консерватори (реакционери)*.

Втората част на двутомника „Българска драматургия“ включва „Първият удар“ от Крум Кюлявков, „Царска милост“ от Камен Зидаров, „Разузнаване“ на Лозан Стрелков, „Любов“ от Орлин Василев, „Буна за земя“ от Мар-

¹⁰ Вж. Българска драматургия. Сборник. Първа част. Под ред. на Камен Зидаров, Славчо Васев и Пенчо Данчев. София: Български писател, 1957.

¹¹ Вж. Йорданов, Николай. Социалистическият реализъм и българското драматургично наследство – Homo Ludens, 2018, № 21, с. 202–212.

да Петканова и „Вълчи времена“ от Илия Волен¹². Без да припознаваме в този подбор *антология* или списък от текстове еталони, подбрани, за да илюстрират високите постижения на соцреалистическата драматургия до 1956 г., все пак трябва да погледнем на него като на своеобразна синтетично представена *равносметка* на димитровско-червенковската епоха в драмата.

Макар и само шест на брой, пиесите покриват почти целия проблемно-тематичен каталог на периода: героизма на комунистическия вожд в борбата му срещу фашизма; антимонархическата и антиимпериалистическа класова борба; партизанското движение и проблема за предателството и шпионството; изпитанията при изграждането на комунистическото бъдеще; народът като въстаническа маса в миналото; „вълчите нрави“ в капиталистическото село от междувоенното време. На пръв поглед впечатлява оскъдното представяне на т. нар. *съвременна тема* (единствено чрез пиесата „Любов“) и беглото засягане на характерната за социалистическия реализъм *производствена* проблематика. Този избор на съставителите обаче е съвсем очакван за граничните години 1956–1957 г., доколкото *производствените* творби през десетилетието, макар и много на брой, рядко удовлетворяват и критиката, и властта, и публиката.

Според предговора на Каракашев книгата се опитва да реализира друг тип *равносметка*: чрез пиесите „да обрисова това, което минава като червена нишка през цялата наша героична история – борбата на народа за свобода“, а „социалистическото мировъзрение“ на авторите „им е помогнало по-дълбоко да осмислят същността на социалните противоречия на времето, което изобразяват, да се вглъбят по-разностранно в психологическата характеристика на героите... да нарисуват перспективите на общественото развитие“¹³.

Шестте пиеси представляват специфично авторско и тематично разнообразие. От една страна, автори като Крум Кюлявков, Камен Зидаров, Лозан Стрелков и Орлин Василев емблематизират преобладаващото присъствие на драматурзите комунисти и соцреалисти, а от друга, Магда

¹² Вж. Българска драматургия. Сборник. Втора част. Под ред. на Камен Зидаров, Славчо Васев и Пенчо Данчев. София: Български писател, 1957.

¹³ Каракашев, Владимир. [Предговор] В: Българска драматургия. Сборник. Втора част. Под редакцията на Камен Зидаров, Славчо Васев, Пенчо Данчев. София: Български писател, 1957, с. 6–7.

Петканова и Илия Волен се нареждат в строя до тях като *преустроени „спътници“* некомунисти, застанали на общонародни *прогресивни позиции*. Тематичният диапазон също се разширява в шест различни исторически времена.

Ето защо 25-годишният Каракашев, току-що обучен да изгражда соцреалистически критически разказ, решава да коментира в предговора си пиесите не по реда на публикуването или поставянето им, а „от гледна точка на историческата последователност на отразените в тях отделни етапи или моменти от историята на българския народ“¹⁴ – от „Буна за земя“ (за въстание от 1850 г.) до „Любов“ (за събития от началото на 50-те години на ХХ в.). Така всяка творба придобива значение като елемент от общия исторически път към националното и класовото освобождение. Критическата интерпретация свързва текстовете в единството на предварително зададения от марксистко-ленинския мироглед метадраматургически *обективен корелат*, обърнат изцяло към телеологията на революцията и „строителството на социализма“. Така предговорът към втория том изгражда соцреалистическата версия на общ драматургично-театрален разказ за историята на България.

Петият тезис на този текст звучи така: Към 1956–1957 г. социалистическият реализъм изпълва цялата българска драматургия – като политестетика и система, с претенция да покрие чрез текстовете си всички части от българското битие вчера и днес. Оттук нататък соцреализмът започва постепенно да *намалява*, но и да се *разширява*. От една страна, поетапно се отказва от стриктното спазване на своите доскоро задължителни принципи, но от друга, става *всеяден*, присвояващ към себе си творби, които се отклоняват от него, а понякога и му се противопоставят.

* * *

Всяка криза на комунистическия режим около прагови години (1956, 1968 и пр.) преобразува канона до степен, след която от него отпадат творба след творба, докато накрая списъкът от пиеси от периода на НРБ изтънее съвсем и достигне зоната на изчезването. На пръв поглед обаче.

Наистина повечето от пиесите, изграждащи репертоара на театъра в първите десетилетия на НРБ, трайно не се поставят след епохата на „раз-

¹⁴ Пак там, с. 6.

мразяването“, а след 1989 г. сякаш напълно изчезват от публичността. Но и не съвсем.

Да, макар и положени в каноничен ред, пиесите, създадени в края на 40-те и началото на 50-те, започват да слизат от театралните сцени още през 60-те години на ХХ век, но продължават да бъдат активни и престижни *исторически примери* в текстовете на театралната критика и историография до самия край на режима. Пиеси като „Първият удар“ и „Тревога“ и комедии като „Борсанови“ продължително време функционират в историческото самосъзнание на българския театър като *първи скъпоценни камъни*, поставили началото на съкровищницата на „социалистическата ни драматургия“. Историята на театъра след 1944 г. не търпи „празни“ периоди, изпълнени с „празни“ драматургични текстове. Соцреалистическият канон съществува по един парадоксален начин – не на сцената, а в разказа за изкуството от ранните години на Народната република. Изкуствен призрак, наметнат с бели академични чаршафи.

Проф. д. н. Пламен Дойнов, Нов български университет

Пламен Дойнов е поет, драматург, литературен историк и критик, изследовател и преподавател в Нов български университет. Директор на изследователската програма „Литературата на Народна република България (1946–1990)“. Д-р (2007), доцент (2010), доктор на науките (2012), професор (2019). Редактор в седмичника „Литературен вестник“ (от 1993). Изследователски интереси: история и теория на литературата, академично и творческо писане.

Книги: „Българският соцреализъм: 1956, 1968, 1989“ (2011), „Алтернативният канон: Поетите“ (2012), „Литература, размразяване, разлом: 1962“ (2015), „Литература на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“: Казуси в литературното поле на НРБ“ (2017), „Поколение и поезия: 1956–1989“ (2018), „Линия на разполовяване. Осем персонални случая в литературата на НРБ“ (2020), „Краят на литературната автономия: 1946“ (2021) и др.

e-mail: pdojnov@nbu.bg