

СТРАТЕГИИ НА ЛИЧНАТА СЪПРОТИВА: КАК ДА РАЗКАЗВАМЕ ЗА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР ПРЕДИ 1989 ГОДИНА

ПЕТЪР ДЕНЧЕВ

Включването в един толкова важен дебат, какъвто е преосмислянето на тоталитарното наследство в европейския контекст, по-специално в Източна Европа, дава възможност за разнопосочни подходи към темата. Излишно е да казваме колко важен е този разговор, който в България никога не е бил напълно интегрален, а в областта на театъра е в известен смисъл и закъснял. Оpozнаването на миналото и преодоляването на социалните травми никога не е било приоритет на нашето общество, но пък митологизирането и склонността към ретроутопичност превземат все по-големи територии през последните двадесетина години.

Актуалността на темата е свързана и със заплахата не толкова от реставрацията на някакъв режим от подобен характер, колкото от опасността, която произтича от хибридните политически реалности, в които живеем. Струва ми се, че липсата на интегрален подход в България, от една страна, е породена от тежките последствия на тоталитарния режим, но от друга страна, от твърде тясното разбиране на културата в рамките на политическите събития. Затова избрах да се съсредоточа върху стратегиите на личната съпротива, които обикновено изпадат от големия исторически наратив.

Разбира се, няма как да отхвърлим аксиоматичната връзка, че когато имаме тоталитарен режим, той вижда културата единствено през призмата на политическата идеология, но заедно с това имаме и множество примери, които излизат извън историческия шаблон. През годините някак стана популярно да се мисли, че културата по времето на тоталитарния социализъм не само на официалното (държавно, партийно, идеологическо и т.н.) ниво, но и в своите неформални проявления се е разгръщала между пропагандата и битовото оцеляване. Това, разбира се, няма как да бъде вярно най-вече заради множеството примери, които изникват, когато се вгледаме в определени исторически отрязъци. Струва ми се, че подобни схематични представи замъгляват възможността да се мисли свободно за личните стратегии за творческо оцеляване,

за лично изграждане, за намирането на подходящите пукнатини в идеологическата среда и партизацията.

Аз съм привърженик на разбиването на големите разкази през призмата на личното не само като подход на изследване на определените „случаи“, а и като възможност реално да се улови духът на времето в смисъла на една обтекаема оптика спрямо процесите, които постфактум можем да регистрираме. Това е особено важно за периода на Студената война, където се сблъскват различни идеологически проекции както на ниво политически блокове, така и на национално ниво, а и в локалните контексти. В този смисъл е ценен всеки един личен дискурс (доколкото е възможно да го тълкуваме), защото отразява в себе си и големия разказ, а заедно с това личните творчески съдби, но и съдбите на произведенията и процесите. Далеч съм от мисълта, че имаме една идеология, от една страна, и от друга – произведения (както и личности), които идеално се вписват в стройна схема на подчинение и съпротива. В известен смисъл идеологията изгражда епохата, но и произведенията също я създават. Затова и когато говорим за лични съпротиви, трябва все по-внимателно да се вглеждаме в пътищата на личностите.

В контекста на тези размисли днес, струва ми се, е много по-важно да се разглеждат събитията по същество, а не начинът, по който събитията са документирани. Какво разбирам под *по същество*? Често пъти документите се оказват по-силни от процесите, което мисля, че е недостатък на историческо-аналитичния подход. От друга страна, за един подобен подход е есенциално важно разбирането на политическите намерения на (тогава) новия режим в България – какво собствено той е искал да извърши със своите поданици, които са били обект на неговия политически и социален инженеринг? В този смисъл аз се осланям много повече на идеята, че трябва да се мисли за процесите като за човешки процеси, а не през някакъв безличностен инструментариум на институциите, фактите и документите. Ако разчитаме само на документите, в един момент се сблъскваме именно с основния парадокс на режима – защо се заявяват едни неща, а се вършат други? Мисля, че това е най-добрата илюстрация защо клоня към субективизацията на гледната точка.

За да илюстрирам своите намерения и разбирания, бих си послужил с част от творческата биография на режисьора Венелин Цанков, който оставя и писмени свидетелства за своята съпротива спрямо догматич-

ните условия на съществуване в българския театър от средата на 1950-те и началото на 1960-те години на миналия век. Личността на Цанков се свързва с яркото изобразително мислене в театъра, с търсенето на пластичен, изобразителен жест не само в областта на визуалната част на театралното представление, но и в актьорското тяло, в скулптирането на актьорските фигури в динамични картини. Сам по себе си този негов стил се оказва и основната му ценност, превръщайки го в едно от водещите имена на българската следвоенна режисура, но и негов основен недостатък, заради който непрестанно е критикуван, гонен и уволняван по време на дългата си кариера в рамките на режима.

Самият Цанков е идеален представител на личната съпротива. Той е част от една генерация, която е поставена, метафорично казано, в трансгресивна позиция спрямо обществените условия. Така в своята кариера Цанков е принуден на три пъти да напусне театъра – първо Варненския театър, след това Бургаския театър, където е директор по времето на придобилата митологичен статут *Бургаска четворка*, и по-късно Народния театър за младежта в София. Поколението, към което Цанков принадлежи, неизбежно трябва да престъпи установения маниер на това, което се разбира като социалистически реализъм в България, за да изрази себе си. И това е съвсем автентичен артистичен израз в желанието им да изпробват различни експресивни езици на сцената, а не директна политическа диверсия.

Един от опитите на В. Цанков да аргументира необходимостта от плурализъм на театралните средства, имайки предвид именно това условно *престъпване* на догматичното, откриваме в неговата статия „Условност и взаимодействие на традициите“¹, публикувана в списание „Театър“ през 1962 г. В тази своя статия Цанков подробно аргументира необходимостта от спорната (а в самото начало на режима – нежелана) *условност* в постановъчната работа в театъра според догматичните разбирания на социалистическия реализъм, но и се противопоставя на банализирането на идеите на реализма: „Съвременният театър изисква актьорът все така успешно да се спусне на земята, когато потрябва, и житейската конкретност в играта му да не се смущава никак от това, че преди малко е бил съвсем излязъл от образа. Условността на съвременния образ изисква

¹ Цанков, Венелин. Условност и взаимодействие между традициите. – Театър, 1962, № 8, с. 16–20.

образът бързо да преминава от сцена в сцена, дори до 60 пъти в спектакъл, и то в най-различни и противоречиви ситуации².

Цанков аргументира и защитава не само своите лични естетически избори, но изобщо необходимостта от естетически плурализъм и в статията „За сценично-декоративния разказ“, където твърди, че: „Днес сценическата условност е вече присъщ белег на българския театър. Довчера нейното използване хвърляше винаги в съмнение реалистичните достойнства на всеки спектакъл, в принципите на който тя се ползваше малко или много. Впрочем победата на сценическата условност, признането ѝ като реалистичен прием е от огромно значение. Всъщност това означава победа на младите съвременни тенденции над консервативизма и закостенялостта“³. Цанков като че ли прибързва със своето твърдение, че условността вече е присъщ белег на българския театър тогава, като се има предвид режисьорската му съдба след реализацията на спектакъла „Ромео и Жулиета“ през 1964 г. в Народния театър за младежта в София. Тогава той е уволнен от театъра и дълго време не работи въобще като театрален режисьор.

Освен това статията на Цанков се явява и повод сценографът Георги Иванов да започне задочен диалог с него на страниците на сп. „Театър“, одобрявайки възгледите на режисьора за употребата на истински, реални материали при изпълнението на сценографските проекти: „В. Цанков правилно отбелязва тенденцията декоративното оформление да се осъществява от материали, взети в тяхната натурална дословност. Появи се необходимост дървото да остане със собствените си естествени фладери, желязото започна да се прави от истинско желязо, а не от картон, напръскан с бронз, облицовката се извършва от истински материали, като се запазва оригиналната им фактура. [...] Появи се категорично уважение към истинската материя.“⁴

Цанков има проблеми с българските комунистически власти и с догматичните разбирания на социалистическия реализъм още от самото начало на своята кариера, когато поставя във Варненския театър „Хамлет“ (сезон 1955/1956) и след това също е принуден да напусне, както

² Пак там, с. 19.

³ Цанков, Вили. За сценично-декоративния разказ. – Изкуство, 1962, № 7.

⁴ Иванов, Георги. Проблеми на изобразителното решение на спектакъла. – Театър, 1964, № 6.

по-късно му се случва в Младежкия театър в София. За да разберем защо този спектакъл не е *уместен* или защо не се вписва в идеята за *правилност*, идва на помощ статията на Любомир Огнянов „Хамлет“?... От Шекспир?“ от в. „Народна култура“. Тя отразява позицията на Огнянов след гостуването на спектакъла в Народния театър в София: „И при Шекспир – както изобщо в театъра, трябва да бъде решаващ стремежът към общ реалистичен показ на неговите възгледи, епоха, тенденции и пр. Дали тоя реалистичен показ ще бъде постигнат със средствата на визуалната сценична илюзия и т. н. жизнена правда, или зрителят със средството на лаконичния намек и на стилизация ще бъде насочен към разбиране на пиесата – това е въпрос на стил, на почерк, на виждане. [...] Венелин Цанков скъсва с традиционния и дори конвенционален у нас визуално-илюзорен декор, минава на условен декор, скъсва с „жизнената правдоподобност“ на мизансцена, жеста, мимиката и я заменя с лаконична, сгъстяваща стилизация. [...] Цялата постановка преминава под знака на импулсивността, на внезапните, неочаквани преходи от състояние в състояние, от реплика в реплика, от поза в поза, от място на място“⁵.

На спектакъла е отделена почти цяла страница във вестник „Народна култура“, в която се анализират подробно неговите недостатъци, както и актьорското присъствие, или по-скоро според автора на статията *несполуката* на това присъствие. Авторът не пропуска да посочи, че все пак в работата се наблюдава своеобразен индивидуален стил, който свидетелства за оригинално режисьорско мислене. Въпреки това според критика представлението не се вписва в цялостната идея за нещо, което отразява замисъла на автора, нито пък отговаря на моделите за *правилност* в театъра. Така например се коментира, че „постановчикът подгонва актьорите по своята стълбищна схема, следи ги със снопове светлина сред общия мрак, в който преминава цялата пиеса, върти ги и ги извива по стълбищата и площадките и около бутафорията във все нови и нови пози и положения – и в тая беготня и сред тоя съчиняван мизансцен изчезва човекът. Странно: тоя лаконичен декор и осветление уж трябва да експонират актьора, човека, а всъщност се оказва осветен само декорът, тъй като изпълнителите са превърнати в част от него“⁶.

⁵ Огнянов, Любомир. „Хамлет“?... От Шекспир? – Народна култура, 13 април 1957, бр. 12, с. 6.

⁶ Пак там.

Авторът изтъква като несъответни на очакванията си стилизацията, а и явно динамиката, както и накъсания, невротичен ритъм на представлението. От описанието изглежда сякаш авторът на статията описва спектакъл, който е изцяло издържан във вижданията за пространството на Апия.

Това дава основание и на Камен Зидаров да го заклеми като фалшиво новаторство, като западно подражателство: „Положението стана неудържимо. „Хамлет“ дойде в София и се представи на сцената на Софийския народен театър. И добре че дойде, за да се пръсне глупавата легенда! Не е никак трудно за опитния театрал и професионалист, който познава много театрални алманаси и стари театрални списания от Запада, за да види откъде е взета „цистерната“, поставена на средата на сцената, около която се въртяха най-внимателно всички актьори, за да не се сблъскат и паднат от стълбата. А Хамлет (Кондов) – той беше креация и виждане на режисьора! Нито сянка от носителя на идеите на Възраждането...“⁷. Въпреки всички тези конюнктурни критики, които правят невъзможно В. Цанков да остане във Варненския театър, спектакълът остава в културната памет като значимо събитие и е отбелязан като важен момент в развитието на идеите за пространството в изследването на Вера Динова-Русева „Българска сценография“ (1975). Неслучайно като знак за край на своята кариера В. Цаков постави отново във Варненския театър отново „Хамлет“ през 2002 г.

Преломният момент за поредното му напускане, този път на Народния театър за младежта, се оказва постановката по „Ромео и Жулиета“ на Шекспир. Представлението изненадва със своята съвременна рефлексивност и интелигентното умение на режисьора да търси социалните измерения на образите. Това се осъществява най-вече чрез своеобразни скокове в контекста на хода на действието – не става докрай ясно дали това, което се случва на сцената, наистина е плод на епохата или то е част от съвременността⁸.

Без да влизаме в излишни анализи на личността на Цанков, бих искал да посоча, че никъде той не се противопоставя политически на това

⁷ Зидаров, Камен. Блажена Аркадия на театралните новатори. – Театър 1965, № 7, с. 6–11.

⁸ Според Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки – българският театър от средата на 50-те до края на 60-те. София: Изд. „Петко Венедиков“, 2009, с. 268.

(макар и никъде да не се заявява и като adept на левите идеи), което се случва в страната (а директната съпротива не е била възможна), а се опитва да гради лична кариера, следвайки своята необходимост да се съизмерва с европейските образци, а и черпи влияние от тях – италианския неореализъм, пластичния театър, изобразителното изкуство. И тук наистина виждаме как репресията реагира не на политическата заплаха, а на политизирането на определени елементи от творческото поведение и произведенията – както в „Хамлет“, така и в „Ромео и Жулиета“, на които Цанков е режисьор. В този смисъл неговата биография наистина може да послужи като пример-образец за личната творческа съпротива, която интегрира в себе си както големия разказ със своите процеси, така и личния момент, извън битовото оцеляване и идеологията, в една по-широка рамка на това какво е допустимо или не в рамките на тогавашния режим.

Д-р Петър Денчев, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Петър Денчев е главен асистент в Института за изследване на изкуствата, сектор „Театър“. Неговите изследователски полета са: актьорът в българския театър, употреба и функция на пространството в театъра, театралната режисура. Завършил е театрална режисура (2010) и магистратура по театрално изкуство (2017). В изследователското си поле е публикувал книгата „Употреба и функция на пространството в театралния спектакъл – от 1968 година до наши дни“ (2023). Работи и като театрален режисьор.

e-mail: peterdentchev@gmail.com