

Николета Пътова

Българската драма и театър:
критическа хроника (1866–1910)

Публикацията е резултат от извършено изследване по проект BG05M2OP001–1.001–0001 Изграждане и развитие на Центъра за върхови постижения „Наследство БГ“ (Оперативна програма „Наука и образование за интелигентен растеж“, приоритетна ос 1 „Научни изследвания и технологично развитие“).

This publication is the result of a survey conducted within the project BG05M2OP001–1.001–0001 Establishment and Development of “Heritage BG” Centre of Excellence (Operational Program “Science and Education for Intelligent Growth”, priority Axis 1 “Research and technological development”)



ЕВРОПЕЙСКИ СЪЮЗ
ЕВРОПЕЙСКИ ФОНД ЗА
РЕГИОНАЛНО РАЗВИТИЕ



НАСЛЕДСТВО БГ



ОПЕРАТИВНА ПРОГРАМА
НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ ЗА
ИНТЕЛИГЕНТЕН РАСТЕЖ

Книгата се разпространява безплатно в минимален хартиен тираж, предназначен за библиотеки, и в дигитален формат на сайта на издателството: <https://ilitizda.com/library>

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Николета Пътова

**Българската драма и театър:
критическа хроника (1866–1910)**



София, 2023

© Николета Пътова, автор, 2023

© Пенко Скумов, дизайн на корица, 2023

© Боян Петков, асистент-художник, 2023

Проф. д.ф.н. Румяна Дамянова, научен редактор, 2023

Научни рецензенти: проф. д.ф.н Румяна Дамянова

проф. д.ф.н Николай Аретов

© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература
при БАН, 2023

Печат „СИМОЛИНИ 94“ ООД

ISBN 978-619-7372-67-0

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОДНИ ДУМИ.....	9
------------------	---

ПЪРВА ГЛАВА

ВЪЗРОЖДЕНСКОТО „ЗА“ И „ПРОТИВ“ БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР.....	19
--	----

БАЛКАНСКИТЕ ТЕАТРАЛНИ КОНТЕКСТИ.....	22
--------------------------------------	----

ПЪРВИ РЕАКЦИИ.....	30
--------------------	----

ПЪРВИ БЪЛГАРСКИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.....	35
------------------------------------	----

НАЧАЛО НА ДЕБАТА ЗА ТЕАТЪРА.....	42
----------------------------------	----

АРГУМЕНТИТЕ „ПРОТИВ“.....	43
---------------------------	----

ДОБРИ ВОЙНИКОВ ЗА ТЕАТЪРА.....	53
--------------------------------	----

БЪЛГАРСКИТЕ ДРАМИ И ТЕАТЪР ОТ 70-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК.....	59
--	----

КРИТИЧЕСКОТО ПРИСЪСТВИЕ НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ.....	67
---	----

„ВЕЛИСЛАВА, БЪЛГАРСКА КНЯГИНЯ“ ОТ ДОБРИ ВОЙНИКОВ – НОВИЯТ ПОВОД ЗАПУБЛИЧЕН СПОР.....	71
---	----

ПЪРВИЯТ ТЕАТРОВЕДСКИ АНАЛИЗ.....	75
----------------------------------	----

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ОБРАЗ НА ИВАНКО – ДРАМАТУРГИЧНАТА НАХОДКА НА ВАСИЛ ДРУМЕВ.....	84
---	----

ЕДИН МАРГИНАЛЕН ГЛАС ЗА ТЕАТЪРА.....	97
--------------------------------------	----

ПРИЗНАНИЕТО НА ДОБРИ ВОЙНИКОВ ЗА „БАЩА НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА И ТЕАТЪР“.....	107
---	-----

ВТОРА ГЛАВА

ДРАМАТУРГИЯТА НА ИВАН ВАЗОВ И ВЪЗРОЖДЕНСКОТО НАСЛЕДСТВО.....	124
---	-----

80-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК – ПРОДЪЛЖАВАЩОТО ЛИТЕРАТУРНО ВЪЗРАЖДАНЕ.....	124
---	-----

ПЪРВИ ОПИТИ ЗА НОРМАТИВНОСТ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА.....	131
--	-----

КАК И ЗАЩО ИВАН ВАЗОВ СТАВА ДРАМАТУРГ?.....	137
---	-----

ПЛОВДИВСКИЯТ ПЕРИОД НА ИВАН ВАЗОВ.....	140
--	-----

ПУБЛИЦИСТИЧНАТА КРИТИКА НА ИВАН ВАЗОВ.....	143
ИВАН ВАЗОВ – ПЪРВИ ОПИТИ В ДРАМАТУРГИЯТА.....	153
„РУСКА“ – УПОТРЕБА НА ВЪЗРОЖДЕНСКИЯ ДРАМАТУРГИЧЕН МОДЕЛ.....	155
БЪЛГАРСКИЯТ ДРАМАТУРГИЧЕН „ПЕЙЗАЖ“ НА 80-ТЕ ГОДИНИ.....	166
90-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК – ОЩЕ ЕДНО ПРЕХОДНО ДЕСЕТИЛЕНИЕ.....	168
„ДЕННИЦА. МЕСЕЧНО ЛИТЕРАТУРНО СПИСАНИЕ“ (1900-1901).....	171
„СТОЛИЧНИЙ ТЕАТЪР“ – ПРОГРАМНАТА СТАТИЯ НА Д-Р КР. КРЪСТЕВ ЗА РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР.....	174
ДРАМАТУРГИЯТА НА ИВАН ВАЗОВ И БЪЛГАРСКАТА ДРАМА ПРЕЗ 90-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК.....	182
ПРЕВРЪЩАНЕТО НА „НЕМИЛИ-НЕДРАГИ“ В „ХЪШОВЕ“.....	183
СРЕЩА С КРИТИКАТА.....	192
„ХЪШОВЕ“ ОТ 1899 ГОДИНА.....	195
„АПОСТОЛ“ ОТ ИЛИЯ МИЛАРОВ И „ХЪШОВЕ“ ОТ ИВАН ВАЗОВ.....	199
ДРАМАТУРГЪТ ИВАН ВАЗОВ В НОВИЯ XX ВЕК.....	212
БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТУРГИЯ В ПЪРВИТЕ ГОДИНИ НА НОВИЯ ВЕК.....	213
ИВАН ВАЗОВ С ПОГЛЕД КЪМ ИСТОРИЯТА.....	223
„КЪМ ПРОПАСТ“.....	225
„БОРИСЛАВ. ИСТОРИЧЕСКА ДРАМА В 5 ДЕЙСТВИЯ ИЗ ЦАРУВАНЕТО НА ИВАНА АСЕНЯ II“.....	230
БОРИСЛАВ – АВТОРОВОТО ТЪЛКУВАНЕ НА ОБРАЗА.....	238
ИВАНКО – ПЕРСОНАЖЪТ НА ВАСИЛ ДРУМЕВ.....	240
КРИТИЦИТЕ ЗА ДРАМАТА „БОРИСЛАВ“.....	245
ДРАМАТИЗАЦИЯТА НА РОМАНА „ПОДИГОТО“ – ОЩЕ ПОВОДИ ЗА КРИТИКИ.....	253
ЗА РОМАНА „ПОДИГОТО“.....	255
ДРАМАТА „ПОДИГОТО“ – ПОЗНАТ МОДЕЛ НА КРИТИЧЕСКО ВЪЗПРИЕМАНЕ.....	259
ПОДСТЪПИ КЪМ КРИТИЧЕСКИТЕ ОБОБЩЕНИЯ ОТ 1910 ГОДИНА.....	267
АЛБЕРТ ГЕЧЕВ ЗА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА И ТЕАТЪР.....	268
1910 ГОДИНА.....	275

ТРЕТА ГЛАВА

ЧУЖДЕНЦИТЕ В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР.....	294
--	------------

РОЛЯТА НА ЧУЖДЕНЦИТЕ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ ТЕАТРАЛНИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.....	297
---	------------

СЪЗДАВАНЕ НА ПРОФЕСИОНАЛЕН БЪЛГАРСКИ ТЕАТЪР.....	300
ХЪРВАТИНЪТ АДАМ МАНДРОВИЧ – РЕЖИСЬОР НА „СЪЛЗАИ СМЯХ“.....	304
СЕРГИЯН ТУЦИЧ – ПРАКТИКАТА НА АКТЬОРСКИТЕ ГАСТРОЛИ.....	307
СОФИЯ ЗВОНАРЕВА – ХЪРВАТСКА АКТРИСА НА ЩАТ В НАРОДНИЯ ТЕАТЪР.....	311
ЙОЗЕФ ШМАХА – НОВИЯТ АРТИСТИЧЕСКИ ДИРЕКТОР НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР.....	314
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	341
БИБЛИОГРАФИЯ.....	346
ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ.....	357

УВОДНИ ДУМИ

Намерението на настоящия текст е да предложи характеристика и да опише процеса на създаването на един нов жанр в българската литература – драмата, и да проследи утвърждаването на новата за българското общество културна институция – театъра. Разказът за този градеж е конструиран и видян през историческата и естетическата дистанция от реакциите на обществото през втората половина на XIX век, през влиянията, които зараждането на драмата и театъра оказват в мисленето на възрожденския човек в посока на модерните идеи и в говоренето за театър не само като културна победа в духовен план, но и като създаване и утвърждаване на една национална институция. Разгледан през такава изследователска призма, въпросът за зараждането и развитието на българската драма и театър през нови литературоведски тълкувания припомня и подрежда факти за началото, за първосъздателите, за първите реципиенти. Водещ механизъм, необходим за реализирането на културно-литературните факти „театър“ и „драматургия“, става полемиката. През полемичния глас на критиката могат да бъдат проследени не само раждането и утвърждаването на драмата и театъра, а и механизмите, които ги пораждат. В основата им е отгласването от домораслоста, провокирано от по-свободното навлизане на европейски културни модели. Композирането на по-малки литературноисторически сюжети в цялостен разказ за началото и утвърждаването на драмата и театъра сред българите, осмислен през критическите текстове, публикувани преди всичко в периодичния печат, оформя своеобразна *критическа хроника* на българската драматургия и театър – от появата на първата театрална полемика във възрожденската преса до критическото осмисляне на лъкатушенията през началните петдесет български театрални години. Годишите 1866-та и 1910-та времево рамкират съдържанието на това изследване. То поставя темата за началата, а тя предполага

многообразието, производно на множеството разклонения, които има всяко плодотворно начало.

Около средата на XIX в. започват най-динамичните процеси на промени в българското общество. Това е времето, в което новостите обхващат и най-широка територия – видоизменят социалното, духовното и политическото пространство на българската общност. Емоционалният диапазон, в който се изразява срещата с новото, е твърде широк: от тотално отрицание и гневно недоверие до еуфорично и безкритично следване на постепенно навлизашите в пределите на Отоманската империя европейски модели.

Особено видими в българското общество са промените, които настъпват в областта на културата. След средата на XIX в. започват интензивни промени във взаимоотношенията между структуриращите се по нов начин социални групи, в междуличностните взаимоотношения; заедно с културата на поведение се променят елементи от бита, от интериора на дома; настъпват промени в цялостния облик на възрожденския човек. Литературата и свързаните с нея културни изяви също търпят интензивно развитие. Променящият се социален порядък в обществото върви успоредно с опитите за налагане на нов политически ред за българите и включва усилията за църковна автономност, за политическа независимост, за духовно и културно еманципиране. Тази разнопосочна, но целеустремена, воля за промени, с различна динамика в различните области довежда до успех поставянето на нови културни, социални и политически модели. Ново в тази ситуация е чуждото и проблемът „свое-чуждо“ излиза на преден план във възрожденското общество. Опозицията родно-чуждо се оказва многопластова система от противоречиви влияния, в чиято основа стои междинната поставеност на балканските народи между културата на Изтока и Запада. През XIX век родното и чуждото се припознават най-вече като регионално и европейско.

Българският XIX в. е един от най-ярките периоди, илюстриращи отношенията между традиционните и новите елементи в

културата както на общественото, така и на семейното живее-не. Новото-модерното-чуждото през XIX в. идва от Европа. То внася непознати правила и модели на поведение, разбърква установения ред и създава напрежение между привържениците на европейската модерност и защитниците на статуквото. Получава се така, че българската традиция, предавана най-вече чрез битово-семейните практики на традиционната култура, отдавна е поставена в османския контекст на политическо устройство, социален живот и поведение. Към тази пъстра, но относително установена картина на общностните взаимоотношения на българите с осезателно ускоряваща се интензивност се добавят нови ценностни модели, резултат от засиления интелектуален обмен със Западна Европа, която живее в „Новото време“.

„Ново време“ е понятието, което употребява Хегел, за да обозначи „модерното време“, т.е. епохата след Античността и Средновековието, в която човекът е готов за промени и ги посреща с позитивно очакване. „Новото“, „модерното“ време от края на XVIII в. и началото на XIX в. цени настоящето. А философията на Хегел го свързва с понятията за *прогрес*, *еманципация*, *криза* и *развитие*, които определят духа на „новото“. Хегел е първият философ, който назовава и проблематизира модерността (Хегел 1969). По-късното определение за „модернизация“ дава друг немски философ – Ю. Хабермас. Той поставя акцент върху взаимодействието на икономически, политически, социални, културни процеси, на всички сфери, които движат обществения живот на XX век. Ученият изброява взаимното обвързване на факторите: „създаване на капитал и мобилизиране на ресурси, развитие на производителните сили и повишаване на производителността на труда, налагане на централизирана политическа власт и създаване на национална идентичност, на разширяване правото на участие в политиката, на урбанистичните форми на живот, на формалното училищно образование, секуларизация на ценности и норми“ и т.н. (Хабермас 1999: 12). По-тясно насочено към културните процеси е наблюдението върху модерността на американския социолог Д. Бел. Той посочва времето на модернизма (от 1850 до 1930) като една от

най-мощните творчески вълни в западната култура (Бел 1994: 25). Интерес представлява наблюдението му, че „във втората половина на XIX век подреденият свят вече е бил химера“ (Бел 1994: 97), което предполага, че несъмнено неизбежната криза в българското възрожденско общество е повсеместна, че пренареджането на обществените правила е процес с надрегионални мащаби.

Загубената „подреденост“ на познатия свят активира *кризите и развитието* – състоянията, които във философската концепция на Хегел са ярки означители на модерността. Модерността силно разклаща идентичността на отделните общества и на отделните индивиди в тях. В български и в балкански контекст тези вътрешни движения достигат силата на сътресения с добавянето към новите културни и социални модели на политически и други светски ценности и норми, които предопределят изграждането на нация и изграждането на държава. Добавянето на нови елементи към съществуващите представи на българина за себе си, приемането им и привикването с тях превръщат *идентичността* във важен проблем за разбирането на възрожденските пориви, колебания, страхове и възторзи. Преплитането на усвоена принадлежност с неустановена/търсена идентичност (Дичев 2002) през втората половина на XIX в. поражда конфликтността между налагането, утвърждаването и възприемането ѝ.

Вниманието към идентичностните промени е ключ за тълкуването на някои от културните факти и движения, които маркират особености по пътя на българския театър и имат отношение към развитието на драматургичния жанр в българската литература. Затова понятието *идентичност* е методологическият термин, който теоретизира работата по настоящия текст.

Идентичността е предмет на психологията, социологията и философията. От началото на 50-те години на XX век човекът започва да се изследва основно чрез неговите социални роли. Едни от първите научни разработки в тази посока са трудовете

на Е. Ериксън¹ и Дж. Х. Мийд². Работни понятия в теорията на Ериксън са „групова идентичност“ и „его-идентичност“. Ученият обосновава човешкото развитие с историческата действителност, с културните промени и анализира парадигмата човешка природа – социална действителност, които поставя в контекста на историческата промяна. Понятието за „обобщения друг“ е въведено от Мийд. То означава обобщения групов образ, с който се припознава всеки член на общността. Тази обобщена идентичност предпазва от разпад индивидуалната в периоди на трансформации. Мийд изтъква взаимността между отношенията на социалното преустройство и това на Аза или личността. Разглежда ги като две страни на един и същ процес – процеса на човешката социална еволюция.

„Персонална“ и „колективна идентичност“ са работните термини в изследванията на Я. Асман³. Той коментира зависимостите между двете измерения на идентичността като парадоксално свързани. Изграждането на Аза се формира чрез външните влияния – от групата към индивида. А колективната идентичност се изгражда от идентичностите на членовете на колектива. Поради механизма на изграждането ѝ Асман подчертава, че колективната идентичност е социо-културна идентичност:

Идентичността, включително и аз-идентичността, винаги представлява социален конструктор и като такъв винаги е културна идентичност. [...] Под колективна или ние-идентичност ще разбираме представата, която една група изгражда за себе си и с която нейните членове се идентифицират. Колективната идентичност е свързана с идентификацията на участващите индивиди. [...] Тя е толкова силна или толкова слаба, доколкото живее в съзнанието на членовете на групата и доколкото успява да мотивира мисленето и действията им. (Асман 2001: 131-132)

¹ Ериксън, Е. Идентичност: Младост и Криза. София, Наука и изкуство, 1996.

² Мийд, Дж. Х. Разум, Аз и Общество. Плевен, Евразия – Абагар, 1997.

³ Асман, Я. Културната памет. Писменост, памет и политическа идентичност в ранните високоразвити култури. София, Планета – 3, 2001.

Градежът на идентичностите във века на национализмите се основава на представата за историята като монолитна колективна идея, която интегрира съобщности чрез паметта за миналото. Ян Асман въвежда понятието „културна памет“ като едно от външните измерения на паметта (миметичната памет, паметта за предметите, езикът на комуникацията). В анализа на германския изследовател културната памет се осъществява само институционално, тя функционира в общността, създава общността и става социално задължение за група индивиди (Асман 2001: 18-28).

Вниманието към проблемите на идентичността разширява литературния план на изследването за създаването на театралната култура в българския контекст на XIX век през плана на социалното, психологическото и политическото проблематизиране на функциите на театъра в течение на няколко десетилетия. Обект на настоящото изследване е *критическата рецепция на българската драма и театър*. Проследяват се различни критически позиции по темата за театъра от първите публични изяви през Възраждането до сериозните критически обсъждания след създаването на българския Народен театър. *Критиката за театъра* – такава, каквато я представят излизашите отзиви или пространни рецензии – оформя не само образа на възприемането на чуждото през драматургията и театралната игра, но и усвояването му от българското културно пространство в търсещото своята идентичност българско общество. Така мечтаният от Петко Славейков „бъдещ наш народен театър“ – през полемики и често неразбиране – придобива и образ, и идея. Затова дискусиите на театрална тема допълват представите за българина, навлизащ в Новото време, добавят важни щрихи към разбирането на „действащите ценности в съзнанието на тогавашния българин“, към „йерархическата им подредба“ (Страшимирова 1992: 7, 8), както и към промените в тях, които предопределя поетата от държавата през 90-те години на XIX век инициатива за театъра. В своето изследване за изграждащия се „модерен“ възрожденски светоглед Светла Страшими-

рова проследява „проблема за сменящото се културно „поданство“ на българина, навлизащ във възрожденската епоха“ като „смяна в неговия начин на живот в света“, като преход „от традиционна общност към гражданско общество“. Този преход от единия тип общностно живееене към другия освобождава от първоначалните крайни напрежения срещите на българина с проявите на европейската модерност в домашна среда. А това има пряко отношение към възприемането на театъра не само уклончиво, като бъдеща културна възможност, но и като желана настояща културна практика.

Европейските „новости“ стават основа за експерименти и обнова във взаимоотношенията, манталитетите, стремежите, интересите, очакванията във възрожденското общество. Процесът е особено динамичен в последните десетилетия на XIX в. Едновременно с радушен прием модерните влияния срещат от колеблив до остър отпор от представители на българската интелигенция. Този контраст е много осезаем в отзивите във възрожденския периодичен печат за първите театрални прояви сред българите. Театърът е една от най-видимите чужди културни практики през Българското възраждане.

Проблемът за чуждостта ще бъде разгледан чрез *възприемането на театъра като чужда културна практика* за възрожденското общество и чрез *усвояването му като най-престижна културна институция* от младата българска държава. Проблемът „свое-чуждо“ продължава под друга форма да бъде актуален и да пали спорове и през първото десетилетие на XX век, когато модерните тенденции в литературата чрез словото на четиримата от кръга „Мисъл“ влизат в естетическа битка с наличната българска литература. Тогаво настъпва вторият етап на възприемане на чуждото и на усвояването му като свое. Той също преминава през напрежения и нападки, които си отправят принадлежащите към двата „литературни лагера“. Голямото различие е, че в началото на XX век има оформена литературна и театрална критика, която в повечето случаи е твърде емоционален отражател на позициите на кръга, към който принадлежи отделният критик. Но в печата вече се появяват и независими от политическа или естетическа конюнктура мнения, които из-

граждат литературноисторическата парадигма на българската литература и вписват драматургията като пълноценна част от нейното съдържание.

Хронологичното проследяване на реакциите на театралната критика в периодичния печат във времевия отрязък от 1866 г. до 1910 г. дава възможност да бъде изградена детайлизирана и цялостна картина на променливото обществено отношение към театралната игра. Начало на дискусиата за театъра поставя избухналият неочаквано спор за вредите и ползите от театралните спектакли след първото представление на драмата на Добри Войников „Райна княгиня“ през 1866 г. Първите, изградени като цялостен спектакъл, театрални опити, за които споменават историите на българския театър, са представленията в Шумен и Лом от 1856 г. Те обаче не провокират дискусия или същинско критическо писане. Това определя избора на настоящото изследване – полемиката от 1866 г. по повод Войковия спектакъл – да бъде поставена като начало на изследването за критическата рецепция на българския театър. Театралната игра, не само че е възприета относително бързо от българите, но несръчният възрожденски театър още през 80-те години на XIX век е натоварен с очакването да се преобрази в театрално изкуство. Високото изискване се отнася към всички негови съставни елементи – към драматургията, която почти от нищото трябва да създаде национални драми, равни на европейските образци в жанра; към актьорите, които от самодейци трябва да станат професионалисти, достойни за най-престижните европейски сцени; към художественото оформление и техническите сценични възможности, така че да е визуално постижима театралната магия; към публиката, която трябва партньорски да разбира и да споделя творческите търсения на останалите участници в театралната комуникация, а не да посещава театъра за просто забавление. Проявява се разбиране обаче за работата на режисьора като непосилна за все още ненагрупалия достатъчно професионален опит български театрал. През 90-те години управителните комитети на трупата на „Сълза и смях“, а после и на Народния театър, канят режисьори чужденци с идеята, че

техният по-богат опит и по-висок професионализъм ще послужи за модел на българските им колеги.

Насоченото внимание във втората част на изследването към драматургията на Иван Вазов се основава на факта, че тя очертава най-ясно непрекъсващата линия в търсенията на българската драма от Възраждането до началото на ХХ век. Усилията на Народния поет в полето на драмата, неизменната двуполюсност на публичните реакции и на критическите мнения, с които те се посрещат, точно илюстрират творческите възможности на българските автори и рецептивните нагласи на българската литературна и театрална критика. За период от близо три десетилетия пиесите на Вазов и постановките по тях формират представата за българската драма и театър. Ето защо драматургията на Ив. Вазов центрира наблюденията в тази книга за театралната ситуация през последните две десетилетия на ХІХ век и първото десетилетие на ХХ век. Втората не по-малко основателна причина е, че, въпреки критиката на младия Вазов към художествените, постановъчните и идейните празноти на възрожденските пиеси, той не само че в работата си на драматург не се отстранява от възрожденското, а съвсем явно го следва и надгражда собствения си драматургичен опит върху него. Нещо повече, драматургията на Иван Вазов установява/конституира възрожденската традиция в националната драма и театър.

Изборът на 1910 г. за крайна граница на литературноисторическите наблюдения върху критическата рецепция на българската драматургия не е произволен. Той отново е следствие от придържането към плътната връзка с началното изследователско поле в този текст – вглеждането във Възраждането. Това е основанието да бъде пропуснат литературоведският коментар на Петко-Тодоровите пиеси, с които начева творческата история на модернистичната българска драма. През 1910-та за последно четиримата от кръга „Мисъл“ обединяват гласовете си под емблематичния титул на преустановеното три години по-рано списание на д-р Кръстьо Кръстев в двете книжки на „Мисъл. Литературен сборник.“ (В тях няма публикация от П. Яворов, но има публикация за него). Още през 90-те годи-

ни младите от литературния кръг около д-р Кръстев обявяват художествената остарялост на Патриарха на българската литература. До 1910-та тяхната естетическа мисия вече е осъществена. Идеалите на Възраждането съществуват в миналото на традицията, а българската литература припознава своята нова идентичност чрез естетическите парадигми на новите модерни кръгове – символизъм, експресионизъм, авангардизъм. През 1910-та излизат няколко обемни статии с програмен характер, които синтезират литературни тенденции. Сред тях са първите цялостни обобщения върху наличната българска драматургия с пълноценно и дистанцирано осмисляне на традицията.

С постепенното разгръщане на различни критически сюжети настоящото изследване съставя един от възможните разкази за конструирането на театралния живот в България и проследява развитието на драматургичния жанр в българската литература от първите творчески безсилни опити до първите драматургични свидетелства за творческа зрялост. Културната и литературната динамика на възрожденския период задава посоките на последващото развитие на жанра.

ПЪРВА ГЛАВА

ВЪЗРОЖДЕНСКОТО „ЗА“ И „ПРОТИВ“

БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

Полярността на позициите към новото с пълна сила се проявява спрямо театралната ситуация сред българите в нейните първи изяви. При това споровете не са в тесния периметър на частно споделени мнения. Те стават публични, благодарение на *друг модерен елемент от европейската култура – книгопечатането и периодичния печат*, които през 60-те години на XIX в. са част от българското културно пространство. В средата на века динамиката на прехода се усилва, както и неговото обговаряне. Напреженията между новото и традиционното са повсеместни. Появата на театъра в консервативното българско общество предизвиква шумни спорове и ожесточена съпротива от страна на противниците му. По-често съпротивата е „по принцип“, а не от осмислено естетическо несъгласие с новия културен феномен. Тя е проява на първичния човешки рефлекс на самозатваряне за идващото отвън; на припознаването му като заплашително демонично присъствие; като разрушител на установения ред. Всяка нова наредба изисква усилия, пренагласа, излизане от постигната зона на комфорт. Навикът е равнозначен на удобство. Разбира се, не-промяната би предизвикала друг вид неудобство – неудобството от неадекватността спрямо околния променящ се свят. В този смисъл театърът би могъл да бъде разглеждан като неизбежност за модернизирещото се българско възрожденско общество. Въпреки съпротивата срещу него, той настъпва. Опозициите срещу модерните европейски присъствия в родна среда довеждат до дълговременно съобразяване с тях. Съображенията „против“, дори при липсваща рационална мотивация, смущават решимостта на пионерите на модерността. Румяна Дамянова находчиво определя отноше-

нието към чуждото, пренесено от Европа, като проява едновременно на „страх и влечение“. Вписването на чужди елементи в корпуса на възрожденската култура е видяно през „динамиката на отношението възприемане/невъзприемане“ (Дамянова 2004: 13-15). Тази двойственост към преноса на европейски културни модели сред българите за десетилетия формира колебливата крачка, с която се пристъпва към тях. Без да се напуска опората на традиционната култура се прави опит за приобщаване към новата. Резултатът е бавно и мъчително движение напред.

Интересът към театъра има своите първи прояви сред българите през 50-те години на XIX в. През 60-те зараждащият се театрален интерес има своята най-явна проява в делото на Добри Войников. През 70-те години театралният пейзаж се изпъстря от места с изяви на активни любители театрали, като Свищов, и други, като Лом, без нито едно свидетелство за игрален спектакъл след пионерската проява на две постановки през 1856 г., организирани от арестувания след това Кръстю Пишурка. През 80-те и 90-те години е преодолян възрожденският спор трябва ли да има театър. Той е заменен с друго недоволство – това от слабия професионализъм и ниската естетика на театралните прояви в България. Критиката и теорията далеч изпреварват във визията си за българския театър и драматургия постиженията на практиците в тези изкуства. Любопитно е, че пишещите за театър и драма са автори или преводачи на драмите, които попълват репертоара. Самите те не съумяват да спазват собствените си изисквания към българската драматургия.

Проследяването на реакциите към театралните представления през Възраждането, отразени в периодичния печат, дава по-обща и панорамна представа за възприемането на българския театър във времето на неговото възникване. Наблюденията в изследването на критическата рецепция на българската драма и театър се основават на анализ на реакциите на театралната критика, която още във възрожденския период излиза на сцената на публичността и постепенно укрепва като фактор, въздействащ върху литературните и културните промени. Настоящият текст се придържа основно към хронологичния принцип на изследване като доказано надежден за картографи-

ране на процеси и фактори в българския литературен и културен живот.

БАЛКАНСКИТЕ ТЕАТРАЛНИ КОНТЕКСТИ

Театърът сред българите се ражда обграден със скептицизъм, който сякаш орязва крилете в самия старт на начинанието. Стартът се превръща в прохождение.

Разбирането на реакциите против новото културно начинание дава отговор на въпроса „Защо се забавя появата на театър сред българите?“. В плана на коментирането на театъра като социална институция през Българското възраждане е интересно сравнението на българските първоначални възприемателски нагласи към появата на новото културно занимание спрямо приема, който получава театралната игра в другите балкански общества. Най-развити около средата на XIX в. са хърватският и румънският театър поради явните влияния на западната театрална практика в техните култури, привикнали към присъствието на пътуващите театрални трупи. Значимо за развитието на театъра сред хърватите е мястото на католическите църковни церемонии и изпълнението на литургичните драми в тях. Театрална култура се поддържа и сред гръцкото население на островите, останали под управлението на Венеция. Светският театър е познат също на сърбите от Войводина, които имат пряк досег с културния живот на Австро-Унгария.

Най-силно е влиянието на „западния културен кръг“ при възникването на театъра на територията на днешна Хърватия. Литургичните драми се представят не само в спектакли в църквите, но и на други обществени места, по време на празниците от църковния календар. От началото на XIV в. в Дубровник и през XV в. в Загреб се появяват артисти и музиканти, които изпълняват светски театрални представления. През XVI в. са написани няколко авторски хърватски драми със светска тематика („Робиня“ от Ханибал Лучич, „Хваркиня“ от Мартин Бенетович, комедии и пасторали от Марин Държич). Те се изпълняват в кметството, в градските открити пространства и в частни

къщи по време на карнавали или лични празници. Успоредно с този тип театър йезуитите налагат практиката в организирани от тях учебни заведения в Загреб, Осиек, Риека и на още няколко места да се представят театрални пиеси. През XVII в. се развива хърватският бароков театър, а в Дубровник стават много популярни комедиите с типаж от италианската комедия dell'arte. Откриват се добре организирани театрални зали в градове извън Дубровник и Загреб. Първият публичен театър за светски представления в Загреб работи в периода от 1797 г. до 1834 г. През 1834 г. е построена и открита първата театрална сграда в града. Първото професионално представление е по „героичната пиеса“ „Юран и София или турците край Сисак“ от Иван Кукулевич-Сакцински, играно през 1840 г. Държавното институционализиране на хърватския национален театър поставя приетият от парламента през 1861 г. „Правен член LXVII за театъра на югославското тройно кралство“. Благодарение на актьорите и режисьорите Йосип Фройденрайх и Адам Мандрович, трупата постепенно придобива артистичен профил, а през първото десетилетие от своята дейност (1860–70), като критик и художествен ръководител, Август Шеноа пренасочва репертоара от немски към славянски и романски автори. В края на XIX в. трупата е доминирана от актьорското трио Мария Ружичка-Строци, Адам Мандрович и Андрия Фиян⁴. И тримата хърватски театрали имат знакови присъствия в българския театър.

Историята на театъра в Молдова и във Влашко също започва още преди появата на първите представления на румънски език. Театърът е харесвано забавление, което се разпространява на много места от пътуващите трупи. До началото на XIX в., преди първите опити за писане на драми от румънски автори, представленията се играят на чужд език – най-често това е френският. През 20-те години на XIX в. настъпва периодът на националния романтизъм в румънската култура. Оттогава театърът и драматургията започват силно да привличат вни-

⁴ Всички факти за развитието на хърватския театър са взети от частта за театър в речника: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=26386#poglavlje101215> (видяно на 6.06.2023)

манието на румънските интелектуалци. Младият Георге Асаки (1788-1869) организира първото представление на румънски език през 1816 г. То е показано в салона на хетмана Константин Гика. Асаки е автор на първата румънска историческа драма, написана през 1837 г. Година преди това се увенчават с успех усилията му да бъде създадена Филхармонично-драматична консерватория в Яш (1836), с която се поставя трайното начало на румънския театър. Политически забрани препятстват развитието на театър в Букурещ и до 1845 г. театралният център на румънците е Яш. В Букурещ първата постоянна театрална зала е построена през 1852 година. Още през 60-те години на XIX в. румънският театър става професионален. През всички етапи от неговото развитие той е подкрепян сериозно от румънските писатели. Най-известният автор от средата на XIX в. за Молдова и за Влашко е Василе Александри (1818-1890), който пише близо петдесет пиеси. Две от най-популярните исторически драми са негово дело. Сред най-интересните румънски писатели от втората половина на XIX в. е драматургът и комедиографът с присъствие и на световната сцена Йон Лука Караджале (1852-1912)⁵.

В гръцка среда по време на османската власт и управление задълго няма театрална практика. Причината е наложената от православната църква забрана върху съществуването на светски театър, а в православния църковен ритуал литургичната драма не намира това място, което има в католическия. Влияние на ренесансовия европейски театър обаче има на остров Крит и на Йонийските острови, които остават владение на Венеция и след XV в., когато османците вече са господари на по-голяма част от земите, населени с гърци. На Крит и на седемте Йонийски острова свободно се играят постановки на италиански трупи, а местни гръцки автори съставят драми по италиански оригинали. Критският театър поставя началото на традицията на новогръцката драма. Критските пиеси се съставят по образец

⁵ Фактите от историята на румънския театър и драма са цитирани по Станчева, Р. Времето на националния романтизъм (1820-1870). В: „Румъния на една река разстояние“, Кузманова, А., Р. Станчева и В. Алексова. София: Фондация „Отворено общество“, 1999, с. 153-163.

на италианските драми и се пишат на източнокритски диалект, който след завладяването на Крит от османците през XVII в. е пренесен на Йонийските острови, като език на новата гръцка драматургия. Италианските театрални трупи поддържат жив интереса към театъра на гръцките острови. През XVIII в. този интерес се засилва и започват да се играят кратки постановки по площадите на много населени места. Използват се теми от местни легенди или на съответния островен диалект се импровизира върху популярни италиански драми. Местни автори също създават пиеси по италиански първообрази. В края на XVIII в. и началото на XIX в. се появяват значимите творби на новогръцката драматургия. Новосъздадената през 1821 г. гръцка държава привлича множество гръцки интелектуалци, които се завръщат в родината си от различни места по света и донасят културни идеи, течения и моди в широкия спектър от просвещенски, през романтически и класицистични влияния. Първата гръцка професионална театрална група е сформирана през 1870 година⁶. Пряко влияние за българския театър има една от сатиричните комедии на гръцкия писател Милтиадис Хурмузис, която Сава Доброплодни побългарява и поставя като нейно заглавие името на осмивания персонаж Михал.

Учителската практика на Сава Доброплодни го отвежда за една година в гимназията в Сремски Карловци (1854-1855). На следващата година той се завръща в Шумен и с опита си от популярната практика на училищните представления в района на Войводина организира спектакъла, който остава в театралната история като първото българско представление.

През XIX в. театърът е новост в живота на сърбите, останали под османско управление. Културният контекст на първите театрални прояви при тях е най-близък до българския. Само сърбите, пътуващи по търговски дела или учещите в чужби-

⁶ За театъра сред гърците след завладяването на гръцките територии от османците вж. В. Лозанова-Станчева, Мистерията на деветте музи. Театър. В: Гърция между мита и реалността. София: Фондация „Отворено общество“, 1999, с. 257-266. Факти от историята на Гърция, включително от културната история, са ползвани и от Н. Данова и А. Христакудис. История на Нова Гърция. София: Абагар Пъблишинг, 2003, с. 171-174.

на, могат да видят театрални спектакли. До средата на XIX в. възможностите за българите да посетят театър също са силно ограничени и те могат да ги намерят в по-далечните развити културни центрове извън територията на родината им. Все пак има разлика, която оказва влияние за по-ранното възникване на театъра сред сърбите. Първото любителско представление, организирано от сърби се играе в Пеща през 1813 г., а първото драматическо произведение в сръбската литература е създадено през 1825 г. от Стефан Стефанович, който пише трагедията „Смъртта на Урош Пети“. Голяма част от населението на Войводина има пряк досег с театралното изкуство от представленията на унгарски и немски театрални трупи, които изнасят спектаклите си и сред южноунгарските сърби. Началото на XIX в. е време на икономически и духовен подем, от който започват процесите на Сръбското възраждане. Те включват и първите прояви на сръбския театър и драма. След извоюването на сръбската независимост, окончателно утвърдена със султанския хатишериф от 1830 г., започва културният подем в княжеството. Десетки образовани сърби идват от Южна Унгария отвъд Сава и Дунав и със забележителна активност организират просветата и театралното дело. Същинският театрален живот в княжество Сърбия започва през 30-те години на XIX в. с основаването на първия постоянен сръбски театър в Крагуевац. Непосредствено влияние оказват унгарската театрална култура и немската литература, възприемани активно от учещите в началото на XIX в. в Пеща пионери на оригиналната сръбска драма Стефан Стефанович и Лазар Лазаревич и от „бащата на сръбската драма и театър“ Йован Стерия Попович. През 1840 г. по покана на правителството на княз Милош от Южна Унгария пристига Й. С. Попович и става началник на Министерството на просветата. Благодарение на неговата енергичност и инициативност се основават Дружеството за сръбска словестност (по-късно – Сръбска академия на науките), Народният музей, Народната библиотека, Драматическият театър в Белград. С материалната помощ на княз Михайло е построена сградата на Народния театър, чието официално откриване е през 1869 го-

дина. В средата на XIX в. културното развитие се премества от сръбска Войводина в княжество Сърбия⁷.

Началото на сръбската драма и театър изпреварва с десетилетия първите български театрални опити. Въпреки аналогичната културна затвореност към ренесансовия европейски театър на сърби и на българи, влиянието на Южна Унгария за сърбите създава благоприятни условия и широки възможности за рецепция на значителни културни ценности, които са почти недостъпни за българите през XVIII век и в началото на XIX век.

От Цариград също няма как да дойде тласък за българския театър. Модерният османски театър възниква само няколко години преди да започнат съзнателните усилия за български театър. Театърът в Цариград е дело на арменци. Приема се, че те са основателите на османския театър, тъй като организаторите на първите представления на турски език са арменски артисти. Началото на тези представления се поставя през 50-те години на XIX в. През 1869 г. правителството дава право на десетгодишен монопол над османския театър на арменеця Хакоб Вардоян. Първоначално трупите са съставени само от актьори арменци. По-късно в тях започват да включват и турски актьори. Забранено е на сцената да се показват жени. Допуска се, макар и рядко, гостуването на европейски артисти. По-оживена е театралната дейност във Френския колеж в Бебек и в „Роберт колеж“. Засилената цензура в Цариград пречи на развитието на театъра там. А през 1879 г. по време на управлението на Абдул Хамид театрите в османската столица са забранени и представления се разрешават само по извънредни причини⁸.

⁷ Вж. Йорданова, К. Някои общи моменти в началното развитие на сръбския и българския театър и драма. В: Годишник на Софийския университет. Факултет по славянски филологии. Т. LXI 2. София: „Наука и изкуство“, 1967, с. 13-59; Tomandl, M. *Srpsko pozorište u Vojvodini, I (1736-1868)*. Pančevo: Istorijski arhiv Pančevo, pp. 43-45; Скерлић, Ј. Историја нове српске книжевности. Београд: Рад, с. 137-138.

⁸ Вж. Khalapyan, Hasmik. In: Duygu Köksal. *A Social History of Late Ottoman Woman*. :BRILL, 1953 pp. 39-41. и Haris Exertzoglou. *The Cultural Uses of Consumption: Negoyiaying Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the 19th Century*. // *International Journal of Middle East Studies*, Feb., 2003, Vol. 35, No. 1, pp. 77-101.

Обобщението, което може да бъде направено от краткия обзор на началните прояви на светския театър сред различните балкански народи, насочва към наблюдението, че в съответните национални театрални хронологии първоначално се появяват представленията: те се играят от чужди трупи и по-рядко – от местни любители актьори; местните езици се използват, когато театралната игра има вече установено присъствие в културния живот; репертоарният избор е насочен към чужди драми и комедии, които се изпълняват в превод, обичайно адаптиран спрямо местните битови, обществени и политически особености; следващият етап на театралното присъствие в балканското културно развитие е свързан със създаването на оригинални драматически творби от националните автори. Следователно, не само за българите театърът е културна практика, възприемана отвън. Влиянието на ренесансовия западноевропейски театър моделира театралния облик на балканските култури. С най-голямо забавяне и без непосредствен източник на театрален опит изкуството на Мелпомена достига до българското общество. Това обяснява изявения в българска среда скептицизъм към театъра, отношението към него като към нещо смущаващо, дори плашещо чуждо, от една страна. А от друга – трескавото нетърпение и стремежът той да бъде бързо усвоен.

Театърът стъписва сякаш най-силно българите.

Променящите се нагласи в обществото са резултат от връхлитащите го новости. При налагането на нов тип идентичност или при добавянето към традиционната идентичност на нови елементи настъпва ситуация на криза. Тя може да бъде преодоляна по-лесно или по-мъчително. Спорът за театъра през Българското възраждане е проява на идентичностна криза. Той е частен елемент от по-цялостната промяна, която настъпва в менталността на българите. Всяко ново явление предизвиква моментна загуба на ориентация, докато бъде намерено неговото място в системата от общовалидни за обществото ценности. Подобно „наместване“ на новото води до нестабилност на

идентичността. Публичното обсъждане на тези процеси – с намесата на влиятелни местни и чужди авторитети – е с оздравителен ефект за групата, сполетяна от промените.

Една от най-драстичните, защото е и сред най-видимите промени, е новата за българите театрална игра. Опитът да ѝ се намери място във възрожденския културен живот разпалва упорити и продължителни публични спорове в пресата. Първоначално става дума изобщо да бъде ли допусната тази културна новост. А по-късно – в какви параметри, т.е. какви теми и образи от европейския и роден драматургичен репертоар са приемливи/полезни и неправомерни/вредителни за взора на българската публика. Противниците ѝ превръщат темата за театъра в обсъждане на морална дилема.

По своята дълбока същност обаче спорът за български театър означава процес на търсене, а не на отхвърляне. В този смисъл той е позитивен.

ПЪРВИ РЕАКЦИИ

Театърът през Възраждането е проява на западно влияние и до третата четвърт на XIX в. се възприема като елемент от европейската, а не от присъщата българска култура. Без значение дали театралната идея се поощрява или критикува, тя се обсъжда като нова, което – подчертано или не – означава, че е чужда спрямо традиционната култура на българите. Интересно в плана на приемане и неприемане на чуждите модели е разминаването в отношението към двата основни компонента на театъра – към драмата, т.е. текста, и към сценичната му реализация. В българска среда появата на драматургични произведения се посреща позитивно, а театралните представления получават различни отзиви, но особено силно отекват отрицателните мнения за театралните представления.

Първите драми на български език са преводни или побългарени произведения, т.е. „чужди“. Възприемането на чуждите творби е интересна проява на взаимоотношенията между свое и чуждо. Николай Аретов разглежда различните аспекти на тази среща:

Единият е образът на чуждото във възрожденската драматургия, другият – чуждите образци, въздействия и типологически сходства, които определят развитието на жанра. [...] Това развитие е особено ясно при драматургията, чието оформяне в средата и втората половина на XIX в. трудно може да бъде изведено от някаква предходна еволюция на домашни образци (Аретов 2007: 208).

С преводите и побългаряванията се удовлетворява читателският интерес към литературни съчинения на роден език. Първите преводни драми се издават, за да бъдат четени, без намерение или очакване да имат сценичен живот. Драмата, заедно с поезията и белетристиката (различна от нравствено-религиозното белетризирано четиво) са нови жанрови форми в българската литература. На тях не се гледа с подозрение, а напротив – при самата си поява се възприемат като възмож-

ност за развитие на родната литература. Потенциалното напрежение между съществуващите и новите литературни форми през Българското възраждане се потушава и от спецификата на литературното развитие през периода, когато новото се налага без да се отхвърля старото – елементите на средновековната и на модерната литературна система съществуват в съжителство (Леков 2000). Опитите за приобщаване към европейски образци се правят без да се напуска опората на съществуващата културна и книжовна практика. Така българската книжовност задълго съвместява новите литературни форми с образците от литературата на прехода.

Култът към писаното слово е другата причина идеята да се развива българска драматургия да не среща съпротива дори от консервативно настроените към актуалните европейски културни влияния книжовници.

Театърът обаче се приема различно. Той е един от примерите за нахлуващото чуждо в българското духовно, културно и социално пространство. Театърът е новост и в социален план за българското патриархално общество, защото налага сценична показност, различна от тази, която предполага традиционната фолклорна празничност. Възприемането на театралното представление трябва да преодолее стереотипните представи за забавлението (както се представя театърът от неговите противници) като лековата и неособено морална страна от обществения живот⁹. Тази позиция се противопоставя на тезата на защитни-

⁹ Във философския диалог „Парадокс за актьора“ на Д. Дидро авторът пише, че актьорът трябва да играе всякакви характери. Той може да го направи, именно защото няма свой собствен характер. Актьорите трябва да бъдат неискрени, за да изиграват всеки път ролите си еднакво успешно. Парадоксът в актьорската игра е, че емоциите трябва да бъдат показвани на сцената с хладнокръвие, а не със съпреживяване; актьорът трябва да владее емоциите си, за да владее играта си. С думите на единия от двамата събеседници в диалога Дидро съобщава, че актьори и войници стават тези млади хора, които поради разпуснатост и нехайство не успяват да научат друга професия. Във философското си съчинение, обсъждайки необходимата неискреност в играта на актьора и на публиката, Дидро по друг начин разсъждава върху моралните въпроси, които българските противници на театъра поставят на обсъждане.

Към това съчинение на Дидро насочи вниманието ми Николай Аретов. (б.а. - Н. П.)

ците на театралната идея. Те, от своя страна, подчертават познавателната стойност на това изкуство за обществото, образователния смисъл на представленията, по-силния нравствен и патриотичен ефект от колективно споделеното/преживяното послание на драматургичното произведение. Чрез дописки и публицистични материали в периодичния печат се огласяват и страховете, и възторзите от театъра. Спорът за него става една от първите публични дискусии във възрожденската преса. В основата му е охранителният рефлекс, предизвикан от страха от „чуждото“, от „криворазбирането“ на европейската цивилизация. Промените през този период рефлектират „върху мисловните нагласи и поведенческите модели на общността“; „свързани са със силни и обикновено поляризиращи страсти: на приемане и неприемане, на привличане и отблъскване, на възторг и колебание“ (Дамянова 2008: 7).

Подобна двуполност на възприемането на театъра посочват още най-ранните съобщения за театрални прояви във възрожденските периодични издания. В дописка във в. „Цариградски вестник“, информираща за първите представления в Лом през 1856 г., за театъра се пише като за практика, с която „просветена Европа“ развива „чловеческите чувства и умове“, а „простият народ“ в града, „старите ненавистници на просвещението“ забраняват повече да се изнасят спектакли в училището („Цариградски вестник“, бр. 317, 1857).

Известна и цитирана (Леков 2003: 562; Гетова 2012: 181) като едно от най-ранните съобщения за театрални спектакли в български град е подписаната с псевдоним дописка на Сава Филаретов за представления на немска трупа, дадени в София през 1860 година¹⁰. Независимо, че в нея не се говори за българско представление, тя също откроява двуполусното отношение на българите към театъра. Дописката, публикувана във в. „Дунавски лебед“, не съобщава факти, свързани с репертоара или с

¹⁰ Подобни инцидентни театрални гастроли на чужди трупи започват да се появяват в някои български градове. Присъствието на полските и унгарските емигранти в Шумен също променя културния облик на града и привнася европейски дух и модерност и сред тамошните българи.

представянето на актьорите. В нея се коментира самият театрален факт и реакциите, които той провокира:

[...] При представленията са събира доста народ от българи, турци и евреи. Пашите, беговете и по-първите човеци посещават тия представления, които се дават с начин благоприсътоен, и минават дългите вечери с удоволствие и полза, защото се запознават с ония невинни и полезни удоволствия, за които питомните народи полагат толкова грижи и разнасят толкова пари. Смешно и пресмешно е да слуша човек някои простаци, а с тях заедно и някои бабички как разсъждават върху това нещо: они казвали, че било тежък грях да ходи човек у театърът, защото то било дяволска работа, нечиста сила. Актьорите били антихристи; актрисите – самовили. (Дунавски лебед, г. I, № 12, 1860)

Отношението на дописника е изразено недвусмислено, за да има цитираният откъс необходимост от тълкуване. Все пак, биха могли да се подчертаят няколко момента в него. Сава Филаретов не дава съществена информация за самите представления. Той насочва вниманието към отношението, което театърът среща сред части от българското общество. От дописката става ясно, че публиката, дошла да види немските актьори, е етнически разнородна; че паши, бейове и „по-първите човеци“ посещават представленията, които се изиграват „благоприсътоенно“ и доставят „удоволствие и полза“ на зрителите. След това Филаретов отбелязва, че цивилизованите народи полагат специални грижи и отделят средства за това да имат театри. Той използва определението „питомни“ за народите, които ценят и се грижат за театъра. Антонимът на „питомни“ е „дивни“ и по досещане можем да предположим, че така мисли за онези, които не ценят това изкуство. Авторът пише, че от представленията се боят и ги охуват „простаци“ и „бабички“. Следователно слабокултурните, спрелите своето развитие и без желание да възприемат новото, да разширяват своя кръгозор, са тези, за които театърът е „дяволска работа, нечиста сила“, ходенето на представления е грях, актьорите са антихристи, а актрисите са самовили. Това са едрите щрихи, с които С. Филаретов

очертава видимия образ на онези, за които театърът е емблема на злото. Така прочетена, дописката във в. „Дунавски лебед“ е по-скоро проблематизиращ, отколкото информиращ журналистически текст.

С поредица от възкликателни изречения завършва публикация в „Цариградски вестник“, която е изпратена до вестника, за да оповести за театралните спектакли от 1856 г. в Лом. Дописката е от месец февруари 1857 г. и съобщава също за издействаната забрана да продължават да се играят представления в града. Това извиква у пишещия реплики на възмущение: „Оле! Напредък! Оле! Просвета!“, „Гледай памет! Гледай глава! Что чакаш Българию, что не пребереш такива в черната замля!“.

Първите театрални съобщения са далеч от критическото писане, но изразяват категорично отношението на техните автори към театъра. А авторите им улавят и приветстващите, и отричащите публични нагласи към новата културна проява сред българите. Театърът радва и разгневява. Тези емоции по-късно ще бъдат вербализирани и вложени в публичния спор „за“ и „против“ театъра.

ПЪРВИ БЪЛГАРСКИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Първите български театрални представления, организирани у нас са изиграните през 1856 година преводни пиеси „Михал Мишкоед“ и „Многострадална Геновева“, съответно в Шумен и в Лом. Въодушевен от интереса към първото представление, организаторът на спектакъла в Лом – Кръстьо Пишурка, приготвя за пред публика и пиесата „Велизарий“. След премиерата на „Велизарий“ Пишурка е арестуван, наклеветен от лично засегнат от отношението към него местен големец, който не е допуснат сред публиката без да плати билета за представлението (Маринов 2003: 370-375). Претекстът за забраната на театралните спектакли в града е, че те са заплаха за властта, тъй като събирането на едно място на толкова множество от хора и играенето на царе и войници, снабдени с корони, шлемове, щитове и т.н., носи потенциална опасност от прекалено въодушевление у българите и от размирици. Учителят театрален деец Кръстьо Пишурка престоява три месеца в затвор. В Лом до Освобождението театралната инициатива не се подновява¹¹.

Всъщност „Михал“ не е точно превод, а е побългарена от Сава Доброплодни гръцка комедия (Михал. Комедия на четири действия. Преоготовлена от Сава И. Доброплоднаго), която той издава през 1853 г. в Земун, а през 1856 г. я поставя в Шумен. В спектакъла играят негови ученици, сред които са бъдещите драматурзи Добри Войников и Васил Друмев.

С представянето на „Многострадална Геновева“ и „Михал“ се слага началото на възрожденския театър (Стефанов 1997: 69-76).

В първите месеци на 1857 г. в „Цариградски вестник“ излиза информация за двете ломски представления. За „Велизарий“

¹¹ В музея на град Лом се пази ръкопис на драмата „Издаден търговец или смъртна жертва“, побългарена от Кр. Пишурка и издадена във Виена през 1870 г. Заглавната страница съдържа информация, че „пиесата е играна в ръкопис преди отпечатването ѝ“. Не са известни обаче други свидетелства за представление в Лом след спектаклите от 1856 г.

пише Никола Михайловски в своята обемна статия „Размишления“, публикувана в няколко поредни броя на вестника от края на месеците януари и началото на февруари. Авторът разсъждава за културното развитие на българите и споменава с радост, че е научил за представлението на „Велизарий“ в Лом. По този повод изказва мнение, че ломското общество „има честолубие и вкус и ревност да подражава на доброто“ („Цариградски вестник“, бр. 314 от 2 февруари 1857). Също през месец февруари във вестника е публикувана втора дописка, съобщаваща за представленията в дунавския град („Цариградски вестник“, бр. 317 от 23 февруари 1857). Тя е подписана с името „Илия х. Т. х. Цанович“. В редакторска бележка в един от следващите броеве на вестника е уточнено, че поради грешка на словослагателя отзивът за театралния спектакъл в Лом е поместен с грешен подпис. Авторът не се споменава. В няколко статии от юбилейния сборник, издаден по повод 100-годишнината от създаването на ломското читалище, без уговорки се приема авторството на Илия Хаджицанов. Името в случая не е толкова важно¹². От значение е желанието да се отбележи това културно събитие, както и положителното отношение към театралната инициатива в Лом, за което се информират читателите на „Цариградски вестник“. „Размишленията“ на Н. Михайловски и информацията от Лом за спектаклите на „Многострадална Геновева“ и „Велизарий“ не пораждат полемика. Самите те обаче съдържат полемичния потенциал, който десетина години по-късно се развива в публикациите по театрална тема във възрожденската периодика.

Авторът на втората дописка съобщава, че изпраща информацията си от Видин, че е посетил представлението на „Велизарий“ още през месец октомври, че е имал желание да види лично и другия спектакъл, „Многострадална Геновева“, за който е чул много похвали от английския подконсул г. Давис, но за жалост,

¹² Цвета Унджиева изказва предположение, че автор на отзива в „Цариградски вестник“ е Кр. Пишурка. Но не привежда доказателства за това свое твърдение. Вж. статията „Кръстю Пишурка“ в предстоящото издание на т. 2 от Енциклопедия Българско възраждане. Литература. Периодичен печат. Литературен живот. Културни средища.

представленията в Лом са прекратени и така, дописката се появява със забавяне. В нея авторът на съобщението приветства подражанието на „просветена Европа“, което ломчалии правят с организирането на двете представления, защото те служат за „народно просвещение“ и в Европа чрез тях се развиват „человеческите чувства и умове“. Заради скандал, организиран от един от влиятелните чорбаджии в града, театралната инициатива в Лом бързо затихва. По този повод дописникът възкликва: „Тежко на България, догде има тия стари ненавистници на просвещението й!“ („Цариградски вестник“, бр. 317 от 23 февруари 1857). Съобщението за ломските спектакли не само регистрира културните събития. Дописката въвежда понятието за театър, ситуира го сред българското общество (в Лом), приветства подражанието на „просветена Европа“, прави разлика между ентузиазизираната публика и „простий народ“, който се отнася с неразбиране и с подигравка към театралната игра. Колкото и незначително да е, това съизмерване на Лом с Европа още при първите театрални опити впечатлява.

Представленията в Шумен и Лом са изпреварващо явление, а не същинско начало на българския театър, уточнява Васил Стефанов. Тяхната „преждевременност“ и „еднократност“ сочи, че в средата на 50-те години идеята за театър все още не е узряла в българското общество. Краят на Кримската война префигурира чуждите присъствия сред българите, така че те започват да усещат все по-осезаемо западното влияние в домашна среда – активизира се културната дейност, чиито прояви са свързани с градската култура, откриват се нови училища, развива се читалищна дейност. Раждането на институциите на училището, на периодичния печат и на театъра е доминирано от пориви по идентификация с Европа и приобщаване към нейните духовни ценности. Резултат на тези общи процеси, но най-вече на личната активност на С. Доброплодни и Кр. Пишурка, са театралните прояви в Шумен и Лом. За Възраждането като време на силните личности и неукрепналите слаби институции говори Катя Станева¹³.

¹³ Това свое наблюдение доц. К. Станева защитава в лекционен курс, изнесен пред студенти филолози в СУ „Св. Климент Охридски“. (б.а. - Н. П.)

През 1863 г., отново по личната инициатива на завърналия се от учение в Цариград Д. Войников, в Шумен се провежда първото публично представление извън училището. Текстът, по който се играе спектакълът, все още не е пиеса, но е съчинен от Войников и разговарящите в него българин и гагаузин завършват спора със словесното надмощие на българина. Дейността на младия учител предизвиква брожения и напрежения между него и някои от шуменските първенци и на следващата година той напуска родния си град и се установява в Браила.

Дописките за ломските спектакли, които са далеч от идеята за критическо представяне на първите театрални прояви в града, съдържат емоционално-оценъчно послание на представените културни факти. Никола Михайловски и неизвестният автор на втората дописка открито приветстват театралните инициативи като начало на ново цивилизационно присъствие сред българите. Подчертават просветната и поучителната полза от представленията без в съобщенията им да има намек за погрешно интерпретиране на културния ефект от театъра, т. е. тяхното отношение към театъра е изцяло положително. И двамата автори дават израз на своята силна подкрепа за това, театралните представления да бъдат част от българските културни практики. А неизвестният дописник не съдържа възмущението си от грозната отмъстителност на ломския чорбаджия, преустановил със заплахи от турска намеса повторното представяне на „Велизарий“ и „Многострадална Геновева“. Реакцията му обаче остава единичен глас по този повод.

Първите представления се предхождат от пред-театралните форми на декламация, изпълнявана по време на училищните празненства, с които в много от новобългарските училища се отбелязва края на учебната година. Тази училищна практика продължава и се развива. За празниците учителите специално пишат „разговори“. Това са диалози по нравствени и просветителски теми, чиято утилитарност е в синхрон с училищния дух.

През 50-те години на XIX в. именно училищните разговори са наличният сценичен репертоар, написан на български език. Но те не предлагат теми, персонажи и конфликти, които да за-

пълният истинско театрално пространство. Липсата на оригинални български драми не е непреодолимо оправдание за липса на български театър, защото би могла да се компенсира с преводни драматургични творби. Но и тази литературна територия е почти празна до момента на първите инцидентни представления.

До 1856 г. преведените на български език пиеси са общо шест. Тяхната поява не следва театрални цели, а запълва литературни липси. Те са преведени и издадени като текстове за четене без изобщо да се свързват с театъра. Твърде посредствени като литература, маргинални заглавия и в своите национални литератури, повечето от първите преводни драми на български език така и не стават популярни четива. В своите избори преводачите се уповават на доказан интерес към съответните произведения у нашите съседи. Преводите се правят най-често през гръцки и сръбски език, макар това да не е езикът на оригинала. Най-ранната драма в българската печатна книжнина е едноактният водевил „Дворянски въборъ“ от Д. И. Брайкевич – автор на комедии, поставяни в Одеса и Николаев. Годината е 1843. През следващата 1844 г. излизат два превода на трагедията „Велизарий“ от Х. К. Траудцен. И двамата преводачи – Анастас Кипиловски и Захарий Симеонов Котлянец, не превеждат от немския оригинал, а от неговите гръцки преводи. През сръбски е преведена драмата на Ал. Дюма-баща „Наполеон Бонапарта или Тридесет години из историите француски“ (1850). Следват комедиите „Памела уженена“ от К. Голдони и „Михал“ от М. Хурмузис. Първата е превод на Ирина Попгеоргиева Екзарх. Отпечатана е първо в „Цариградски вестник“ (1852), а на следващата година излиза в отделна книжка. През 1853 г. и Сава Доброплодни публикува своя побългарен превод от гръцки под заглавието „Михал Мишкоед“. През 1856 г. до българските читатели достига драматургичният вариант на популярната навсякъде в Европа по това време легенда за незаслужените страдания на Геновева. Преводачът Павел Тодоров съобщава само, че превежда от сръбски без да уточнява първоизточника на българската „Многострадална Геновева“.

Първата постановка на „Геновева“ е много вероятно изобщо да не е повлияна от споменатия превод. Кръстю Пишурка превежда самостоятелно някои от вариантите на драмата. За „Велизарий“ също използва превода на своя близък – Ангелаки Иванов, който изпълнява ролята на граф Зигфрид в Ломското представление:

Той ходел често в чужбина по свои търговски работи и запален вече от своя другар Пишурка на театрална тема, гледал всичко, каквото се давало по това време, когато бил в някоя страна. Така например той бил във Виена и там слушал операта „Велизарий“ от Гаетано Доницети по текст на немския писател Траудшен. Ангелаки Иванович разказал тази опера на Пишурка и той веднага го натоварил да я преведе на български. (Апостолов 1961: 155)

Катализатор за българския интерес към театъра са „чужбина“ и „чужденците“. Онези представители на възрожденската интелигенция, които имат редовен контакт с европейското образование и култура, проявяват театрална инициатива. Макар и само като мимолетен опит, първите спектакли се осъществяват в градове с трайно присъствие на чужденци от Европа: Лом, заради своята отвореност като важен търговски център на Дунав, а Шумен, като град, приютил около две хиляди маджарски и полски емигранти след погрома на унгарската революция от 1848-1849 г. Те пренасят своя европейски бит и увличат много от шуменските граждани с културните си навици и външен вид.

Шест години след спектакъла на С. Доброплодни, завърналият се от Цариград Д. Войников побългарява пиесата на Молиер „По неволя доктор“, за да я постави пред публика, събрана да гледа театър, а не училищно тържество. Но същинският театър на Войников се заражда още няколко години по-късно през браилския му период. От 1866 година нататък той организира поредица от спектакли, които се изпълняват на професионална сцена и с нарочно написани от театрала-драматург пиеси. Репертоарните липси все още са факт и Войников ги попълва със

свои драми. Стимулиращият ефект на разнообразния културен живот в румънския град включва и професионални театрални изпълнения в специално построена за целта сграда. Тази атмосфера става чудесен подтик и основа за развитие на Войников като театрал. И в този случай, както десетина години по-рано, решаваща е личната инициатива на организатора на театралния спектакъл. Голямата разлика е, че през 1866 г. в Браила има достатъчно на брой подготвена българска публика, ентузиазирани любители актьори и разнообразни помощници за подготовката на представлението. А, поради липсата на подходящи преводни или български пиеси, Войников сам започва да пише драмите, които да поставя.

Предразсъдъците към и страховете от новото потискат театралната идея. Когато започва реалното си съществуване, българският театър се изявява в различни балкански градове с големи български колонии в тях – Браила, Цариград, Гюргево, Букурещ. Едва в началото на 70-те години театралните представления в българските градове и села стават практика. По изреча на Ст. Каракостов на границата между 60-те и 70-те години „българският театър става масово общонационално дело“ (Каракостов 1973: 195). Твърдението е пресилено, но увеличеният интерес към театъра от началото на 70-те години е факт.

Парадоксалното е, че спорът за театъра изпреварва значително същинската поява на театър сред българите. Все пак сравнително бързо е призната ролята му като консолидиращ фактор за българската общност. Оттам нататък започва търсенето на ползите и вредите от това ново изкуство. Същинските дебати за театъра и неговото място сред българите започват покрай първите Войникови представления в Браила.

НАЧАЛО НА ДЕБАТА ЗА ТЕАТЪРА

Обобщението на двете противопоставящи се основни тези, чрез които се възприема драматургията и сценичната ѝ реализация в спора за театъра през Възраждането, изглежда така: 1. Театърът допълва функциите на училището, защото борави с примерни модели, които показва; видимостта усилва внушението, а то винаги се оформя с цел да поучи. 2. Театърът не бива да се смесва с училището, защото пречи, разсейва, развързва; да, той учи, но най-често учи на лошо. Противопоставянето свое/чуждо в спора за театралните представления се аргументира с друго противопоставяне – добро/лошо. Новото невинаги е понятно. За да бъде обяснено, то се облича в константните морални категории и така аргументите и от двата лагера добиват относителна плътност, защото разсъждават върху по-познатата материя на етическите категории.

Във възрожденската дискусия за театъра се включват с публикации Добри Войников, Стефан Бобчев, Васил Друмев, Петко Славейков, учители, книжовници, участници в представленията на Войников. Започнат във в. „Турция“ от Тодор Икономов, този спор се разгръща на страниците на вестниците „Македония“, „Съветник“, „Право“, на страниците на сп. „Читалище“. При появата на Каравеловите вестници „Свобода“ и „Независимост“ и на „Периодическо списание“ темата вече е трансформирана и вниманието се насочва към качествата на българските и преводните драми, но и тя плътно засяга въпроса за българския театър.

Дебатът за театъра започва през 1866 г. Повод за него става една дописка на Илия Блъсков, която хвали театралната инициатива на Добри Войников. С приповдигнат тон Блъсков съобщава за отличните впечатления, споделени от болградчани,

присъствали на организираното от Войников представление на „Райна княгиня“ в Браила. След като излага факти около самото представление и приветства Войников за тази инициатива, авторът на дописката споделя мнението си за полезността от това, вниманието на „простият народ“, на „неученият българин“ да бъде привлечено от видимите и много по-лесните за възприемане сценично разказани поучителни истории. Тъй като „не можем достигна да имами театра еднакво с другите европейци“, остава да се разчита на старанието на учителите, които да подготвят представления. А това може да направи всеки старателен учител. Дописката излиза след второто представление на „Райна княгиня“ („Турция“, г. II, бр. 46 от 21 май 1866). На следващия месец в същия вестник е публикувана неподписаната статия „Училището е назначено да дава полезни знания“ („Турция“, г. II, бр. 46 от 21 юни 1866). В следващите броеве на вестника излиза продължението ѝ. То е в две части и вече има посочен автор – това е Тодор Икономов („Турция“, г. III, бр. 1 от 25 юни 1866 и „Турция“, г. III, бр. 14 от 24 септ. 1866). Именно статията „Училището е назначено да дава полезни знания“ слага началото на публичния спор за театъра.

АРГУМЕНТИТЕ „ПРОТИВ“

Първоначално очертаната от С. Филаретов група на отрицателите на театъра – „простаци“ и „бабички“, се оказва културно и възрастово значително по-пъстра. Тодор Икономов, най-последователният противник на театралната идея, е учител, автор на учебници, активен публицист. Интересно е, че през 1858-1859 г. учи в София при С. Филаретов, а на следващата година е ученик на С. Доброплодни в Сливен (Николова 2014: 366). И двамата му учители ценят театъра. Подкрепата си за театралните представления Филаретов извява в цитираната дописка. А Доброплодни организира първия училищен спектакъл в Шумен и оставя името си в историята на българския

театър като един от неговите пионери. Дори според ученика му Васил Д. Стоянов, С. Доброплодни, а не Д. Войников е създател на българския театър. Но – явно – отношението на учителите му към театралното изкуство не формира симпатия у Т. Икономов към театъра.

По времето, когато пише въпросната статия, Тодор Икономов е учител в Шумен. Пристигнал е в града преди една година, след като е приключил следването си в Киевската духовна академия. За отношението му към театъра вероятно има значение консервативното духовно образование, което получава. Темите, които го вълнуват като публицист, са свързани с проблеми от областите на просветата, философията, литературата, борбата за църковна независимост. Статията „Училището е назначено да дава полезни знания“ е посветена на училището, на мисията и функциите му като обществена институция. Авторът ѝ не приема лековатото според него отношение на Блъсков към ролята на училището проявено в препоръките за възприемане на знанията по занимателен начин, т. е. чрез въвеждането на театрални представления в училищата. Училището трябва да се ръководи като сериозна институция и в нея няма място за развлекателни „вънкашни играчки“. Сарказмът, с който коментира „кореспонденцията от Болград, писана от един учител, приятел на други учител“, е израз на гневната реакция против даването на представления в училището, която прераства в изказване изобщо против мястото на театъра в българското общество. Тезата на Икономов е, че намесата на театъра в училищния живот противоречи на педагогическите функции на училището. За да я защити, той започва да търси аргументи за вредите от театъра и така измества центъра на публикацията от училищното дело към театралните представления. Преди да приведе своите аргументи за вредата от театъра, авторът заявява отношението си към предложението на Блъсков, възкликвайки: „Няма глупост да не намира последователи между нас...“.

В тази връзка се възмущава от предложението на болградския дописник – Блъсков, да се въведат театрални представления в училище, с които „да се подостря любовта на нашите

българи към учението“. Икономов е категоричен, че връзката между училището и театъра е вредна:

Театралните представления никога не могат да вдъхнат любов към сериозната наука, сичко що могат направят – това е да направят хората да тичат подир лесното и лекомисленото и да променят грубите удоволствия на по-изтънчени по формата и по-скъпи. (в. „Турция“, г. III, бр. 1 от 25 юни 1866)

За да защити тезата си, Икономов привежда примери: театърът хаби време на учениците, които вместо да учат полезни неща, учат ролите си; наученото от театъра действа вредно на ученическия ум, защото го научава „да саменява, както саменяват ролите на различните пиеси“; показността и стремежът да се хареса на публиката водят до тщеславие. Следва твърдението, че „театралните занятия са вредни и нравствено“. Публицистът реторично пита: „За уважение ли е човек дето унижава себе пред публиката, с намерение да ѝ угоди и да я разположи в своя полза, та да живее на неин гръб?“. Аргументите му от нравствени стават икономически. Обобщава безсмислието на актьорската професия с това, че посветилите се на театъра лишават обществото от собствения си полезен труд и в допълнение консумират от труда на онези, които наистина работят. Нарича театралите „непроизводителни хора“, които не само че не произвеждат, но са и по-големи консуматори от онези, които наистина работят. В заключение Икономов казва, че съветът на дописника от Болград да се развива театърът у нас и да се следва примерът на Войников е нелеп. Ясно е, според него, че полза от това занимание няма. Дори напротив – то донася вреди! Упреците към театъра се насочват към самия Войников, който е инициаторът на всички тези злини. Следователно, според Икономов, заниманията с театър разсейват училището и учениците от основните им занимания, а в допълнение – пилеят парите и времето на трудолюбивите българи за безполезни неща. Без да прави подобно обобщение, Т. Икономов се обявява срещу

развращаването на патриархалните нрави в семейството и в обществото.

Тонът на статията и позицията на автора засягат привържениците на идеята за театър и те изказват своето несъгласие с нападките срещу тях. Редакцията на в. „Турция“ публикува и техните мнения, обобщени в разказа за реалната ситуация с представлението на „Райна княгиня“ в Браила. В защита на Войников и на театъра се обявява един от младежите участници в браилското представление – Боби Генчев. Той опровергава нападките на Икономов като несъстоятелни и изяснява, че спектакълът е игран на една от професионалните сцени в града, а не в училището; че инициатори са няколко младежи, обърнали се с молба към учителя в българското училище в Браила, Д. Войников, да състави пиеса по романа „Райна, българска княгиня“; че в представлението не участват ученици, а млади хора с професии, които запълват по приятен и полезен начин свободното си време; че приходите от този театър са събрани в полза на училището. Със спокоен, но твърд тон Б. Генчев защитава начинанието им. Допълва в заключение, че театърът и актьорството изискват специални познания. Всякакви коментари, направени без професионалното разбиране на театралната игра, будят смях у онези, които я познават („Турция“, г. III, бр. 5 от 23 юли 1866). От друга страна обаче, авторът на опровержението не спори с позицията на Икономов, че училището и театърът са отделни институции и не бива да смесват своите територии на изява и методи на внушение.

Реакцията на Б. Генчев е подкрепена от следваща статия против позицията на Т. Икономов, озаглавена „Нещо за театротото“ („Турция“, г. III, бр. 8 от 13 август 1866). Неин автор е завършилият френския лицей в Цариград Никола Върбанов, с псевдоним Войводов, който първоначално сътрудничи на сп. „Български книжици“ (1858–1859), а по-късно публикува и в други възрожденски периодични издания. Най-общо Върбанов повтаря несъгласията на Б. Генчев с автора на „Училището е предназначено...“, но го прави с невъздържан тон и с явна ирония към позицията на Т. Икономов. Авторът на новата ста-

тия оценява перото на Икономов като слабо, а съжденията му за театъра – като проява на некомпетентност. Чрез иронията към Икономов Н. Върбанов иронизира страха на българите от театъра и музикалното изкуство и, продължавайки тона на възмущение и подигравка, пише:

О! Колко са нещастни днешните просвещени империи, като въздигат огромни и великолепни здания, определени нарочно за театри и консерватории и още ги поддържат с техните си разноски! [...] Не ги е страх!... да не се съборят и те от театро и музика!“ [...] За окайване са и горните: Аристофан, Плауд, Шекспир [...] Молиер и др. [...] А! Колко глупави са били и Есхил, Софокъл, Еврипид, Севек, Корнейл, Расин, Волтер и др. ... („Турция“, г. III, бр. 8 от 13 август 1866)

Върбанов завършва всеки от примерите, с които противоречи на твърденията на анонимния все още автор на възбудилата духовете статия за пагубното влияние на театъра, с изключително груб сарказъм, лично обиждащ „шюменския критик“. Например културно напредналите западни империи са за окайване, защото не познават „строгата критика на Шюменский дописник“; големите драматурзи, които изброява, са „нямали нещастните повечко ум от Шюменския критик“ (подтекстът тук е, че глупостта им е причина да се подведат по театъра); дори и да са чели написаното от учени мъже и философи, Шекспир, Расин, Волтер и т. н., са пропуснали „да изследуват и статията на дописника, за когото става дума“. Върбанов е краен в подигравателното омаловажаване на мнението, на което опонира. Толерантното говорене и конструктивният диалог не са начин за комуникация в старта на този спор. Подигравката и обидните нападки са арсеналът на публичния диспут за театъра. Върбанов реагира срещу публицистичния подход на автора, чиито съображения оборва, но го прави с аналогични похвати. Дори неговата статия – „Нещо за театрот“ оставя впечатлението, че не темата на спора е най-важното за автора, а, че целта му е да пребори словесно другия участник в дискусията.

Публикацията на „Нещо за театро̀то“ е придружена от бележка на редактора, че предстои в „Турция“ също да изрази мнение по темата.

В дискусиата се намесва и редакторът на в. „Турция“ Никола Генович, който съветва засега театърът да не се въвежда в отечеството ни. В бъдеще време, когато българите престанат да са „твърде бедни и твърде неучени“, едва тогава може да му се обърне внимание. Според редактора предметът на оформилия се спор заслужава вниманието на българите: „дотокоз повече, че царщината е влязла в големи преобразувания от няколко време и негли могат твърде скоро да ся появят и помежду ни театраджии за спекулации. ...Театро̀то в само себе си не е едно лошо учреждение“. Ако не се управлява в правилна посока обаче:

...театро̀то бива нещо повече от лошо: то е един бич за фамилиите и човещината. Тъй, ний гледаме днес, че сичките театра в Европа са управлени в тоя последен разум. Новото значение на театро̀то е мястото на любовта и за други неприлични работи. От там разстройство на фамилиите и изобщо – развратство в човещината. Таквoз едно учреждение не може да бъде полезно за обществото, за народите и за хората. („Турция“, г. III, бр. 10 от 27 август 1866)

Редакторското мнение е близко до това на Икономов. Засега театърът може да донесе повече вреди, отколкото ползи на българите. По-добре е да го няма!

Започнатата дискусия завършва Т. Икономов, който във втората статия се представя с името си и в отговор на Н. Върбанов-Войводов уточнява, че никога не се е крил, а редакцията е публикувала първото му писмо, без да добави подписа му. Желает да допълни бележките на редактора и подчертава, че написаното от Войводов изобщо не изяснява ползите от теат̀ра – вместо със съдържателни примери, статията му е пълна с „някакви си възклицания“, които използват „като баба, кога са хлензи и оплаква“. Ораторското засипване от спорещия с него

със собствени имена на драматурзи не кара Икономов да „трепери пред техния авторитет“. Признава, че сред изброените има и талантиливи мъже, „но ако да бяха живели в нашето време, тези хора не би си хабили талантите на театро̀то, а би посветили живота си на полезни работи“. А за отправеното обвинение, че „очерня“ Войников, за да запази учителското си място, Икономов направо нарича опонента си „клеветник“. Възмущава се от критическия маниер доказателствата да се оборват с обвинения в „зломислие“, вместо с други доказателства. Във втората си статия Икономов не отстъпва от позицията за вредата от теат̀ра, но значително смекчава крайността на мнението си с уточнението, че пред българското общество стоят належащи нужди и още не е дошло времето за теат̀р. Без да заявява това, възприема позицията на редактора на „Турция“. Теат̀рът е развлечение и украшение в обществения живот, но „доде сме голи, не можем да мислим за украшения“. Това са думите, с които Икономов перифразира редакторското заявяване, че „сме твърде бедни и твърде неучени“, за да правим теат̀р („Турция“, г. III, бр. 14 от 24 септ. 1866). Тодор Икономов е смекчил крайната си позиция за теат̀ра. Във втората му публикация се разчита склонност да се съгласи, че театралните изяви имат място в българското общество, но с уточнението, че още не е дошло времето за тях.

Спорът „за и против“ теат̀ра е шумен и емоционален. Заглъхва, без да бъдат потушени напреженията между спорещите страни. Тезите на Т. Икономов категорично илюстрират консервативния поглед към театралното изкуство, представено като заплаха за морала и за икономическото укрепване на обществото. Другата страна в спора, напротив, се опитва да изтъкне предимствата на новото изкуство. Подробно представената тук размяна на мнения и нападки има за цел да онагледя нивото на оформилата се полемика, която се води с натрупване на думи и интензивна употреба на емоционални доводи. Спорът се провежда като детска препирня, в която всяка страна се възприема като победител, и в тази словесна схватка няма победен, всеки пише от позицията на абсолютно прав. Спори се със страхо-

вити, куриозни примери, случили се или не, но заети от света на авторитетите. Това наддумване на тема „театър“ не приключва с писмото-отговор на Икономов. През м. май 1871 г. във в. „Право“ Стефан С. Бобчев в статията „Българското позорище“ говори за предназначението и влиянието на театъра и поставя въпроса за представленията по българските градове.

Истинската причина за тази полемика от 60-те години не е театърът. Причината може да се търси в тлеещите напрежения в обществото, предизвикани от повсеместните промени. „Царщината е влязла в големи преобразувания от няколко време...“, отчита Н. Върбанов. И нищо чудно като резултат от тях у нас да се появи и театър, очаква авторът. Ето затова идва реч в полемиката – не за театъра сам по себе си, а за смущението от проявите на новото, елемент, от което е и театралното изкуство. Както вече бе споменато, всяко общество, още повече патриархалното, изпитва неувереност от срещата си с непознатото, чиято проява е страхът пред новостите. А „преобразуванията“ в Османската империя са опитите за реформи, наложени от същите европейски промени, които освен политическата ситуация, изменят и менталитетите. Човешките общества вече се формират в качеството им на нации. Този процес променя съзнанието и на българите. Основен постулат във формирането на нациите е усещането за единение с членовете на далеч по-голяма група от тясно регионалната. То се постига най-естествено чрез активизиране на съзнанието за общи експресивни корени у представителите на групата. Интуитивният стремеж в този процес е на придържане към традицията. Намерението да бъде открито, експонирано и подчертано общото като традиция и минало води до неколкократно отбелязването дотук отхвърляне на новото. Новото не се съотнася с така важното за нацията общо минало. Затова пък предполага консолидиране в настоящето. Не по-малко важен фактор за изграждане на чувството за принадлежност е създаването на нещо заедно. То има същия по сила обединяващ ефект, както общото минало.

Още първите възрожденски представления имат принос в изграждането на общностната „културна памет“. Според Асман

тя функционира в общността и едновременно с това създава културния облик на общността. Следователно за оформянето на колективна културна идентичност е необходима консолидирана общност. Друго условие в теорията на Асман за придобиването на културната идентичност е да бъдат задействани механизмите на институционализирането. Възможно ли е да се постигне културно институционализиране в пред-държавния период при положение, че националните институции се формират в националните държави? Катя Станева извежда църквата и театъра като възрожденските културни институции, които през Възраждането предоставят пространства за интегративна дейност и подпомагат артикулирането и комуникирането на водещите възрожденски идеологеми чрез словесен и предметно-изобразителен текст (Станева 1996: 118). Към обществените сфери с мащабно и авторитетно присъствие от края на 60-те г. нататък може да бъде добавена и възрожденската периодика, която също има институционализиращи функции.

Полемиките в пресата и конкретно спорът за театъра предоставят именно този ранен стадий на изграждане на колективна идентичност според разбирането на Ян Асман за формирането на културната памет.

В дебата за театъра има още един детайл, който е важно да бъде взет предвид. През възрожденския период култът към писаното слово се проявява в пълна сила. Критиките, които понася идеята за театър, не важат или, поне не в аналогичен план, за драматургичните произведения. Включително и за преводните драми. По своя произход преводите са чужд, най-често европейски продукт, преминал през балканска/славянска преработка. А по своя жанров характер преводните драми са ново явление за българската книжовна традиция. Но в хаоса от мнения и напрежения по темата за театъра не са ясно открити идеологическата, естетическата, литературнотеоретическата мотивировка при популяризиране или негативизиране на театралното присъствие в българския общностен живот. Писаното слово се

посреща с принципно доверие от обществото. То се възприема като продължение на отколешна престижна книжовна традиция. Още повече, че българската драма през 70-те години се коментира основно като литературна творба въпреки усилията на Д. Войников като теоретик, режисьор, автор на репертоарни пиеси да акцентира върху собствено спектакловото, зрелищното (вж. Леков 1988: 229).

Плашещото се от излишни рискове „консервативно“ просветителство обаче е внимателно за съдържанието на преводите. По въпроса за ползите от преводните драми също не се постига единодушие. Тодор Икономов отново повтаря предупрежденията за „голяма опасност“ за „младите души“ от появата на български език на „книжки“ като драмата на Виктор Юго „Лукреция Борджия“. „Злодеянията и кръвосмешенията“, развратът, „който уж иска да осъди драмата“, не бива да достига до умовете на българските младежи. Хедонистичната философия за живота е нещо, което идва от „чужда земя“ и от „чужд живот“. Икономов призовава: „Далеч от нашите къщи подобни книжки“ (сп. „Читалище“, г. II, кн. 18, 1872). Преводачи на драмата са учениците от Френския лицей в Цариград К. Величков и Г. Николов. Икономов неуморно бди за съхранението на нравите и съветва „младите лицеисти“ да употребяват свободното си време за полезна за тях и народа им работа „или пък нищо да не работят“, но „да не мислят, че вършат нещо добро, когато вършат зло“. Този отзив, публикуван в библиографския отдел на сп. „Читалище“, получава бърз отговор във в. „Свобода“. Любен Каравелов признава, че не е видял превода, но, ако той е добре направен, критикът не се притеснява, че ще „развали добрите нрави на българския народ“ (в. „Свобода“, г. III, бр. 3 от 15 юли 1872). Мнението на Каравелов поощрява развитието на книжовността чрез преводите. Според него политиката на „Читалище“ е по-вредна за народа от решението на „цариградските българчета“ да преведат „Лукреция Борджия“ от В. Юго. Добрият превод на добро литературно произведение е по-важен за развитието на българската книжовност от прецизно подбра-

ното съдържание на прежеждания текст, е внушението на редактора на „Свобода“.

Публичният диалог за драматургията на този етап не я коментира като литература със сценичен характер. Театралната перспектива на българските драми се обсъжда малко по-късно – в полемиката между П. Р. Славейков и Д. Войников по страниците на сп. „Читалище“, „Периодическо списание на Българското Книжовно Дружество“ и в. „Турция“. Но културата на всекидневието и театралната култура на Българското възраждане си остават в позиции на трудно разбирателство.

На предела на 60-те и 70-те години на XIX век започва раздвижване на театралната инициатива. Нейните прояви преодоляват първоначалната инцидентност и разширяват територията си. Това движение е съпроводено с интерес на българските автори към драматургичния жанр. През 1863 г. излиза първата българска драма „Ловченският владика или бела на ловченският сахатчия“ от Теодосий Икономов. През 1864 г. са издадени няколко едноактни комедии на български автори: „Малакова“ от П. Р. Славейков, „Чорбаджията“ от Д. Войников и „Сцена из домашния живот на нашите чорбаджии“ от Л. Каравелов. В периода от 1866 г. до 1872 г. Войников пише и издава своите драми, като само „Криворазбраната цивилизация“ не е със сюжет от българската история. По думите на Васил Стефанов Добри Войников е авторът, който „открива и налага жанра на историческата, патриотично въздействаща пиеса в непосредствена връзка с нуждите на емигрантската среда, в която създава и своя театър“ (Стефанов 1997: 118).

ДОБРИ ВОЙНИКОВ ЗА ТЕАТЪРА

Започнатата от Тодор Икономов дискусия върху ползите и вредите от театъра утихва, без да бъде постигнат, но и без да бъде търсен, консенсус на мненията. За известно време темата е изоставена. Интересно е, че Войников, чиято дейност провокира спора, не се намесва в него тогава. Две години по-късно той

публикува важна за изясняването на смисъла на театъра статия във в. „Дунавска зора“. Озаглавява я „Българско позорище“ („Дунавска зора“, г. I, бр. 27 от 20 май 1868). Още заглавието ѝ организира и „събира“ разсъжденията за театъра към конкретното проблематизиране на българския театър. В публикацията си драматургът изтъква важноста на театралните представления за „развитието на един народ“ във функционирането им като „всеобщо училище за неговата народност“. Позорището, както Войников в статията нарича театъра, учи на дълг към отечеството и към народа. Авторът насочва вниманието към възпитателно-патриотичния смисъл на историческата драматургия и на отличния образователен и емоционален ефект от спектаклите по исторически пиеси. Прелюбопитното за всеки българин минало е безусловно бъдещ интерес разказ, който преодолява съпротивите на нежелаещите да имат общо с „модни“ приумици като театър. Повод за статията на Д. Войников „Българско позорище“ е новата му драма „Покръщение на Преславский двор“ и представлението по нея, играно за деня на светите братя Кирил и Методий. Войников споменава, че в предходния брой на вестника е поместил съобщение за спектакъла. Много вероятно, поучен от ситуацията със „Стоян войвода“ и „Райна княгиня“ преди две години, този път авторът да е преценил за правилно да изпревари със собствен коментар и разяснения за обществения смисъл на своето театрално дело очакваните критики, които би могло да предизвика възобновяването на театралните представления. В „Българско позорище“ драматургът изброява представленията, които вече е организирал, и така изрежда по дати представените преди две години спектакли по „Райна княгиня“ и „Стоян войвода“. В предходния бр. 26 от 13 май на в. „Дунавска зора“ дописката на Войников описва само фактите около състоялото се представление – празника, който става повод за организирането на спектакъла, предхождащите го църковна служба и слово за светите братя, преди да дойде вечерта на 11 май, когато е играно представлението. Съобщават се заглавието на пиесата, нейният автор, добрата игра на участниците – български младежи, и голямата сума, събрана за благотворителност. Информацията завършва с обещанието, че

в следващия брой ще бъде публикуван по-пространен материал за „това българско театро“.

В последователното изброяване на факти има едно интересно изречение на Войников: „[...] на 11 того ся даде нарочно за празника *българско театро на българский язык* в полза на *бълг. тук училище*“ (подч. мое, Н. П.). Това съобщение на пръв поглед не излиза извън чистата информативност. Но трикратната употреба на прилагателното „българско“ допълва съдържанието с ясно подчертаване на поне няколко важни аспекта, произлизащи от факта на играната за празника на Кирил и Методий пиеса – тя е изцяло българска по съдържание, автор, организация и изпълнение; написана е и се играе на български език, от което следва, че и публиката е преобладаващо българска; освен ознаменуването на празника на българската писменост представлението има благотворителна цел и тя се отнася до подпомагане на българското училище в Браила. Така, в тази дописка, с малко думи, но с интензивно акцентирание чрез тях върху българското културно, духовно и просветно присъствие, Войников извежда националноформиращия смисъл на театралните представления за българите.

В статията „Българско позорище“ драматургът развива тезата за многопосочните ползи от театъра. Без да споменава спора отпреди две години около първите представления, той всъщност отговаря с късна дата на упреците към него и към проявите на българския театър. Началните думи в статията му са: „Няма съмнение, че“, след които излага мнението си за всеобщата полза от театъра и особено за патриотичното значение на историческата драматургия. Достатъчно дистанциран от тона и аргументите на предходния спор, Войников изчаква подходящия повод да изкаже становището си с възможно най-елегантния и тактически верен ход. Той нито оспорва, нито припомня аргументите на противниците на театралната идея. По този начин реторически ги омаловажава, не насочва вниманието на читателите към тях. В статията си драматургът очертава само своята теза за положителните ефекти, които театърът има за българите. Този подход му позволява да открои ясно посланието си, без да го разсейва в емоционални или други отклонения.

Войников не излага мнение от позицията на засегнат, както и не прави опит да засегне изказалите се против театъра. Той пише с увереността на човек, който няма необходимост да доказва правотата на своето мнение, а желае да го сподели и то да бъде достатъчно разбираемо и въздействащо със съдържание, а не с вложени в него страсти. Статията е написана без употребата на възклицания, сарказъм и обръщения към конкретен, макар и неназован по име адресат, каквато е често срещаната практика в публичната размяна на мнения и нападки във възрожденската преса. Войников използва в своя подкрепа изразите: „Няма съмнение, че...“ и „Не ще ся излъжим, ако кажим...“, които индиректно съдържат внушение за правотата на написаното. Тук авторът не оборва другата теза, а убедено излага позицията си за необходимостта и множеството ползи от театъра. Тази, която най-малко би била оспорвана, е, че „Покръщение на Преславския двор“ „поразбуди народното чувство на тукашните ни съотечественици“, пише Войников. Финалът на статията за пореден път концентрира вниманието върху „народното ни достойнство“, „народното ни развитие“, върху радостта и утехата, които доставят подобни театрални празници на „всяко чувствително сърце българско“ (в. „Дунавска зора“, г. I, бр. 27 от 20 май 1868).

В същия брой, в който е публикувана статията „Българско позорище“, излиза още един отзив за театралното събитие. Това е значително по-емоционално написаната, в сравнение със спокойния Войников тон, дописка - благодарност от Попечителството на българското училище. В нея празникът е наречен „национално тържество“, при това – „от най-импозантните“. А представеното „българско театро“ е изпълнено с „всичкото народно великолепие“ и е повод за гордост засега и за „благ надежди занаят“ за „всякий българин“. В дописката се пише за „тупащото от радост българско сърце“, за потомците на Крум, напълнили салона, събрани заедно – от малки до големи. Взторгът от театралното преживяване ескалира в поредица от възклицания с умножаващи се удивителни в края на всяко от тях: „Първовидно наистина зрелище! Камък безценен!! Изобилно съкровище народно!!!“ (в. „Дунавска зора“, бр. 27 от 12

май 1868). И тук не става дума за естетически възторг, а за друг тип въодушевление, което произтича от усещането за „съединение и братство народно!“.

Подходът на Д. Войников към налагане на театъра сред неговите сънародници е изненадващо професионален. Първо, когато възниква публичният спор в пресата, той не се намесва в него. Вероятно защото преценява, че нито силните думи, нито дългите обяснения биха проправили пътя на театралното изкуство сред българите. Театърът би се наложил със самото свое съществуване. Войников се заема да попълва празната театрална ниша с драми, с актьори, със съмишленици, с представления, когато е възможно те да бъдат организирани. *Войниковият театър е български – от драмите и техните послания до изпълнителите.* Тематиката, участниците и благотворителната цел на представленията привличат повече зрителите, отколкото биха ги привлекли публицистичните или теоретичните уверения за полезността на театъра. Войников не се включва в такова напразно говорене. Той се изказва, когато е готов със следваща пиеса и с конкретни театрални действия може да подкрепи позицията си в по-рано състоялия се спор за театъра. Драматургът не възприема емоционалния тон на диспута и изразява мнението си с убеденост, която убеждава другите повече от реториката на удивителните и въпросителните възклицавания, с които си служат повечето участници в диспута за и против театъра. В статията „Българско позорище“, когато говори за провокираното от спектакъла „народно чувство“, Войников има предвид, от една страна, консолидиращия ефект на историческите сюжети заради подчертаването на общите за българите традиция и минало. И, от друга страна, природата на театралното представление като публична демонстрация, която изгражда усещането за създаване на нещо заедно. Представлението има аналогичен по сила обединяващ ефект, както чувството за принадлежност, създавано от съзнанието за общо минало.

Патриотичната сила на историческата драматургия е Войниковият труднооборим аргумент, с който той се включва в спора за театъра. Историографският разказ допълва авторитета на

драматургичния жанр. Сюжетите от родната история са основополагащи и любими за всяка национална общност. А драматургията разполага с допълнителната сила чрез театъра да прави литературните послания видими и с това да усилва ефекта от тях.

Историческата драматургия придава авторитет на драматургичния жанр и оправдава сценичните изяви сред българите. Преди да настъпи епохата на модернизма, историческата тема се приема за най-представителна в световната драматургия. Но не тази европейска ценностна класификация на жанровете и теми предопределя толерантността на скептиците и възторга на зрителите от театралните разкази за българското минало. Историографският разказ във всички възможни жанрови форми е основополагащ за всяко национално формиране. Допълнителна важност в този смисъл има драматургията, която в своя зрял вариант предполага сценична реализация на текста. Сценичната видимост на литературните послания оживява историята и в съзнанието на възприемателя тя става по-реална дори от неговия делник. Този ефект на връщане към историята е особено силен у българите и сърбите, където през възрожденския период е най-явен култът към историографския проект. Легитимацията на „велико минало“ е компенсация за несвободното настояще¹⁴. Първите български исторически пиеси са на Д. Войников – „Стоян Войвода“, „Райна Княгиня“ (1866), „Покръщение на Преславският двор“ (1868), „Велислава, българска княгиня“ (1870), „Възцаряването на Крума Страшний“ (1871). Тодор Х. Станчев е негов последовател („Кардам Страшний“ 1872). Автори на исторически драми са още И. С. Владикин, много младият в тези години К. Величков, Н. С. Па-

¹⁴ Първата оригинална сръбска драма е историческата трагедия на С. Стефанович „Смъртта на цар Урош V“ (1825). Най-значимият сръбски драматург до първата половина на XIX в. – Й. Стерия-Попович, е автор на поредица исторически пиеси – „Ненавист или Светислав и Милева“, „Милош Обилич на Косово поле“ (1828), „Смъртта на Стефан Дечански“ (1849), „Лахан“, „Хайдутин“, „Владислав“ (1842). И през втората половина на века историческата тема е предпочитана от сръбските автори – Л. Лазаревич, Й. Вуйич, М. Цветич, М. Шапчанин, Л. Костич, Дж. Якшич.

тоев, В. Попович. Място в българската класика заема „Иванко, убиецът на Асеня I“ (1872) от Васил Друмев.

Благодарение на Войников, който, по думите на В. Стефанов, открива жанра на историческата пиеса за българската драматургия (Стефанов 1997: 117), се намалява напрежението между традицията и модерността. Общото минало се разказва/припомня с модерните средства на театъра. Така лагерите „за“ и „против“ новото за българите изкуство пренасочват спора от това да има или да няма театър към проблема какъв трябва да бъде този театър, който, желан или не, през 70-те години на българския XIX в. вече реално съществува.

БЪЛГАРСКИТЕ ДРАМИ И ТЕАТЪРЪТ ОТ 70-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК

Публичното обсъждане на театъра се възобновява в началото на 70-те, когато вече има достатъчно театрални поводи за това. Макар изказванията по темата да не са на професионални критици, разговорът за театъра в българското общество става все по-сериозен. След въпроса „какво“ се пише започва да се поставя въпросът „как“ се пише. С развитието на периодичния печат, с увеличения брой на изданията и на тиражите им, публицистичното слово се професионализира и авторитетът му неслучайно расте. По-консервативно настроената част от интелигенцията се събира около Цариградските издания – вестниците „Съветник“, „Турция“, „Право“, сп. „Читалище“. Във Влашко, с основен център Букурещ, се установяват повечето книжовници, завършили образованието си в Русия. Те се обединяват около „Свобода“ и „Независимост“, „Дума на българските емигранти“, „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“. Славейковият в. „Македония“ също е сред най-изявените трибуни в спора за театъра.

Публикуването на различни по жанр литературни текстове, писането за тях и за всякакви културни прояви сред българии-

те сякаш се отприщва. Само през 1870–1871 г. излизат десетина нови пиеси. Успоредно с тях се издават и преводни драми, нарочно търсени като репертоарни образци. Вниманието се насочва към творбите на значителни автори от световната драматургия. Липсата на критерии към литературния, включително и към драматургичния текст, се порицава от критиката. Практиката на побългаряванията при преводите продължава, но на този тип литературна работа започва да се гледа с неодобрение, като литературни опити на слаби преводачи, които са и творчески безсилни автори. През 70-те години се наблюдава рязка промяна на литературно-театралната ситуация. Нейните критици престават с опитите да възпират раздвижването около театралната инициатива. Вместо това се стараят да внушат, че трябва да се следват образците, признати за класика. Докато се увеличава броят на българските драми и представленията по тях печелят зрителския интерес, критиката обръща поглед и започва да изяснява самата природа на театралната игра. Заедно с художествената страна на пиесите вниманието се насочва и към художественото качество на спектаклите. Въпреки ясните знаци на възприемане на съществуването на театъра, във възрожденската критика продължава да доминира отрицанието. Изразът на несъгласие и неприемане обичайно е по-емоционален от позитивния, утвърждаващ тон. Затова, независимо от известните отстъпки в позицията на несъгласните с появата на театъра в българска среда, емоционалният градус в публикациите на тази тема във възрожденската преса не спада. Аразмяната на мнения прехвърча от полето на противниците в полето на поддръжниците и обратно.

Във в. „Македония“ (г. V, бр. 11 от 16 март 1871) излиза подписана с псевдоним, но вероятно писана, или най-малкото редактирана от П. Р. Славейков, статия, която е силен упрек към младите, подвели се по модите и цивилизацията, подгонили Европа, увлечени по театрите. Въпросът на автора е защо им е на българите театър, когато всичките им граждански, черковни и всякакви други дела са „смешни театра“:

Дали не е смешно и за оплакване да гледаш един народ: священството му цяло смешно театро, училищата му плачевно театро, ръководието и другите му занятия за окайване театра, а той не ся сеща да ги усъвършенствова, ами отишел да ся мъчи чуждите театра да представлява! Жално и за оплакване нещо! Българино, театрот, дето го представляваш, кой го е съчинил? [...] Изучи ся най-първо по другото, което ти е по-нужно; нареди си работите да ти служат по за в полза, па като ся удостоиш за театро, то нема да ти отбегне. Я са погледай в кое си положение!!! Не тъй, чадо духовно, не! (в. „Македония“, г. V, бр. 11 от 16 март 1871)

Също във в. „Македония“ (г. VI, бр. 13 от 17 юни 1872) е публикувана написаната в Германия статия на Иван Черепов, който разяснява необходимостта да се посещават театрални представления заради нравствените послания, от които зрителите биха извлекли поука, а не за да убият свободно време с лековато развлечение. Авторът призовава да се посещават „театра точни и изящни, но не таквизи, що ся отличават със слабо изкуство и празно съдържание па разрушават мислите и здравий разум и чувствата събарят“. В редакторска бележка, с най-вероятен автор Славейков, от целия текст се цитира финалното предупреждение, което е допълнено от забележката, че самият редактор не е против театралните представления, но дава съвет на „нашите млади интелегенти“ да не се увличат толкова по театъра. Тук отново се актуализира скептицизмът към театъра. Очакването за положителните му ефекти не може да бъде прието без усъмняването в тях и без предупрежденията за „театралната опасност“.

Интересна проява, която всъщност е защита на театъра, но в няколко изречения на учителя Тодор Шишков звучи като негова отрицателна оценка, се съдържа в изданието от 1873 г. на драмата „Велизарий“. Родом от Търново, Т. Шишков завършва класното училище в Елена. Десет години е учител в Одрин (1851-1854) и в Стара Загора (1854-1861). След това заминава за Франция, за да продължи образованието си – слуша лек-

ции включително в Сорбоната и в Колеж дьо Франс. За една година е в Прага като студент по славянска филология. През 1866 г. се завръща в родината си и продължава преподавателската си работа. През 1873 г. отново се установява в Търново. Тогава подготвя за печат комедията си „Не-ще-може! или Глезен Мирчо“ (1873), към която добавя теоретичния текст „Понятие за смешното и комическото, или що е собствено комедия“. Непосредствено след нея издава драмата на Х. Траудцен „Велизарий“ също с теоретична част – „Общи понятия за драмата“. На титулната страница библиографските данни са: „Велизарий. Историческа драма в две действия (по Х. К. Х. Траудцена). Съставил Т. Шишков. *Принос на бъдущия наш народен театър*. Цариград, 1873 г.“ (подч. мое, Н. П.). Интересно в това озаглавяване е очертаването на задачите, които се поставят с изданието на пиесата – тя не само трябва да попълва списъка с драматургични творби на български език, но това се прави с идеята да се развива „бъдущия наш народен театър“. А за да бъде разбираемо добре драматическото изкуство, авторът добавя и няколко страници с теоретично разяснение за същността на този литературен род. Отпечатването на драмата „Велизарий“, която е познато произведение за българите и една от трите първи пиеси, поставени през 1856 г. (припомням, че тя се играе в Лом след „Многострадална Геновева“), усилието на автора да изясни за читателите особеностите на драмата, комедията и трагедията, разбирането му, че изграждането на българския театър е процес, който вече е започнал и който трябва да бъде поддържан системно и целенасочено, са безспорен знак за подкрепата на Т. Шишков за театъра. В този смисъл изненадва упрекът, изразен в авторова бележка в края на теоретичния текст. Шишков коментира училищните представления и конкретно две пиеси, поставени наскоро в Търново от „учителя г. Горанов, който, за да угоди на своите патрони и да привлече на себе си общото внимание, беше зел участие в театралните представления“, организирани от него самия:

Туй явление само по себе си е осъдително, защото вреди на нравствеността на децата-ученици. Какво влияние ще има уче-

нието в душата на младите възпитаници, когато вчера те са играли на сцената някоя съблазнителна роля наедно с учителя си, а днес в клас да слушат от него какъв-годе урок? [...] И защо още да са остават учениците от уроците си в течението на учебната година, пак да са приготвят в театрални представления за кефа на някого?! (Шишков 1873: 56)

В тази бележка на пръв поглед сякаш се разпознават думите на Т. Икономов, когато възроптава против „неморалността“, на която театърът учи младите и особено – неговото разбиране за несъвместимостта между функциите на училището и на театъра. Вече стана ясно, че Т. Шишков не е сред противниците на театъра. В основата на упрека му е неспазването на йерархичността в отношенията учител – ученик. Към това добавя липсата на задълбочено вникване и разбиране на персонажите. Настояването му е, че ролите трябва да се разпределят според това, което наричаме режисьорски прочит, а не те да се раздават механично и без мисъл за взаимоотношенията извън „сцената“, породени от сценичните. Учителят трябва да пази своя авторитет, за да не бъде изместена основната му роля на учител от театралния образ, който пресъздава.

Само наглед Т. Шишков повтаря думите на Т. Икономов за рушация ученическият морал театър. Авторът на един от трите учебника по теория на словесността през Възраждането се отнася със задълбочено разбиране за последствията от лековатото отношение към театъра. Той не просто преповтаря предупреждението за „опасната“ връзка на училището с театъра. Със знака за внимание, който поставя по темата, Т. Шишков не плаши с театър, а го защитава от невежо отношение към него.

Най-ревностен и последователен противник на театралните занимания остава Тодор Икономов. След първия повдигнат от него дебат и след няколко години публично мълчание по въпроса, той пише следваща статия за „Театралните представления по нас“. Публикува я на две места. Текстът излиза първо във в. „Турция“ (г. VIII, бр. 14 от 20 май 1872), а след това авторът я обнародва в сп. „Читалище“ (г. II, кн. 17 от 1 юни, 1872, с. 766-774),

чийто редактор е отскоро. Повод да повтори накратко своята теза за вредността на новото театрално изкуство за българското общество става изиграната преводна пиеса „Смъртта на княза Потемкина“, за която пише кратък отзив. Това го провокира да развие отново мислите си за театъра в нарочна статия. Шест години след като открива дебата за театъра, публицистът продължава да отстоява мнението си за вредите от него за българското общество. Връщайки се към темата, той прави опит да синтезира своето становище и да го изложи ясно и убедително. Промяната изпъква в структурирането на изложението, което следва по-ясна логика, но по съдържание то остава почти непроменено от по-рано публикуваните негови статии. Икономов не отстъпва от своето мнение. Сметчава обаче тона на изказването си.

Авторът не отрича процесите на пробуждане и желанието за напредък у българите, но смята, че те се осъществяват по чужди модели – нарича ги моди и подражание. Той вижда големия проблем в това, че промените не следват естествени вътрешни потребности на обществото, а се провеждат „как дошло“, чрез неподходящи за българския обществен модел външни елементи. Най-пагубна от навлизащите различни моди е „страстта“ по театъра. От общото съждение за опасността от новостите, публицистът се насочва към опасността от театъра. Темата за модните нововъведения служи като фон, върху който разполага вълнуващия го конкретен проблем. Икономов смята, че българите възприемат театъра като зрелище. Той разсъждава единствено върху вредите от театъра и въобще не споменава за възпитателната и образователната функции, върху които акцентира Войников, и които изтъкват поддръжниците на театралното дело в този спор. В статията не училищата, а читалищата са набедени, че провалят идеята на създаването си като приютяват театралните представления и по този начин са се превърнали в „заведения за развлечение“. В перспектива той не отрича, че театърът може да намери място сред българите. Но не смята, че това трябва да се случи преди да минат двадесет години, в които да се изградят основите на родната

култура. Най-важното сред тях е образованието, за което са нужни сгради, учебници и сериозни хора. Този повторен опит да бъдат чути предупрежденията му е по-обмислен и изговорен с по-ефектна реторика. Авторът търси съгласието на читателите чрез множество вътрешни въпроси. Но тезата му продължава да не почива на друга логика, освен на емоционалната. Генералният упрек се насочва от театъра като институция към публиката като възприемател. Недостигнал нужната зрялост, българският зрител се увлича по зрелището, а не търси дълбочината на посланията. Икономов споделя лични впечатления от българската публика в Русчук и Цариград, която отива на театър не за поучение, а за забава. В четирите части на статията си той повтаря неколккратно казаното в статията „Училището е предназначено...“. Този път в текста си посочва и контрааргументите на неговите аргументи. Те са му добре познати, защото нито темата, нито разговорът по нея са нови. С по-мек тон и без обидни нападки, но без усъмняване в собствената правота, Икономов обобщава:

В театралните игри следователно ний видим *едно зло, една опасност за нашия народ* (подч. мое, Н. П.), в днешното му състояние и в името на тая опасност ний си позволяваме да обърнем съветите си към младите и да ги помолим да са отречат от този род удоволствия за няколко време, дотогава поне, додето са поустроим в по-важното на живота си [...] Следува от наша гледна точка на зрението, че театрата не докарват днес нищо друго, освен вредове на нашия народ. А това ни кара да ги осъдим безбоязнено и да наречем вредителни онези хора, които ги удобряват, насърчат и съставляват. (сп. „Читалище“, г. II, кн. 17, 1872, с. 766-774)

Консервативното отношение на Т. Икономов произтича от взирането му в едно конкретно проявление на по същество многооликия проблем за модерността, от отсъствието на по-широк план на разсъжденията му, които да насочат мисълта му към диалектиката на традиционното и модерното. Затова, разбира се, е необходима известна дистанцираност на погледа и друга

теоретична подготовка, за да е възможно културните промени да бъдат коментирани повече аналитично и по-малко патетично, мелодраматично, емоционално. Необходими са и промени в манталитета, които да позволят толерантност към другостта, да се потърси начин тя да бъде възприета, да се открие волята „другото“ да се вгради в „своето“.

Примерите от неприемащи или подкрепящи театъра публикации във възрожденската преса от началото на 70-те години са изобилни. Сред тях не се отличава такава, която да изразява принципно ново или по различен начин изказано становище по темата. Изключение е статията на Войников „Българско позорище“. Новото се наблюдава в зачестилата поява на критически текстове, които представят новоизлезлите драми. Тези първи рецензии също са оцветени от емоционални оценки. В тях похвалите също са по-редки от грубозвучащите бележки към техните автори. По-сговорчива е критиката, когато представя новоизлезлите драми. Публикациите за българския театър от началото на 70-те години вече преминават отвъд очертаванията на спора „за“ и „против“ театъра.

За съществуването на български театър пише Райко Жинзифов в обширната си статия „Българската литература“, публикувана на руски език в сборника на Н. В. Гербел „Поезия славян“ (1871). Жинзифов прави обзор на българската литература, който съчинява и публикува на руски език. Текстът е насочен основно към руската аудитория и цели да удовлетвори интереса на руската славистика към българското книжовно дело, да предизвика интерес към българската литературна и национална съдба. Втората част на обзора е добре подреден библиографско-коментарен опис на изданията на български език. Авторът представя съвсем кратко белетристиката и драматургията. Споменава и българския театър чрез постановките на Добри Войников в Браила и чрез три от историческите му драми.

В пресата е широко оповестена появата на още една нова драма, съчинена от ученика във френския лицей в Цариград Константин Величков (1872). Тъй като е публикувана по-късно, за драмата „Невянка и Светослав“ се пише като за хубава театрал-

на инициатива на младите българи от Лицея. Те представят пиесата на своя съученик на сцената на Армено-турския театър „Османие“ и събират похвали за начинанието си. Подобни дописки за различни театрални прояви излизат редовно във възрожденския печат в началото на десетилетието. Критикуван или хвален, театърът вече се възприема като естествена част от българския културен живот.

Театралната фактология, както и драматургичните опити на българските автори се отразяват все по-често в периодичния печат без непременно това да става повод за дискусия на театрална тема.

КРИТИЧЕСКОТО ПРИСЪСТВИЕ НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

Един от най-оперативните и строги възрожденски критици е Любен Каравелов. Той внимателно следи и своевременно отразява появата на почти всеки книжовен факт, който е свързан с българско издание или автор. Строг до грубост, рядко насърчаващ и повече изискващ, той е нетърпелив да види попълнени празнините на това, което би трябвало да представлява българската книжовност: „Ние още нямаме своя книжевност; ние още нямаме пет книги, които да могат да издържат критика; ние нямаме нито три книги оригинални, т.е. които могат да се нарекат български произведения или българска книжевност“ (в. „Свобода“, г. I, бр. 5, 6, 7 от 3, 11, 17 декември 1869). Целта на българските книжовници е да се нарекат писатели и да видят името си напечатано; български книги никой не пише; всичко, което се издава е заето от някъде, без дори да се посочва, че е превод – това е печалната картина на българската книжовност, описана от Каравелов в края на 1869 г. Само половин година след статията „Нашата книжевност“ редакторът на в. „Свобода“ представя във вестника новата драма на Войников, която му дава повод да напише, „че българската книжевност малко по малко захвана да

разширява своите предели и да допуска в своята област такива произведения, които доскоро ѝ бяха чужди“ („Свобода“, г. I, бр. 26 и 27 от 7 и 14 май 1870). Добрият пример за това е драмата „Велислава“, която изпълнява определената от Каравелов като най-важна цел на литературното съчинение – да „укаже злото и да покаже път, по който човек трябва да върви, за да отстрани това зло“. Критикът представя съдържанието на пиесата, прави своите бележки без да посочва добрите страни на произведението. Оставяйки всички негови слабости „настрана“ той на финала приветства Войников като първи български драматург. Поощряващите думи към Войников продължават и в отзива за „Криворазбраната цивилизация“. Когато тя се появява, Каравелов оценява, че е написана „по-книжевно и по-изкусно от историческите драми на г. Войникова“ и, по-важното, че драматургът е излязъл от „мъглата“ на историята и се е заел със „съвременния живот“ („Свобода“, г. II, бр. 20 от 31 октомври 1871). След излизането на „Иванко“ на Васил Друмев критикът оттегля добрите думи за „Криворазбраната цивилизация“ и я обявява за подражание на сръбска драма, а за драмите на Войников пише, че са „безцветни, безжизнени и безграмотни“.

По повод драматизацията на повестта „Изгубена Станка“ от Илия Блъсков, дело на Богдан Манчев, Каравелов обобщава оценката си с изречението: „Тая книжка е написана твърде безграмотно“ („Свобода“, г. I, бр. 47 от 21 октомври 1870). Безцеремонната констатация предизвиква отговор - оправдание на автора на драматизацията. Младият автор отговаря на тази критика, като подчертава, че е работил със старание, с добросъвестност, но му липсва опитност. Самият Блъсков написва отговор, за да защити себе си и труда на много от българските книжовници, попаднали под критическото перо на Каравелов. Отговорът му е публикуван в сп. „Училище“ (г. I, бр. 2 от 2 ноември 1870). В него Блъсков нарича редактора на в. „Свобода“ „Букурещкия цензор“ на „българската книжевност“ и признава, че критиката е засегнала честолюбието му. Упреква Каравелов, че е твърде краен, че е критик, който освен „себе си и своето“ осъжда всичко друго. Нарича го „пристрастен“ и „зломислен

хулител“, на чиито думи не бива да се отдава важност, защото вместо да посочва конкретни недостатъци на книгата, си позволява обидни думи към труда на авторите. Обръщайки се към Манчев, Блъсков пише:

Наистина честолюбието ви е еднакво докачено, както и моето от тоя истурен цензор на българската книжевност; но трябва да знаете, че тоя критик, освен себе си и своето, всичко друго осъжда и критикува. Нима и на такива пристрастни и зломислени хулители трябва да отдаваме важност, която те никак нямат?

Ако критикът на вашето, наедно и мое дело, би показал самите недостатъци на книгата ни, както прилича на един добросъвестен критик, то поблагодарил му бих и аз; защото критиката в границите на предмета, всякога е полезна и за по-многома отколкото само за критикуемия. (Блъсков, Р. И. Отговор г-ну Б. Манчеву в Болград. – „Училище“, г. I, бр. 2, 2 ноември, 1870)

Макар и малко встрани от театралните проблеми, тази размяна на мнения сочи неустановеностите и търсенията и в полето на критическото писане през периода. Счита се, че едно изказване има стойност, когато посочва слабости. Ако само хвали, сякаш излага съответния автор. Положителната статия се възприема като незадълбочена. Поради недостатъчен опит, поради импулсивност на писането и действителна липса на широта и дълбочина в познанието за предмета на писане, критиците прибегват до формулата да се критикува на всяка цена без коректно обяснение на сочените слабости. В същата година В. Друмев пише за „Периодическо списание“ статията „За критиката“¹⁵, където очертава важността на това книжовно дело и заявява намеренията на редакторския екип да поддържа такава рубрика. Важен момент в неговото изложение е фактът, че не приравнява критиката с критикуването. Този маниер на критическо писане остава трудно преодолим през книжовния период до 1878 г., а и след това. Една от вероятните причини, освен недостатъчната подготвеност на повечето книжовници, е

¹⁵ Друмев, В. За критиката. – Периодическо списание на Българското книжовно дружество, г. I, кн. 2, 1870.

полемичният дух, който владее българския периодичен печат. Говоренето в спор вместо в анализ е също знак за недостигнатата зрялост на обществото или личността.

Строгийт критик Каравелов е писател с обемно художествено творчество. Включително е автор на две издадени драматургични творби – една от първите едноактни комедии „Сцена из домашният живот на нашите чорбаджии“, и на драмата „Хаджи Димитър Ясенев“. Михаил Арнаудов цитира спомена на Константин Величков, че една от книгите, които са го трогвали до сълзи през 1875 г. е драмата „Хаджи Димитър Ясенев“. Тя отговаря на „чувствата, които вълнуваха всяко българско сърце в навечерието на великото движение“ и това е достатъчно, за да се чете драмата „с удоволствие“, си спомня К. Величков. Самият М. Арнаудов оценява драмата като „незначително“ литературно произведение и я поставя до най-слабата част от Каравеловото творчество – неговата поезия. Според Арнаудов в „Хаджи Димитър Ясенев“ липсва вътрешно единство и реалистично описание на ситуацията, „всичко служи на патриотическата тенденция, свежда се към публицистичната риторика“ (Арнаудов 1972: 679-682).

Архивът на Каравелов също не разкрива потенциал за успешното развиване на драматургични творби. Сред запазените негови ръкописи се намират няколко незавършени драматургични фрагмента, които не показват оригинален авторов замисъл. Интересно тук е, че две от драматургичните идеи на Каравелов са с историческа тематика. Той ги означава като „Драма за цар Крум“ и „Драма със сюжет от сръбската действителност“¹⁶. От втория текст става ясно, че действието в него е свързано с времето от края на XIV в., след победата на Мурад I над сърбите в Косовската битка. Написаните на руски език пет-шест реплики разкриват трагедията от поражението и решимостта на двамата разговарящи да защитават своята земя и народа си. Но от тях

¹⁶ Из архива на Любен Каравелов. Ръкописи, материали и документи. Подбр. Леков, Д., Л. Минкова, Цв. Унджиева. София: Издателство на БАН, 1964.

не добиваме представа за цялостния замисъл на Л. Каравелов във връзка с този текст. Идеята за драмата за Крум също не е развита подробно, въпреки че са описани накратко по три сцени от двете действия, които би трябвало да оформят конструкцията на неразработеното съчинение. Намерението е да бъде описана победата на Крум над Никифор, а сцените да са от Преславския двор, от византийския дворец, от българския лагер и на финала да бъде представено тържеството на победителя Крум, който е окичен с венец от здравец. В архива на Каравелов се намират само първите три реплики, които разменят Крум и аварският болярин Боян. Не би било правилно да даваме оценка за ненаписани драми, но в описаните намерения на автора не личи оригиналност. Дори идеята за драмата за Крум така, както е представена в записките на Каравелов, не показва надраства-не на Войниковия сюжет за този български владетел.

Каравелов оставя в съвсем суров вид идеите си за драмите от българската и от сръбската история. Няма свидетелства да ги разработва допълнително или да се връща творчески към тях. Но наличието на черновите записки показва, че историческата тема е интересна и за него – за критика, който настоява да се остави миналото и да се пише за съвременния живот.

„ВЕЛИСЛАВА, БЪЛГАРСКА КНЯГИНЯ“ ОТ ДОБРИ ВОЙНИКОВ – НОВИЯТ ПОВОД ЗА ПУБЛИЧЕН СПОР

В статията си за „Велислава, българска княгиня“ Л. Каравелов коментира с положителен знак жанровото обогатяване на българската книжовност, която според него наброява не повече от пет добри литературни произведения на наши автори. При такава книжовна „бедност“, пише Каравелов, няма как да не бъде посрещната с радост „нашата самобитна драма“, съчинена от г. Войников. Заключениеето на Каравелов е, че биха могли да се намерят много слабости в изграждането на главните герои,

но те се губят, „когато земе сичката драма в цялост“. Статията завършва с приветствие: „Нека живее г. Войников, първият драматург български! Желаете му добър успех!“ („Свобода“, г. I, бр. 26 от 7 май 1870).

Този текст, написан като класическа рецензия за драма, излиза извън тона на типичното възторжено или сразяващо обекта, за който се пише, възрожденско публицистично слово. Каравелов е обективен и добронамерен в коментара си за „Велислава“. В статията е добавена теоретична част, която подсилва сериозността и компетентността на направените изводи. Изобщо, това е публикация, чието съдържание по никакъв начин не подтиква към дискусия. След нея обаче се разразява най-емоционалният театрален спор, в който има прояви на радост и възторг, на съдържан гняв и открито недоволство, споменава се за сълзи от вълнение и за разчетено любовно чувство на един от дописниците към една от актрисите.

Представената накратко хронология извежда следния публичен диалог.

Един брой след рецензията на Каравелов във в. „Свобода“ е публикуван отзив за представленията на „Велислава“. В него се споменава за доброто име на българския театър в Браила, създадено още от първите спектакли на Войников в града. Очакването за хубаво представление е напълнило докрай салона с развълнувана публика и тя е възнаградена от театралното преживяване. Дописникът емоционално разказва сюжета и тълкува образите, като същевременно хвали актьорите за играта им, и особено двете „актриси“ Аника Костович и Екатерина Василева. Тонът е подобен на Каравеловия в предхождащата рецензия. Разликата е, че редакторът на „Свобода“ представя драмата, а от неподписаната дописка научаваме за представленията по нея.

По същото време във в. „Турция“ (г. VI, бр. 13 от 16 май 1870) излиза още една неподписана дописка за същото браилско представление. Около половината от текста ѝ е възхвала на играта и таланта на г-жа Аника Костович. Изказана е също

благодарност на Екатерина Василева и на всички други актьори. След това идва ред на „приятелски съвет“ към г-н Войников как да пише пиеси и заключението, че „Велислава“ излезе великолепна на сцената“, заради майсторската игра на актьорите, и най-вече на г-жа А. Костович, чиято изкусна игра прикрива недостатъците на пиесата.

Веднага следват два отговора във в. „Дунавска зора“ (г. III, бр. 1 от 2 юни 1870) – на един от актьорите и втори на самия Войников. Публикацията от актьора изразява неговото емоционално отношение, а той в допълнение обсъжда и емоциите на дописника на „Турция“. В самото начало изтъква „грозното“ впечатление, което коментиранията от него публикация прави, обвинява автора ѝ в „раболепство“ към турските власти, както и че пише с „най-низко сърце“, че го владеят лични страсти, че изпитва завист към Войников и любов към Аника, чието сърце се опитва да спечели: „Само един любовник може да пише тъй към своята любовница“. За да бъдат пресъздадени страстите, са нужни гръмки думи и в случая и в двете дописки те изобилно се употребяват.

Отговорът на Войников в „Дунавска зора“ е по-умерен, но безсъмнено авторът на драмата и организатор на представлението е силно подразнен и иронизира съветите на „искрения“ си и „добър“ приятел. Отговорът му прелива от сарказъм. На финала драматургът отправя предизвикателство към обидилия го дописник на „Турция“ и го предизвиква да напише сам по-добра пиеса, да я постави на сцена и Войников веднага ще си купи билет, за да я изгледа с възхищение и ръкопляскане.

Повечето от тези, които следят и участват в дискусиата, са убедени, че авторът от в. „Турция“ е Васил Д. Стоянов. Седмица след тази размяна на мнения за спектакъла, встрани от темата, но със силни обвинения персонално срещу В. Д. Стоянов, се включва и Каравелов („Свобода“, г. I, бр. 30 от 10 юни 1870). Редакторът на „Свобода“ директно напада Стоянов, убеден, че той е авторът на „Турция“, но го обвинява за друго – че е написал писмо, чийто адресат не желае да оповести, но писмото „съдържава такива гнусави неща“, за които е редно той да се

защити сам. „Нещата“ от писмото е ясно, че не се отнасят за театър, а гневът на Каравелов е емоция, насочена другаде – към човешкия морал на Стоянов.

Сред тази каша от изказвания се чуват гласовете и на двете любителки-актриси, които без причина се оказват замесени в спора. Екатерина Василева изпраща отговор до редакцията на в. „Турция“ (г. VI, бр. 17 от 13 юни 1870), в който защитава работата на драматурга режисьор и пише, че заслугата за произнасяните от тях двете реплики, за които получават похвалите, е изцяло на автора. Важно е подчертаването, че те двете с А. Костович са „жени, заняти със семейна работа“ и излизането им на сцената не е, „за да правят име на артисти“, а е в помощ на „благодетелната цел“ на представлението. В своя отговор А. Костович изразява възмущението си и от двамата дописници (на „Турция“ и на „Дунавска зора“), които неоснователно и дори непочтително намесват името ѝ в техни спорове и го коментират в контекста на влюбвания и любовни връзки. Думите в краткото ѝ писмо са точни и силни, от тях блика гняв, но артистката не си позволява обидни квалификации: „Аз протестирам против прекалените към мене хвалби на едина, както и против неочитивото намисване на моето име на другия“ (г. III, бр. 2 от 18 юни 1870)¹⁷. Интересно тук е „женското проговаряне“ (Станева 2009: 425), което се прави, не за да изяви творческото присъствие на Е. Василева и А. Костович като актриси, а напротив, за да бъдат припознати в традиционните им женски роли, в принадлежността им към дома и семейството. Същевременно се осмеляват да се включат в критическата дискусия по повод пиесата „Велислава“, водени от чувство за дълг към реални участия и приноси в театралния живот, от автентична благодарност към твореца Д. Войников и от „желание за точно портретуване на събития и личности от голямата сцена на възрожденската публичност“ (Станева 2009: 424).

¹⁷ За познанството на Е. Василева с Д. Войников и за представлението на „Велислава“ вж. Василева, Ек. Спомени, стихотворения, дописки. Съст. Недка Капралова. 2022, с. 28-30.

В броя на „Дунавска зора“ с писмото на А. Костович излиза и съобщението на анонимния автор на дописката от „Турция“, че той, Стефан Илиев – един от доброволците актьори, е написал текста, който толкова разбунва духовете. Декларира, че В. Д. Стоянов няма никаква намеса в този случай и че единственото друго участие е на В. Друмев, който само е нанесъл поправки в написаното от Ст. Илиев. С тези две съобщения темата за драмата и представленията по „Велислава“ се прекратява след двумесечна интензивна обмяна в периодичния печат на дописки и писма-отговори и след избуяли силни емоции, насочени лично между самите дописници и по-слабо към театралната тема, от която първоначално тръгва спорът. В краткото финално съобщение на Ст. Илиев обаче изпъква един факт, който вероятно прави силно впечатление на Войников. Става дума за бележката, че Друмев преглежда и поправя написаното от актьора. Оставеното без редакторска поправка от Друмев мнение на Илиев, че представлението има своя успех не благодарение, а въпреки качествата на драмата, сочи, че тази оценка се споделя и от двамата. Разкритата по този начин обида, нанесена му от Друмев, бележи трайно отношението на първия български драматург към автора на „Иванко, убиецът на Асеня I“.

ПЪРВИЯТ ТЕАТРОВЕДСКИ АНАЛИЗ

Една от обичайните полемики в пресата става повод за първия театроведски анализ. Негов автор е Добри Войников. Сред мотивите за статията му има и силен момент на засегнато честолюбие, което на места измества коментара в недобре прикрито заяждане. Става дума за полемиката, в която Войников влиза с редактора на сп. „Читалище“ П. Р. Славейков след появата на Друмевата драма „Иванко“.

Още с излизането от печат през 1872 г. драмата на Васил Друмев „Иванку, убиецът на Асеня I“ е посрещната с възторжени думи и с висока оценка. В рубриката „Нови книги“ на сп. „Читалище“ в броя от месец февруари 1873 г. в редакторски отзив

Петко Славейков обявява появата „на една капитална пиеса за бъдащият наш народен театър“ и подчертава, че драмата е „оригинален труд“, който „прави почет на книжнината ни, в която до сега не ся е виждало таквози приобретение“; „то е едничкото художествено произведение в българската книжнина“ (сп. „Читалище“, г. III, кн. 5, 1873). През месец март във в. „Независимост“ Любен Каравелов обосновава връзката между литература и критика – появата на литературни произведения предполага да се говори и да се пише за тях, така наличието на литература предпоставя съществуването на литературната критика. Каравелов използва като повод появата на „Иванко“ за написването на краткия критически текст „Български драми“, като в него отличава драмата на В. Друмев и „Криворазбраната цивилизация“ на Д. Войников като съчинения, обогатили „що-годе“ „несъществуващата българска книжевност“. Тази съдържано положителна оценка предупреждава за множеството критични бележки, които авторът има към двете драми. И все пак, разликата в критическото отношение към „Иванко“ е високо заявена с определянето ѝ като „първо дело“ в българската литература, като нейна „буква а“, като книгата, която „след 50 години и да се изгуби от светът, то днес за днес тя ще да се прочете от множество читатели“ (в. „Независимост“, г. III, бр. 28 от 31 март 1873).

На фона на думите, с които се посрещат Войниковите драми и спектакли в периодичния печат, появата на „Иванку, убиецът на Асеня I“ е почти аплодирана. Посрещната е с радост и с поощрения, с каквито не е посрещана нито една Войникова драма. Безапелационно ѝ е отредено първото място сред създаденото от родната драматургия до този момент. Многогодишните целенасочени усилия на драматурга Войников остават пренебрегнати и авторът на „Райна Княгиня“ (1866), на „Покръщение на Преславский двор“ (1868), на „Велислава, българска княгиня“ (1870), на „Възцаряването на Крума Страшний“ (1871), на „Криворазбраната цивилизация“ (1871) с основание се чувства засегнат. Още повече, че една от отправените му критики се предполага, че е написана от В. Друмев. Критикувайки в „Периодическо списание“ новоизлязлата книга „Позорищни

дела“ от И. С. Владикин, която не само че „умножава числото на лошите книги у нас“, но увеличава и броя на лошите представления, Друмев добавя под общия знак „лошеви книги“, които правят „голямо зло на простодушните читатели“ „и „Страшни Крумовци“, и „Велислави“, и „Чорбаджии“... („Периодическо списание“, г. I, кн. 5-6, 1872). Очаквано и основателно Д. Войников се чувства дълбоко засегнат.

Той публично изразява несъгласието си с оповестените високи оценки за драмата на Васил Друмев в статия до сп. „Читалище“, която оформя като писмо до редактора Петко Славейков. Отпечатвайки я в две поредни книжки на списанието от месеците април и май 1873 г., Славейков влиза в непосредствен диалог с изказаните от Войников остри забележки към драмата „Иванко“ и към нейния автор, като включва своите отговори под линия в полето на самите публикации. Така най-новата българска историческа драма предизвиква поредната полемика на страниците на възрожденската периодика. Забележителното в случая е, че обсъждането на „Иванко“ е първият литературно-критически спор през Възраждането. Включването на Славейков в него с незабавни отговори и с редакторски бележки, поставени точно на мястото, което ги провокира, създава напрегнатата динамика на диалога „Войников – Славейков“. Този подход осигурява необичайна за времето синхронност на аргументиране на различните позиции в обсъждането. Избягва се забавянето, забравянето, отклоненията в други теми и размиването на поставения проблем с други, междувременно възникнали въпроси за дискутиране. Диалогът между двамата участници в спора е пределно концентриран, точен, систематичен.

Статията на Д. Войников за сп. „Читалище“ „Иванку, убиецът на Асеня I“ има редица елементи на рецензия, написана от театрален критик. Оценките му и анализите на някои от героите в драмата са твърде крайни, необективни, леснооспорими (и разбира се, обясними). Нескритата преднамереност на Войниковия коментар върху „Иванко“ не отменя факта, че в рецен-

зията му се съдържа първият театроведски анализ на драма в българската периодика.

В анализа си драматургът критик засяга поне две от рецепционните равнища (Николова 1994), в които може да бъде разгледано произведението на Друмев. От една страна, коментарът на Войников е насочен към чисто текстовия анализ на „Иванко“, където се проследяват идейният замисъл на творбата, нейната образна и структурна система. Успоредно с това критическият прочит е свързан и с драматургичните особености на произведението – мястото на монолозите, съдържанието и дължината им; логиката и целесъобразността на сцени и явления; уместността и посланията на ремарките.

През 1873 г., когато пише текста, Д. Войников има натрупани професионални основания да изказва мнение от позицията на театровед. По това време вероятно е напреднал в работата си по издаденото през 1874 г. „Ръководство по словестност“, което представлява компилативен труд по теория на литературата. Ръководството, съставено от Войников, според общоприетото от литературните историци мнение, е най-доброто от трите теоретични пособия, които излизат през Възраждането. И заради теоретическата подготовка, и заради своята най-богата практика като драматург и режисьор сред всички българи, правили опити в полето на театъра и драмата до момента, авторът има необходимата широта на познание, за да пише като театровед. За жалост, той не проявява широта на духа, за да преодолее дребнавостта и жлъчния тон в своята критика.

Войников оспорва определянето на Друмевата драма като „художествено произведение“ с театроведски основания – написана е „както завърнало“, „без никакъв план и против правилата на драматическото изкуство“. Освен множество „естетически и психологически недостатъци“, освен характери, които съвсем не са изградени с „поразителна вяръност“, както твърди Славейков при първото представяне на „Иванко“ пред читателите на списанието, произведението на Друмев не отговаря – според строгия критик – на изискванията за „драматическа цялост“:

[...] днес за да напише някой едно както трябва драматическо дело, трябва, при драматическите закони да познава що-годе и позорищното изкуство, а именно: сценическата иллузия, която трябва от начало до края на делото да владее, как разните появявания на действащите лица ще съставят разни картини по духа и вкуса на пластическата поезия, и как тези лица в различните положения на техните роли ще могат да екзекутират своите декламации и мимика с оная естетическа хубост, която непременно трябва да произведе ефект.

Заради това днес едно драматическо дело се разглежда по две страни: до колко то е поетическо и до колко то е позорищно. [...] Прочее само такива драми ще имат честта да бъдат капитални за бъдещият наш народен театър. (сп. „Читалище“, г. III, кн. 7, 1873)

Въпреки че преди да пристъпи към анализ на отделните действия, Войников уточнява: „Разгледването ми ще бъде само върху чисто драматическото художество, което се изискува от драмата поне за прочитание“, в хода на своя анализ той продължава обсъждането на „Иванко“ и според сценичните качества на драмата.

Основните критики в статията на Войников са две: за неспазеното класическо изискване за единството на време, пространство и действие в драмата и за това, че Друмев представя главния герой колебаещ се и непостоянен в своите решения. Честите вътрешни противоречия у Иванко го правят безхарактерен и неясен като драматически персонаж. Критикът подсилва думите си за характера на главния персонаж с формулата „а+а+в=0“, за да докаже с нея, че „наш Иванко няма своя собствена воля“.

Ред по-маловажни, но обстойно изложени и добре подредени бележки изпълват нататък коментара на Войников. Например той категорично отхвърля като реално възможно вездесъщото присъствие на заплитация интригата грък Исак на всички места и във всички ситуации, в които се вземат важни за действието решения. Лукавият византиец подслушва спотаен „ту в Иванковите, ту в Асеновите палати“ и Войников изисква авто-

рът да изясни дали царят е разрешил свободното придвижване „навред“ на един роб. В противен случай Друмев прави грешка по отношение на „драматическата вероятност“. Тази забележка предизвиква Славейковия коментар, че това не е нищо друго „освен излишна придирчивост“. Друг пример е реакцията на Войников срещу представата, която се създава за цар Асен – в ред ситуации той изглежда като глупав и слаб цар, което противоречи на познатия от историята образ на този български владетел. Тук Славейков отново се намесва, за да подчертае, че Войников проявява прекомерна вискателност към по-маловажните неща и сякаш съзнателно подминава същинската цел, която авторът следва с драмата. Въпреки учтивостта, с която се обръща към своя опонент, редакторът на сп. „Читалище“ представя като аналогичен пример за несъобразено с българската действителност и манталитет решението за сцената с дуела в „Криворазбраната цивилизация“ и завършва тази своя бележка с това, че в една драма той не търси правилата, а съществени неща. Успехът на Друмев в тази драма е, че „гъркът мирише на грък отдалече, а българинът личи, че е българин“. Особено в коментарите си върху Трето, Четвърто и Пето действие Войников си позволява неоснователна ирония към решенията за хода на драматургичното действие и за развитието на характерите; става жлъчен и дребнав в бележките си.

Въпреки че изпада в крайност, търсейки единствено недостатъците в произведението на своя съперник, авторът на първите български исторически драми твърде точно посочва онези моменти от сюжета и от развитието на образите, които затрудняват възприемането и разбирането на Друмевото произведение в дълбочина. Колебанието и нерешителността на Иванко извикват у Войников въпрос, който поставят и следващите изследователи на драмата – Иванко ли е главният герой?

Някои от дългите коментари в рецензията, отнасящи се за незначителни недоглеждания, са свързани именно с постановъчните драматургични особености на творбата. Например при раздялата на двамата братя Петър и Асен, когато Петър вече е напуснал сцената, той запява. Театралът Войников с основа-

ние забелязва, че детайли от информацията в драмата могат да достигнат по един начин до възприемателя читател и да не достигнат до възприемателя зрител. Ако за читателя е ясно, че Петър пее, то за зрителя пеещият остава скрит и възниква съмнението кой всъщност изпълнява песента, която зазвучава на сцената. Неспазването на правилото за единство на действието би накарало „машинистът да се поизпоти“ с „вдигане и слагане на четири разни сцени“ в трето действие. То се развива в Ивановите палати, в Царските палати, в покоите на Мария и в покоите на Асен. В четвърто действие сцените продължават да се менят и Войников за пореден път предупреждава, че неспазеното единство на време и на място, от една страна, усложнява декора, а от друга – „разкъсва вниманието и пиесата губи онъзи интересност, която държи театра пълен до край“.

Славейков приема, макар и с уговорки, много от бележките в рецензията, особено тези, които водят до постановъчни проблеми. Но той не отстъпва от първоначално изказаното свое мнение, че „драмата на г. Друмева може да служи за сегашният, а че и за бъдещият наш народен театър, а най-вече до появението на други по-добри и по-сполучени каквито досега не сме видели“ (сп. „Читалище“, г. III, кн. 8, 1873). Въпреки различието на обменените мнения, въпреки емоционалния план, дискусиата между Славейков и Войников е конкретна и обсъждаща, авторите имат какво да кажат и не прибегват до размяна на обидни слова, за да изложат другата позиция. Необичайното е и това, че в един и същи брой с отговора – рецензия се публикува и последващият отговор на редактора под формата на бележки под линия. По този начин съжденията от Войниковата критика, които Славейков желае да коментира, да оспори или да се съгласи с тях, намират незабавна реакция и се получава динамичен диалог. Той замества тлеещите във времето, водени от страниците на различни периодични издания спорове, каквато е обичайната практика.

Спорът по повод драмата на В. Друмев по своята първопричина е емоционален. Особеното внимание на Д. Войников към „Иванко, убиецът на Асеня I“ е провокирано още от призна-

нието на Ст. Илиев – дописникът на в. „Турция“, за браилския спектакъл на „Велислава“, че редактор на неговата отрицателна за драмата оценка е В. Друмев. Повтарящото се пренебрегване в няколко публикации на историческите драми на Войников за сметка на единствената Друмева пиеса усилва сензитивността на придобилия вече опита на театрал драматург. Войников не крие, че е обиден, но се старае анализът, който прави на „Иванко“, да е професионален. Както професионално подхожда и в предишните си публикации по темата за театъра. Разбира се, драматургът не успява да пренебрегне емоциите и те проличават. Но това не снижава стойността на неговото критическо слово. Още повече, че и двамата критици - Славейков и Войников - пишат с мисълта за и в полза на „бъдещия наш народен театър“.

Според Войниковата „формула“ колебанията в поведението и в мислите на Иванко „го превръщат в нула“ и те са съзнателно търсен от автора резултат, за да утвърдят драматургичния персонаж „като сложен, психологически достоверно изграден характер“ (Николова 2004: 252). Интуицията на Петко Славейков се оказва вярна. „Иванко, убиецът на Асеня I“ влиза във фонда на българската класика и несъмнено става „капитална пиеса“ за българския театър. „Иванко“ се играе от почти всеки любителски театър през Възраждането и след Освобождението. Първите професионални трупи също го включват в репертоара си. В официалната програма за откриването на новата сграда на Народния театър е включено пето действие от „най-добрата българска историческа драма „Иванко“ (Атанасов 1907: 137), което е единственият фрагмент от българската драматургия, показан на сцената в тази тържествена вечер. В близките години след това с драмата на В. Друмев неведнъж се открива театралният сезон на театъра. Макар и с все по-големи интервали „Иванко“ продължава да се появява на столичните и общинските професионални български сцени и през следващите десетилетия.

Войниковият теоретически образован, „режисьорски“ школуван поглед също се оказва верен – сценичната реализация на пиесата затруднява дори професионалните режисьори. А теат-

ралната критика постоянно има забележки към постановъчните решения и към актьорските изпълнения.

Отвъд многословието в спора между Добри Войников и Петко Славейков могат да бъдат открити и изведени в изчистен вид проблемите на литературната и сценичната интерпретация на драмата на Васил Друмев, която остава „капитална“ за българското национално театрално дело.

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ОБРАЗ НА ИВАНКО – ДРАМАТУРГИЧНАТА НАХОДКА НА ВАСИЛ ДРУМЕВ

Трайният ефект от драмата на Васил Друмев е двоен. В театрален план „Иванко, убиецът на Асеня I“ става класическа пиеса за българския театрален репертоар, при това, не „редова“ класическа драма, а емблематично драматургично произведение. В сферата на литературата образът на главния герой, който създава Друмев, е нарицателен за популярен и разпознаваем пример от небогатата галерия на ярки възрожденски персонажи. Освен това, Иванко става провокация както за критически разсъждения върху образа, така и за последващи литературни интерпретации, които доразвиват постановения от В. Друмев проблем за верността и предателството, за параметрите на силата и безсилието на личността, престъпила човешкия морал и обществения дълг. Създаденият от възрожденския драматург образ се „дописва“ с различни трактовки в по-късната българска литература. Иванко е уникален образ, който не остава само във възрожденското литературно пространство.

Един от основните моменти, които смущават при възприемането на драмата „Иванко, убиецът на Асеня I“, е недостатъчният акцент върху наказанието, възмездяващо цареубийството. Патосът на възрожденското време изисква чернобяла характеристика на персонажите и недвусмислено оценяване на ситуациите, в които те попадат. От една страна, в хода на цялата драма личи двойственото отношение на Друмев към Иванко. От друга, развързката представлява отворен финал по отношение на главния герой. Царската династия получава своята реабилитация със скорошното възкачване на Асеновия брат Петър на престола, но бягството на Иванко, въпреки че е съобразено с историческата истина, оставя незапълнен зрителския/читателски хоризонт на очакване. Физическото оцеляване на героя в

рамките на драмата е неадекватно от гледна точка на фолклорно-приказния модел на възтържествуване на доброто над злото.

Въпросът, поставен от Войников за неясния главен герой в драмата, заради характеристиките на Иванко като драматургична фигура на колебанието, нерешителността и съмнението, също провокира и съвременните на Друмев, и следващите читатели, зрители и изследователи.

По-късните критици на творчеството на Васил Друмев продължават да отбелязват уникалността на „Иванко“, сравнена с останалите исторически драми от предосвобожденския период. Продължават обаче да си задават и въпросите, които поставят авторите на първия същински критически дебат, състоял се около първото издание на драмата.

Повод за нова вълна от изследвания върху живота и творчеството на автора на „Иванко“ и „Нещастна фамилия“ стават честванията на 25 години от кончината на Васил Друмев. През 1926 г. Илия С. Бобчев издава биографично-коментарната книга „Васил Друмев – Климент Търновски“¹⁸. През 1927 г. под редакцията на М. Арнаудов излиза сборник в 3 тома с изследвания, спомени и документи, където в две от студиите предмет на анализ е драмата „Иванко“¹⁹. Техни автори са Г. С. Пашев и Ю. Трифонов, чиито разсъждения са най-близо до позитивисткото научно изследване.

Първият изследовател на драмата, който издирва историческите извори на „Иванко, убиецът на Асеня“ и коментира характеристиките и авторовото решение за тях през оптика, анализираща историографските сюжети, е Юрдан Трифонов. Той отсява възможните източници, ползвани от Друмев и се заема да открие писателската намеса в представянето на събитията и по-точно – на характеристиките. Превръща собствения си анализ от историографско дирене в литературоведски коментар, с който представя главните действащи лица в пиесата. Трифонов тър-

¹⁸ Бобчев, И. С. Васил Друмев – Климент Търновски. София: Родина, 1926.

¹⁹ Пашев, Г. С. Нравствени идеи и принципи в художествените произведения на В. Друмев и Трифонов, Ю. Историческата страна на драмата „Иванко. В: Климент Търновски – Васил Друмев. Сб. под ред. на проф. М. Арнаудов. В. Търново: к-т Митрополит Климент, 1927.

си отговори на въпросите: „Защо Асен, Петър, Иванко, Исак, Тодорка, Мария и отец Иван са точно такива, каквито ги познаваме от драмата?“. И „Доколко литературна свобода в интерпретирането им си позволява авторът?“. За целта Трифонов формулира като основна своя задача да представи историческите съчинения, които са повлияли на Друмев при изграждането на произведението, и да ги сравни със самия драматургичен сюжет. Изследователят отстоява становището, че писателят не е „съчинил“ литературен наратив за убийството на Асен и съпътстващите го събития, а го е съставил в резултат на съзнателно и старателно изучаване на историографските източници за българската средновековна история, познати до времето на написване на „Иванко, убиецът на Асеня“.

В статията си „Историческата страна на драмата „Иванко“ Трифонов представя в резюме Друмевия разказ за един от драматичните моменти около възобновяването на Българската държава и началото на Второто българско царство. Непосредствено след това прави сравнение с хрониките на съвременника на събитията – византийския историк Никита Хониат. Юрдан Трифонов търси съвпаденията и разминаванията между драмата и историографския сюжет. Решението на Друмев да даде главната роля в заговора на византиеца Исак не е само емоционално или идеологически обосновано. Хониат също твърди, че гърците са подстрекатели на Асеновото убийство. Според неговия текст обаче Исак е доста по-млад от обрисувания в драмата персонаж и смъртта му предхожда убийството на цар Асен. Защо авторът не се придържа към информацията, която получава от хрониките, се пита Трифонов. Може би, защото героят е въплъщение на „старата грешница и неприятелка на българите – Византия“? Защо не е удовлетворил „нравственото и патриотично чувство на зрителите“, а оставя Исак ненаказан? Образът на Исак е един от случаите, в които желанието на драматурга за литературно внушение надделява над историческата фактологичност, към която той в значителна степен се придържа.

Трифонов предполага, че Друмев е познавал хрониките на Хониат, но за изследователя е по-вероятно негов непосредствен източник да е била някоя от историите на България с български автор. Споделя подхода си да потърси източника чрез образ, който присъства в драмата, но липсва у Хониат. Така стига до персонажа на Мария – Асеновата дъщеря. За нея говори само Войниковата история.

В „Кратка българска история“ от Д. Войников²⁰, както и в „Царственика“²¹, който е първото печатно издание по „История славянобългарска“ на Паисий, възцаряването на Асен се интерпретира като знак за неговия божествен избор за владетел. Пътят му към престола в тези историографски съчинения е посочен от св. Димитър. Паисий описва цар Асен с ореола на светец, чиято смърт го превръща в мъченик. В произведението си Друмев запазва образа на легендарния богоизбран цар. Затова героят в драмата е мек и милостив към Иванко. С това обяснение Ю. Трифонов находчиво защитава решението на драматурга да изгради образа на Асен такъв, какъвто го представя драмата – български цар, изваден от стереотипа на Владетеля – Войн. Тази неочаквана гледна точка, сочеща към човешкото лице, а не към монументалността на владетеля, става повод за част от упреците на Друмевите критици. Трифонов предлага свое тълкувание на образа на Асен от „Иванко“. В статията си изследователят допълнително изяснява и психологически мотивира привидното нехайство на героя, пропускането на важни знаци и предупреждения за заплахата, която витае около него: „като прибавил в него известна безпечност, естествена за човек, който почива на лаврите си и се мисли за ограден от народната обич – безпечност, с каквата и Шекспир е представил Юлиа Цезаря, го е създал такъв, какъвто го виждаме в драмата“ (Трифонов 1927: 199). Погледът към Асен е противоположен на този, през който Хониат тълкува владетелския нрав и поведение на

²⁰ Кратка Българска история от Добря П. Войников. Второ издание. Пловдив, Русчук и Солун, 1879.

²¹ Царственик или история болгарская. Изд. от Христати Павлович. Будим, 1844.

българския цар. Според описанието на византийския хронист Асен е „кръвожаден човек“, „варварин“, себичен, зъл, налагащ волята си без съобразяване със закона; при появата на Иванко в съдбовната вечер, виждайки го, веднага „подивял като звяр“ и боляринът се оказва принуден да го убие, за да не бъде убит той самият. Анализът на Трифонов проявява абсолютно различен на византийското описание човешки нрав и владетелски подход у Асен.

Изследователят намира психологическо обяснение и на Петровото примирение с обвиненията, които му отправя неговият брат – царят. „Друмев го е представил не безволен, а прекалено съвестен, родолюбив и самопожертвователен“ (Трифонов 1927: 200). Обиден и съкрушен е от факта, че брат му вярва на клеветниците, че незаслужено е изгубил доверието му и решава да остави времето да докаже невинността му. Юрдан Трифонов посочва логична мотивировка на автора и за този образ. Смята, че така Друмев го показва като истински патриот – Петър се опитва да избегне междуособиците с цената на собственото си име. „Така е представен и Петър: той се бои от междуособие и предпочита, сам да е далеч от престола, само и само да добрува народът. Това е сантиментализъм..., такъв наивен сантиментализъм е въодушевявал дейците от време на възраждането“ (Трифонов 1927: 202).

Изследователят насочва вниманието и към отец Иван. Той не е историческа личност, но според Трифонов, характерът му не противоречи на епохата. Сочи като негов литературен прототип Боян от драмата на Д. Войников „Райна княгиня“. Заета е само идеята за персонажа. Образът на своя герой Друмев развива самостоятелно.

Тодорка, също като отец Иван, е художествен образ – изцяло съчинен вариант на иначе съществуваща според историята дъщеря на Исак, за която византийският император и неин дядо сгодява Иванко. Тя обаче е едва четиригодишна и според хрониките на Хониат Иванко е предпочел по-реална съпруга.

Трифонов отправя задълбочен изследователски поглед и към уникалния герой на Друмев – Иванко. Друмевият Иванко е с

далеч по-чувствителна съвест от историческия прототип, познат ни от разказа на византийския хронист. Анализът на Ю. Трифонов подчертава неговото колебание, което се преодолява от променената ситуация след идването на отец Иван. Активността на духовника става реална заплаха и за плана, и за сигурността на Иванко и в страха си той пристъпва към убийството. Според Трифонов Друмев създава героя „добър, съвестен и родолюбив“, защото при голямата добрина на Асен и Мария Иванко не е можел да заслужи тяхната обич, ако не притежава аналогични качества.

Възрожденската историография е твърде лаконична за съдбата на Асеновия убиец и не използва името му като център на историческото събитие. Образът му за първи път е развит така внимателно от Друмев. Според „Кратка българска история“ на Д. Войников главният герой на драмата е представен като „един от българските велможи на име Иванко“, който, подбуден от попадналия в плен гръцки войвода Исак, с помощта на група боляри и с участието на царската дъщеря, подготвя царубийството. Асен обаче научава за съзаклятието, вика Иванко и заповядва да го убият. Иванко успява да го превари и го пробожда с нож. Краткото му царуване е прекратено от войските на Петър, който превзема Търново, а Иванко се спасява с бягство в Цариград. Душановата „История“²² разказва сюжета така, както го описва Войников и както е според драмата – в заговора е въвлечена и царската дъщеря. Драган Цанков е още по-лаконичен за събитието: „Исаак, Гръцки войвода, който бил роб, подбудил едного от българските войводи на имя Иван да убие Асеня, та да стане той български Крал. Иван сполучил да убие Асеня и с приятелите си останал на Асенево място в Търново“ (Цанков 1866: 73)²³. Когато престолът му бил отнет, побягнал в Цариград и там се оженил за жената на Исак. Тази подробност е единственият същностно различен момент в разказа.

²² Кратка Българска история по питанье и отговор за първоначалните училища от Д. Т. Душанова. Къзънлък, 1870.

²³ Кратка Българска история от Драган Цанков, II изд. Пловдив, 1866, с. 73.

Друга версия за женското присъствие в съдбата на Иванко срещаме в историографското съчинение на Раковски „Няколко речи о Асеню Първому“²⁴. В него пише, че Асен I царувал девет години и бил убит от „сродника си Йованка според някакви си любовни сплетки що имал Йованко със сестра му, а Асен искал да го казни смъртия, но Йованко го преварил. Подир това убийство Йованко тутакси завладял Търново и искало му се да усвои царский престол, но Петър, брат Асенюв, осуетил негови замисли, стяснил го в Търново, отде той избягнал и наишел спасение при византиецем ведно с брата си Димитра, отде и после не е мирувал“ (Раковски 1984: 22). И в историята на Раковски на Иванко не се отделя особено внимание. Убиецът на Асен не се споменава извън този неголям пасаж.

Всъщност „проблемът“ Иванко става обект на коментари, дискусии, посвещават му се множество страници едва след Друмевата драматургична интерпретация на образа. В пиесата Иванко получава плътност, жизненост, реалност. Друмев го извежда отвъд шаблонната схема на цареубиеца, който няма лице, личен живот и своя драматична съдба, а е само неизключителен факт от средновековната история. С образа на Иванко авторът поставя моралния проблем за отговорността на избора. Той усложнява темата за предателството към народ и отечество, която особено вълнува всяко новосъздаващо се общество. Освен че поставя актуален проблем, Друмев си позволява лукса да не му даде еднозначно решение. Във финала на драмата предателят нито стига до катарзис, след който да се върне отново към образа на идеалния герой, нито получава адекватно на предателството му наказание. Оптимистичният изход за България е потвърден от думите на Исак: „Ех, Българийо! Вижда се, тебе Бог те пази!“, но въпреки загатнатия оптимистичен изход, случаят „Иванко“ остава неразрешен.

²⁴ Няколко речи о Асеню Първому, великому царю българскому и сину му Асеню Второму от Г. С. Раковскаго. Белград, 1860. Текстът е ползван от: Георги Стойков Раковски. Съчинения. Т. 3. София: Български писател, 1984, с. 22.

Не би било пресилено твърдението, че В. Друмев популяризира и насочва вниманието към дотогава мимоходом споменавания исторически субект, какъвто е убиецът на Асен. Другите двама братя – Петър и Калоян – също намират смъртта си в резултат на подобно насилие, непроявено в открита битка. Техните смърти обаче остават само летописни факти, от които не произтичат литературни или историографски сюжети.

Вероятно именно изследователският интерес на Юрдан Трифонов заедно с писателската находка на Васил Друмев превръщат сюжета „Иванко“ в любопитен акцент на писателски и историографски търсения по темата.

Васил Друмев открива за литературата образа на Иванко, проблематизира го, но не дава ясно решение на проблема. Той е първият автор, който среща историографията с литературата не чрез механично пренасяне на исторически лица и събития в жанра на драматургията, а се възползва от тях чрез художественоинтерпретативен анализ. С този подход и по начина, по който създава драматургичния персонаж, възрожденският автор предлага възможност за литературна дискусия. И тя е подета.

Образът на Друмевия герой има своите художествени тълкувания в следосвобожденската литература. Под друго име и в различно време неговият прототип се появява в историческата пиеса на Иван Вазов „Борислав“. Едно от стихотворенията в сбирката на поета „Легенди при Царевец“ носи заглавието „Проклятие въз Иванко“²⁵ и със силата на поетическата образност пресъздава кошмарната съдба на цареубицеца, който, прокуден от родината си, копнее по нея и не намира покой и в смъртта. Стихотворението е писано по същото време, когато Вазов работи и завършва драмата „Борислав“.

Няколко десетилетия по-късно Цветан Минков, един от изследователите на Друмевото творчество, предлага своя художествена версия на Иванко, която разказва за съдбата му след

²⁵ Първата публикация на стихотворението е в сп. „Българска сбирка“, г. XIII, кн. 1 от януари 1906.

предателството и бягството от България. Авторът пише прозаично съчинение, което озаглавява „Гибелта на цареубиеца“²⁶.

Интересно е развитието на историографското тълкуване, което получава боляринът, отнел живота на българския цар Асен.

В следващите Истории на България сведенията за историческите събития около възстановяването на Българското царство и съдбата на българските владетели Асен, Петър и Калоян са далеч по-обилни. А самите Истории – далеч по-многословни, включително и по темата за убийството на Асен I. Неговият убиец е излязъл от анонимността на фигура с име, но без физиономия.

Историографските съчинения след първите възрожденски учебници по история („Царственик“, „Няколко речи...“ на Раковски, Историите на Д. Войников, Д. Душанов и Др. Цанков), разказвайки за възобновяването на българското царство по времето на Асен и Петър, продължават да се позовават изключително на хрониката на Н. Хониат и не добавят почти нищо съществено към разказа на византийския хронист. Значително разширяват обаче разказа за този период. Променят акцентите, оценките и характеризират събитията с различно от византийския автор тълкуване.

Следваща по хронология на написване е „История на българите“ от Константин Иречек. Тя излиза през 1876 г. едновременно на чешки и на немски език. Скоро след това се появява в два руски превода в Одеса и във Варшава. На български е преведена през 1886 г. А през 1889-та – и на унгарски. Тази книга представлява най-пълното изложение на българското минало до Освобождението. Безспорен факт е, че тя популяризира българския народ чрез обстояния и преведен на различни езици историографски разказ за него. Разработването на периода, който ни занимава, е едно от достойнствата на Историята на Иречек. Авторът предлага сравнително системно изложение на събитията, описващи Първото и Второто българско царство. Там прочитаме и за съдбата на Иванко след акта на цареубийството. Авторът го характеризира като „човек отдаден на стра-

²⁶ Минков, Цв. Гибелта на цареубиеца. София: Древна България, 1941.

тите“. Известно е, че преди да започне да събира материал за българска история Иречек подготвя и издава „Книгопис на новобългарската книжнина за 1806–1870 год.“. Този труд излиза като отделна книжка през 1872 г. във Виена, а през 1873 г. – като притурка към „Периодическо списание“, печатният орган на Българското Книжовно Дружество. На основата на Книгописа е съставена и допълнена главата „Новобългарска литература“, която споменава двете най-популярни произведения на Друмев. Напълно възможно е Иречек да е познавал драмата „Иванко“ и повлиян от драматургичната интерпретация на образа, в Историята си да го описва като „човек отдаден на страстите“:

Насилие обаче прекъснало победоносния вървеш в живота на Асен. Между приближените му хора имало един болярин с исполински ръст на име Иванко, човек отдаден на страстите, но заедно това с много практичен ум. Като изстъпил начело на партията на недоволните от строгото Асеново управление боляри, той завързал тайни преговори със зета на императора – севастократ Исак Комнин, който, пленен от българите в битката при Сер, се намирал сега в Търново, гдето впрочем наскоро и умрял. Плененият севастократор Исак обещал на Иванко своята дъщеря Теодора. Освен това Никита предава още, че до царя достигнали и слухове, какво Иванко имал тайни връзки със сестрата на императрицата. Както и да било, една нощ Асен го повикал при себе си, но предупреден своевременно, той, преди да отиде при царя, се уговорил с приятелите си и с роднините си така: ако царят се отнесе любезно към него, той е готов да поиска прошка; ако ли се отнесе презрително, Иванко имал намерение да си послужи със скрития под дрехата меч. Когато влязъл Иванко, силно разгневеният Асен поискал да му дадат сабя, но Иванко, без да се бави извадил своя меч и убил царя. Тъй паднал Иван Асен, възстановителят на българското царство, в своя дворец в Търново [...] Още през същата нощ Търново бил зает от Иванковите привърженици [...] Иванко скришно избягал от града и Търново се предал на Петър.

[...] Между това Иванко, Асеновият убиец, избягал при византийците, които го посрещнали с радост. Той приел гръцко

име Алексей и гръцките нрави и се сгодил за Теодора, дъщерята на един императорски принц, с когото той още преди да убие Асен бе водил преговори в Търново. Като комендант на Пловдив той мъжествено отблъсвал нападенията на сънародниците си срещу тоя град. Слабостта обаче на Византийската империя и примерът на Стрез били твърде примамливи. Разчитайки на построените от самия него крепости в Родопи и на изключително българските си наемници, Иванко се отменнал и сключил съюз с българския цар. При Баткун той пленил от засада изпратения против него пълководец Камица и го изпратил на Калоян. Докато византийците напразно обсаждали Кричим и други негови крепости, Иванко потеглил в поход в Смолянската област и достигнал чак до Егейско море. Най-после през лятото на 1199 императорът изменнически и вероломно (обещано му било да му отстъпят всички завзети от него земи) го хванал в плен около Станимака. (Иречек 1978: 269-271)²⁷

През 1929 г., десетилетие след смъртта на Константин Иречек, е направен нов превод на български език на „История на българите“, която излиза под редакцията на именития историк Васил Златарски, сам автор на „История на Българската държава през Средните векове“ в три тома²⁸. Приживе проф. Златарски издава първите два тома от Историята. Третият том е обнародван посмъртно и обхваща периода от 1187 до 1280 година. Акцент във време на царуването на Асен и Петър са събитията, свързани с убийството на Асен от Иванко и по-сетнешната му съдба – период, разказан с още повече подробности, отколкото при Иречек. Златарски възприема характеристиката на Хониат за Асен, че „решавал всичко със силата на меч и постъпвал по внушение на гнева“ и че неговият нрав е „докарал съставянето на заговора против неговия живот“. Тезата му обаче се отличава заради предположението, че в основата на убийството стоят куманските боляри, които оформят своеобразна политическа

²⁷ Иречек, К. История на българите. София: Наука и изкуство, 1978, с. 269–271.

²⁸ Златарски, В. История на Българската държава през Средните векове. Т. 3, Фототипно издание. София: Наука и изкуство, 1972.

партия срещу българските боляри. Куманите демонстрират властолюбиви стремежи, които царят не зачита и строгостта му към тях ги предизвиква, така че да го премахнат от пътя си. Златарски вижда византийското участие в събитията само като пасивно одобрение, но не и като инициране на заговора:

Както и да било, но Иванко се поддаде на предложенията на куманите боляри, и те го изтъкнали като съперник на царя; тяхната цел била да убият Асеня и на негово място да поставят Иванка, не толкова за да се избавят от този „кръвожаден и безпощаден човек“, колкото чрез своя поставеник да се доберат до властта. (Златарски 1972: 101)

Следват десетки страници, в които плътно присъства разказът за съдбата на Иванко след бягството му при византийския император. Обясненията на Златарски за действията на Иванко са твърде романтични и на места звучат повече белетристично, отколкото научно обосновано:

И наистина, не се изминало много време, и Иванко на дело показал, че живеенето му между ромеите не променило характера му, защото той докрай си останал истински българин: в началото на 1198 год. Той открито се отметнал от императора и се обявил за независим господар на управляваната от него пловдивска област [...] След като достатъчно се укрепил и военен се засилил, Иванко, в когото след голямото престъпление заговорил най-сетне националното чувство, за да смие от себе си тежкото петно на цареубиец и да заглади измяната пред отечеството, влязъл в сношения с цар Калояна [...] (Златарски 1972: 112)

Всъщност Цв. Минков черпи исторически сведения за своя роман – „Гибелта на цареубицеца“ – от Историята на В. Златарски. И историкът, и литераторът споделят тезата, че у Иванко надделява българското самосъзнание и той става лоялен към своя цар.

Каквито и последващи трактовки да предлагат различните автори, интерпретиращи темата за Асеновия убиец, предател-

ството му е така голямо и непоправимо, а образът, който създава Друмев – достатъчно провокативен и запомнящ се, за да могат други текстове да заличат негативната емблематичност на името Иванко.

Уникалното място на Друмевия персонаж в галерията на христоматийните литературни образи от българската класика не е толкова плод на писателски талант, колкото отговорно изпълнена авторска работа. Юрдан Трифонов с изследването си „Историческата страна на драмата „Иванко“ насочва върху този фрагмент от усилията на драматурга. С коментарите на историографски факти и съчинения, с психологически обяснения на героите от драмата, Трифонов съчетава историографския с литературоведския анализ. Подход, който авторът на студията демонстрира, че има и самият Друмев.

Уникалната находка и психологическата интерпретация на историческата фигура на болярина, който убива българския цар Асен, са на В. Друмев. Усърдното и с творческа ангажираност разискване на литературно-историческите персонажи от драмата и особено на главния герой от „Иванко, убиецът на Асеня I“, което за първи път прави Ю. Трифонов, е ключ към разнопосочния интерес към Друмевия герой. В тълкуването на Трифонов образът на цареубица е развит в своята психологическа сложност, а от нея произхожда литературната провокативност на колебаещия се в самооценките си човек. Не по-малко любопитно е пренасянето на интереса към Иванко от полето на художественото към територията на историографското интерпретиране на политическите и човешките амбиции, интереси, воли, ситуации, които оформят вариантите на сюжета с убийството на българския цар Асен. Задочният диалог, който ученият провежда с драматурга преминава в професионална съпричастност между Ю. Трифонов и В. Друмев. А трансформирането на историографията в литература получава и своето продължение в завръщането към историографското тълкуване на създадения литературен сюжет.

ЕДИН МАРГИНАЛЕН ГЛАС ЗА ТЕАТЪРА

Успоредно с проявите на същинска критика през 70-те години се забелязва и поява на теоретични текстове, разясняващи особеностите на драматургичния жанр. Когато през 1870 г. се открива представлението на „Многострадална Геновева“ в Свищов, неговият организатор Димитър Е. Шишманов изнася сказка пред публиката. В словото си представя накратко историята на театъра, говори и за особеностите на сценичната постановка. Сред издадените български книги се появяват помагала по теория на словесността. Популярното им название е „ръководства за словесност“. Ръководствата на Т. Шишков (1873)²⁹ и на Д. Войников (1874)³⁰ включват и дял за драмата. Разделът, посветен на драматургичния жанр е сред най-големите достойнства на Войниковото учебно пособие.

Словото на Димитър Е. Шишманов представлява интерес със съдържанието си, но и с отговора на въпроса как индиректно се включва във възрожденския спор за театъра.

Свищовският учител и активен читалищен деец Д. Е. Шишманов изнася в читалището беседа за смисъла и за въздействиелната сила на театралното изкуство. Беседата се състои преди първото театрално представление в Свищов (1870), което организира читалището в града. Гласът на Димитър Е. Шишманов остава маргинален в контекста на възрожденския публичен диспут за театъра, тъй като това негово слово е отпечатано едва

²⁹ Шишков, Т. Първи курс теория на словесността по руския учебник на Н. Минина. Съставил на български Т. Н. Шишков. Цариград, 1873.

³⁰ Войников, Д. Ръководство за словесност с примери за упражнения в разни видове съчинения на ученици в народните ни мъжки и женски училища. От Д. П. Войников. Виена, 1874.

през 1927 г., когато синът му, проф. Иван Шишманов, го изважда от архива на баща си и го публикува в сп. „Училищен преглед“³¹.

Няколко от сказките Д. Шишманов издава със съдействието на читалището, но Речта за театъра не е сред тях и тя, за съжаление, остава извън публичната дискусия по този въпрос. Ако позицията на Шишманов за ползите от театралното изкуство беше обнародвана съевременно, в размяната на мнения по темата би било добавено сериозно аргументираното и балансирано изказано становище на добре образован човек, с личен опит от съприкосновението с европейската култура. Мнението на Д. Шишманов за смисъла на театралното изкуство би имало смисъл да бъде „чуто“ от участниците в театралния спор. То би било сериозна подкрепа на тезите на Д. Войников за образователния, възпитателния и развлекателния характер на представленията.

Заедно с тримата си братя, Димитър Емануилов Шишманов завършва търговска гимназия в Темешвар, Банат. За кратък период той се присъединява към състава на пътуваща немска театрална трупа, която изнася представления в Унгария. Участва като доброволец в австрийската армия и се включва в бойни действия в Италия и в битката при Навара (1849). В биографичната справка за него Ю. Николова споменава, че като военен пребивава и в Прага (Николова 2008: 443). През 1855 г. се установява в Свищов и заедно с най-големия от братята, Александър, се заема с търговия. Така, до пристигането си в Свищов, Шишманов е натрупал практически опит и като зрител на европейски представления, и като любител – актьор в пътуващ театър. Интересът му към театъра насочва неговата инициатива като председател на читалището в Свищов да постави началото на читалищната театрална дейност в града.

³¹ Към статията „Баща ми като читалищен и театрален деец“ проф. Ив. Шишманов включва две слова на своя баща: „Реч за значението на читалищата“ (с. 323-328) и „Реч за театъра“ (с. 328-332) (вж. „Училищен преглед“, XXVI, февр.-март, 1927, кн. 2 и 3).

Както на много други български места, организираният в Свищов първи спектакъл е по популярната през Възраждането пиеса „Многострадална Геновева“. Свищовската публика пълни цели четири пъти читалищния салон, и съответно, „Геновева“ се играе в четири последователни представления, за да могат всички желаещи да видят постановката. Шишманов произнася Речта за театъра преди първото представление на пиесата. В резултат на различни обстоятелства – финансови, организационни, заедно с ангажираността на автора с разнообразни читалищни и други обществени и лични дела, неговата добре аргументирана и културно представена теза за ползите от театралното изкуство остава неотпечатана и с нея се запознават само ограниченият брой слушатели, присъствали на сказката. Отделен е въпросът, че никъде не е документирано намерение на Д. Е. Шишманов да издаде точно тази своя реч. Вероятно е и въобще да не е положил усилия за публикуването ѝ.

Когато, благодарение на неговия син, Речта за театъра излиза от архива на Д. Е. Шишманов, позакъснялата ѝ публикация има културноисторически смисъл и припомня духа на времето, в което се създават първите български театрални спектакли. Припомня пионерския ентузиазъм на първите театрални дейци, съпътстван от общественото недоверие, negliжиране или открито неприемане на порядъчността и смисъла на заниманията с театър. Без нотка на полемичност, с авторитетен тон публикацията връща своите по-късни читатели към темите на възрожденския дебат за театъра.

Димитър Шишманов започва своята реч с тон на беседа с кратък исторически преглед на развитието на театралното изкуство от древността до най-новото време и подчертава обществената ценност на театралните представления в различните епохи, включително и в неговото съвремие.

В логичен ред и с ясна структура на изложението Шишманов изказва своето мнение за ползите от театъра и подчертава, че те се отнасят за всички общества и във всички епохи. Необичаен за възрожденския диспут около театъра е тонът, който „звучи“ в речта на Шишманов. Авторът спокойно и уверено излага те-

зата си за театралното изкуство, без да се поставя в позиция да я защитава. Неговата убеденост в полезността и в смисъла на театъра, както за обществото, така и за личността, прави „гласа“ му овладян, а реториката, с която си служи, не разчита на емоционални въздействия или на патетични ефекти. В случая Шишманов употребява силата на логиката и на познанието. Съзнателно или интуитивно той долавя, че проблемният център на всяка новост е нейното непознаване. Новото плаши с множеството неизвестни, с които то идва и с изискванията за пренагласа – както на културните навици в битов план, така и на възприятията в естетически порядък. В конструирането на това слово Д. Е. Шишманов следва педагогически подход на изясняване на темата и на проблема. Той първо представя коментирания предмет, разкривайки историята на неговото съществуване, и ефектите, които театърът вече е постигал в по-далечното или в по-близкото минало. Едва след това добавя аргументи за ползите от театралните представления. Авторът не борави с абстрактни примери, а се позовава на конкретни ситуации близки до бита на неговите съвременници.

Шишманов изтъква, че само училищата не са достатъчни, за да получи човек онова „морално образование“, от което всеки се нуждае за своето духовно и нравствено израстване. Театърът може да го допълни с живите примери „от страсти срамни, или от страсти човеколюбиви“, които се представят на сцената. Уникалната сила на театъра се състои във възможностите му синтезирано да представя житейските поуки и човешкия опит, почерпан не само от опита на различни индивиди, възрасти, темпераменти, не само от културните и социалните различия на хората, но и от нравите, характерни за различните епохи. На сцената се поднася в синтезиран вид човешката мъдрост, сборът от поуки, който никой не може да събере сам в ограничения си житейски път. Само в театъра, подчертава Шишманов, можем да се превъплъщаваме в други – в бедни и в богати, в добри и в злодеи, можем да влизаме в различни възрасти и да обладаваме мисли и емоции, които не биха се породили като наши собствени.

Авторът продължава разсъжденията си с настояването, че добротата се учи и се усвоява със социалния опит. А театралната сцена може да представи пъстротата на житейския калейдоскоп най-естествено и неусетно, без досадно назидание и в най-голямо разнообразие, което е непостижимо в реалния живот. Ето защо театрите са полезни както за „учения“, така и за „неучения“, които в реалността обитават различни светове и не се срещат така, че да се опознаят. А чрез театъра хората добиват представа и за това, което е извън техния опит и извън тяхната житейска и културна територия. В този смисъл авторът представя театъра като медиатор на нравствени и на емоционални светове. Обобщението на Шишманов е, че „театрите не са друго нищо освен едно пространно училище“, в което човек може да се запознае с всички човешки страсти, да сравни и да прецени себе си:

В тези училища ний ще видим дела, които правят човека да му настръхнат косите; напротив, пак ще видим и примери, които наслаждават душевните ни добри чувства. Сос една дума, ако аз в представлението си позная, че приличам на лошия, ще чаластисувам да се поправя; ако ли пък видя същите си добри свойства, ще усетя в душата си едно удоволствие, което сос перото не мога да го опиша. (Шишманов 1966: 234)

Без да има податки, че Д. Е. Шишманов познава от публикациите на Д. Войников тезата за театъра като училище, свищовският театрал напълно я споделя. В своята реч той казва, че театрите са „живи училища за всички класове на народа“.

Шишманов продължава разсъжденията си за театъра и отвъд прагматичната тема за неговата полезност в плана на доброто човешко живеене. С констатацията, че „актьоринът е художник“, авторът обръща нарочно внимание и на естетическата стойност на театралното изкуство. С примери за високата материална оценка на талантиливи артисти от Европа, които получават невероятни суми за сценичните си изяви, Шишманов се опитва да преведе на по-разбираемия език на материалното своето твърдение за ценността на изкуството. Той отново е

конкретен – потвърждава думите си с точни имена и цитира хонорарите на няколко големи световни артисти. Елегантно насочва вниманието и към зрителя с определението, което дава на театъра като „олтар на душевните и морални забавления“. Безспорно то съдържа известна доза поетизъм, както и лексика от различен порядък. Съчетанието на „олтар“, „душа“ и „морал“ със „забавления“ е неочаквано. Забавленията се свързват с телесното. Ако трябва да бъде намерен синоним, съответстващ на изброения ред от думи, то авторът би трябвало да употреби „наслади“. Една от находките в това изказване на Шишманов е, че то примирява противоречието между зрелищната природа на театралната игра, между развлечението и възвисяващото действие на изкуството.

Във финала на своята реч организаторът на първия театрален спектакъл в Свищов изказва думи на благодарност за усилията и за безвъзмездно отделеното време на Н. Павлович и на Н. Чакъров:

Първо да благодарим на нашите младежи [...], после на г-н Николи Павлович, без художеството на когото театренцето ни не можеше да вземе този совершен образ, а също тъй и на г-н Ник. Чакъров, който безплатно уши, скрои дрехите, и цяла неделя посвети труда си на туй нещо [...] (Шишманов 1966: 235)

Художникът Николай Павлович, който през 1866 г. се завръща в родния си град от обучение в чужбина и веднага се включва дейно в работата на читалището, изработва декорите и скицира костюмите за представлението на „Многострадална Геновева“ (Александрова 2021: 75). Никола Чакъров – също активен читалищен деец, по професия е шивач и за една седмица ушива облеклата за актьорите по скиците на Павлович. Макар и не поименно, Д. Е. Шишманов отправя благодарности и към всеки друг, допринесъл с нещо за спектакъла и уверява, че представлението ще се играе толкова пъти, колкото е необходимо, за да го посетят всички желаещи.

В Речта за театъра освен спокойният и неполемичен тон на изложението, неприсъщи за емоционалния глас на възрож-

денската публицистика, освен разнообразната информация, представена пред аудиторията, изненадва мащабът, в който авторът разглежда темата за личните и за обществените ползи от театралните представления. В словото си Шишманов не говори за избора на конкретната пиеса, която ще бъде представена пред свищовската публика. Неговите думи са прицелени отвъд рекламното представяне на предстоящия спектакъл. Той дори не организира речта си около факта, че това е първият театрален опит в града. Насочва вниманието генерално към темата за стойността и за смисъла на театралното изкуство. А за конкретния повод за словото му – представлението на „Многострадална Геновева“, споменава едва когато идва ред да засвидетелства уважение и да изкаже благодарност към участниците в подготовката на спектакъла.

След играната на 1 февруари 1870 г. постановка на „Многострадална Геновева“ до 1878 г. в Свищов се подготвят сериозен брой пиеси (още двадесет и четири), за да бъдат представени на читалищната сцена в града. Безспорна заслуга за подема на активния местен театрален живот има ентузиазмът, опитът и упоритостта на Д. Е. Шишманов.

Гласът, който прозвучава от „Реч за театъра“ на Д. Е. Шишманов, е силен, уверен, убеждаващ. Изненадващо адекватно се вписва в спора за ползите и за вредите от театралните представления сред българите без реално да се включва в него. Борави със сериозни аргументи, изложени с ясна логика. Авторът дотолкова е убеден в полезността на театъра, че дори не полемизира с противната теза; дори не я обсъжда в словото си. Не коментира противопоставянето „училище-театър“, което излиза на преден план в първоначалния спор по темата. Без допълнителни извинителни уговорки съпоставя функциите на театъра с тези на училището. Сред открояващите се акценти в словото на свищовския читалищен деец, бихме могли да открием друго уподобяване – на театъра с църквата (легитимиращите институции през Българското възраждане, според изцяло приемливото наблюдение на К. Станева). Думите на Шишманов създават асоциациите за храм на изкуството и за храм на духо-

вността. И двете институции боравят с притчови сюжети, поучават и обогатяват човешкото познание за света и за природата на хората със силата на моралното въздействие.

Фактът, че Речта на Д. Е. Шишманов за театъра остава не-публикувана във времето, в което е написана и произнесена, не ѝ отрежда заслуженото централно място във възрожденския диспут за театъра. Неотпечатана своевременно и без разпространение извън Свищов, тя незаслужено остава встрани и реално не се включва в спора, който се поражда след появата на първите български представления. А приведените исторически театрални факти и аргументите за ползите от театъра в беседата на Д. Е. Шишманов са сред най-убеждаващите слушателя или потенциалния читател в обществената значимост и в смисъла на театралното изкуство. Това не е само вдъхновено произнесено слово. Думите на Шишманов са обмислена и подредена по реторическа логика реч, за съставянето на която наред със събраните колективно знание и личен опит, е положено творческо усилие тя да бъде организирана и изписана като възбуждащ интереса и привличащ вниманието сериозен текст. Каквито и да са причините за нейното неотпечатване, речта на Д. Е. Шишманов за театъра има маргинална позиция, остава извън публичната дискусия за театъра през периода на Възраждането.

Съдбата ѝ обаче не е да остане в забрава. Няколко десетилетия по-късно синът на Д. Е. Шишманов, проф. Ив. Шишманов публикува две речи от архива на своя баща в сп. „Училищен преглед“. Тази публикация предоставя закъснялата публичност на „Реч за театъра“ повече от петдесет години след произнасянето на словото пред любопитните да видят първото театрално представление в своя град свищовски граждани.

Проф. Шишманов е изтъкнат български интелектуалец с научна и с политическа кариера. Той е и уважаван европейски учен и политик. Като просветен министър става основател на поредица културни институции в младата българска държава. Когато издава словата на своя баща, той несъмнено добавя и от

своя научен и обществен авторитет към стойността на публикацията им. Естествено е голяма част от по-късната аудитория на речите на Д. Шишманов – читателите на публикацията в сп. „Училищен преглед“, да ги посрещат с мисълта, че след като уважаваният професор оценява тяхната значимост и ги изважда от неизвестността чрез отпечатването им в списанието, „Реч за театъра“ и „Реч за значението на читалищата“ съдържат важни послания и заслужават да бъдат представени дори и много години по-късно.

Делото на Д. Е. Шишманов като театрал се споменава в академичните истории на българската драматургия и театър – на Ст. Каракостов (1973), на П. Пенев (1975), на В. Стефанов (1997). Речта за театъра също е познат за специалистите по театрознание текст – тя е публикувана в т. III от Христоматия на българската драматургия до Освобождението, съставена от П. Пенев. Словото на Д. Е. Шишманов има своето безспорно място като илюстрация на зараждането и на развитието на идеята за театър сред българите. Ако то се беше появило в публикация още през Възраждането, вероятно би променило мнения и акценти в публичния спор за театъра и би се проявило не само като документ от театралната културна история, но и като убедителен текст с оперативно значение за омекотяване на скептичното отношение към българските театрални опити от 70-те години на XIX в.

„Реч за театъра“ на Д. Е. Шишманов заема онова място като факт от българската театрална история, което действително заслужава. Гласът на нейния автор остава маргинален в контекста на възрожденската театрална ситуация, но впоследствие, когато словото му излиза от публичната неизвестност на архивната сбирка, той се вписва по-категорично сред първите български театрали. Професор Ив. Шишманов има ролята на литературен и културен историк за разкриване/оповестяване на театралното дело на своя баща. Името на професора-министър-дипломат, автор на публикацията в „Училищен преглед“, насочва допълнително вниманието към двете слова на Д. Е. Шишманов. Те безспорно заслужават да бъдат забелязани от

изследователите, защото са ценни свидетелства за високата култура и за обществената ангажираност на своя автор. Двете речи, за обществения и културния смисъл на театъра и на читалищата, заслужават да бъдат оповестени, прочетени, познани от по-широка аудитория и да бъдат добавени сред останалите стойностни моменти от изграждането на българския театър.

Аналогични въпроси възникват по повод институционализирането на Иван Вазов като Народен поет и „патриарх на българската литература“. Доколко най-гледаният български драматург от началото на XX век „изработва“ сам своята слава, доколко държавните културни институции се намесват в „изработването“ на славата и на популярността?

В първите десетилетия след Освобождението се конституира и мястото на Добри Войников във възрожденската драматургия. Той, заедно с Васил Друмев, са допуснати да излязат от възрожденската предлитературност и да заемат местата си в историята на българската драма и театър не само като участници във възрожденския литературен и театрален процес, но и като значими фигури за цялостното българско театрално и драматургично развитие.

ПРИЗНАНИЕТО НА ДОБРИ ВОЙНИКОВ ЗА „БАЩА НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА И ТЕАТЪР“

Добри Войников е в центъра на няколко публични дебата през Възраждането. Около неговото име се оформя първата литературна дискусия в българския периодичен печат. Повод за това става учебното помагало, което Войников съставя и издава през 1860 година – „Сборник от разни съчинения. Изчерпени из французката литература и преведени с прибавления на няколко български съчинения за пример на младите, что ся занимават с писменост“. В броя си от 12 март 1860 г. „Цариградски вестник“ публикува анонимна дописка, подписана само „варненски панславист“, в която се изказва възмущение от факта, че събраните съчинения в Сборника са основно образци от френската литература. Дописникът нарича иронично съставителя и издателя „почтенни трудолюбци, или по-добре напразнотрудци“, защото подобно представяне на френската литература за сметка на българската, която в това време е означена от старите ръкописи, намиращи се в Зограф, в Рилския и други наши манастири, той разчита като предателство спрямо българското. В критиката на анонимния автор липсва рационален анализ. Сборникът на Войников е по-скоро повод за дописника да изкаже страховете си от чуждите присъствия в просветата и културата на българите, отколкото реална причина, която да породи тези страхове.

В отговор на тези нападки излизат няколко статии в защита на „Сборник от разни съчинения“. Статия във в. „България“ (от 19 март 1860 г.), най-вероятно, съставена от редактора Драган Цанков, оценява като достатъчно добра и полезна работата на Войников и отхвърля несъстоятелните, според автора, нападки в „Цариградски вестник“. „Сборник от разни съчинения“ по-

лучава положителна оценка и от редактора на сп. „Български книжици“ Тодор Бурмов, който изказва мнение, че „народните списания“ трябва да се предпочитат пред чуждите „само тогава, когато могат да удовлетворят на съвременните требования и нужди в същата степен, както и чуждите“ (сп. „Български книжици“, г. III, бр. 5, 1860). Бурмов прави и някои бележки отнасящи се за точността на преводите и прецизността на изказа.

Малко по-късно, през месец май, отново в „Български книжици“ е публикуван отговорът на Войников по започналата полемика. Той пунктуално отговаря на бележките на Т. Бурмов. С Войниковия отговор приключва публичният разговор, предизвикан от първата, издадена от автора, книга. Темата остава отворена. Дори се превръща в константна за българските литературни и цивилизационни диспути (Алексиева 2017). Дискусионната ситуация и акцентите в спора отчасти се повтарят 14 години по-късно, когато през 1874 г. излиза „Ръководство за словесност“ от Добри Войников. Случайно или не, няколко публични дебата през Възраждането.

В Каравеловия в. „Независимост“ в рубриката „Книжевни известия“ (бр. 52, 1874) излиза неподписан текст, в който авторът заявява, че все още не е видял тази книга и затова не може да каже „нищо положително за нейното достойнство“. Авторът изказва впечатлението си, че сред българските писатели „се е появила страшна болест“ да пишат ръководства или правила за словесността, „а тая словесност се още си ходи без цървули“. Следва една крайна оценка: „Да кажем и това, че ако ръководството на словесността е написано по правилата на ония съчинения, които са излезли досега изпод перото на г. Войникова, то тя трябва да се целуне с „Науката за песнотворство“ на г-на Оджакова.“ Текстът без свян признава, че отрицателната оценка е изказана в аванс, без авторът ѝ да познава съдържанието на книгата.

За „Периодическо списание“ Ръководството на Д. Войников става повод да се направи генерална и цялостна оценка на творческото присъствие на автора. И тази статия излиза без подпис:

Няма ли човек естествена дарба – пише в статията, която също не е подписана, – всичките му усилия да стане добър поет, оратор или знаменит писател ще бъдат безуспешни. За доказателство служи ни и сам г. Войников. Той знае хубаво правилата на стихотворството [...] Но при всичко това всички тия произведения са сухи, грабави, без чувства, без душа, без мисъл, без идея; [...] Господство му има и доста „драми“. И те са написани строго по правилата. Г-н Войников твърде добросъвестно е гледал и в тия свои произведения да упати „сценическите илюзии“, „драматическите ефекти“, „съразмерност в действията“, „съобразност в слогът“ и всичките други предписани за подобни произведения правила. Но какво виждаме? Това, че всичките му тия произведения са безжизнени, без поезия, без вкус, без чувство, без всякакъв драматизъм – нещо, което вярваме, всеки, който колко-годе отбира е забележил и което, кога-да е сериозната критика ще потвърди. („Периодическо списание“, г. I, кн. 9-10, 1874)

Много по-мека и формална е критиката на Ив. Богоров в кн. 6 от 1875 г. на редактираното от него „Книговище за прочитане и прочитане“, където съвсем в свой стил той недоволства от използването на чуждици и съветва Войников да нарече книгата Писмовник или Писмовна наука вместо Словесност. В заключение Богоров заявява, че това издание е полезно за учениците, защото „учи да нареждаме, нагласяваме и склучеваме добре мислите си в писмовния език“. Следващата, по-скоро суперлативна, но и крайно субективна оценка е на издателя Р. Блъсков в сп. „Училище“ (бр. 11-12, 1874).

Въпреки тези странични за драматургията диспути, в които център е името на Войников, още във възрожденската преса то се свързва най-често с работата му като драматург и театрал. Отдадеността му на театралното дело го превръща в основен обект на критиките срещу идеята то да се развива сред българите. Както вече беше проследено, началото на публичната дискусия за театъра започва непосредствено след поставянето на сцена на Войниковата пиеса „Райна княгиня“. Още с първите Войникови театрални прояви името му става нарицателно за

български театър. То служи и на двете страни в спора. Определено може да се каже, че Добри Войников олицетворява началото на българския театър. Голяма част от говоренето за театъра през Българското възрождане се превръща в говорене за Войников. В първия същински критически дебат, проведен за драмата на В. Друмев, заедно с „Иванко“ се обсъждат и драмите на Д. Войников.

Във възрожденския печат се появяват редица публикации за театрални събития, които не назовават името на драматурга – театрал, но е ясно, че делото на Войников е в основата на празниците, които произвеждат отразяваните спектакли. Тези отзиви ясно сочат мястото и значимостта на Добри Войников за българския литературен и културен живот през Възраждането.

В „Книжевни известия“ на в. „Свобода“ се съобщава: „Пишат ни из Свищов, че свищовските българи си отворили народен театър, в който са представяват драми из българския живот. Завчера, в неделя, играле „Райна“ („Свобода“, г. I, бр. 15, 1870). В бр. 30 на вестника кореспондентът от Болград разказва за празника по случай Кирил и Методий, на който отново е играна „Райна княгиня“.

Кореспонденция от Букурещ във в. „Турция“ съобщава за празника на Кирил и Методий, който минал много тържествено – в църква, с „великолепна“ вечеря в една градина и в съпровод на духовна музика. „Преди няколко дни пристигнали от Браила Г. Войников и други няколко младежи“ и на 17-ти представили в „голямото театро на Букурещ пиесата „Райна княгиня“ на български. Представлението станало от най-благоприятните. Новият княз благоволил да присъства на това българско представление“ (в. „Турция“, г. II, бр. 49 от 1 юни 1866).

Дописка от Казанлък също е свързана с представление на „Райна княгиня“: „Театралний дух от година на година са всява почти по сичките части на отечеството ни. На сякъде току-речи българите са наченали да усещат вкуса на представленията.“ Читалището в града от 2-3 години представя внимателно подбрани пиеси: „Тази година то избра да представи през карнава-

ла драмата „Райна княгиня“. Нашите граждани останаха твърде доволни от тази драма“ (в. „Турция“, г. IX, от 7 и 31 март 1873).

Примерите за отзиви в пресата, в които отсъства името на драматурга, а се говори само със заглавията на негови драми, могат да бъдат тълкувани като неизказан комплимент и доказателство за Войниковата популярност – авторството му върху споменатите пиеси е всеизвестно. Популярността на спектаклите по неговите драми прави излишно добавянето на името на автора до заглавията на произведенията му.

Макар и не изчерпателен, направеният преглед на публикациите във възрожденския печат, е достатъчно представителна извадка на похвалите и, по-често, на нападите, които получава Войников от своите съвременници. Минават десетилетия докато драматургът получи справедлива и относително стабилна оценка за своето място в културата на Българското възраждане. Както и да се възприема книжовното му дело през различните периоди на културни и литературни преоценки, той остава сред най-изучаваните и популяризирани дейци от историята на българския театър и драма.

Определението, дадено от Каравелов за Войников като „първи български драматург“, се повтаря в неподписана статия на сп. „Българска илюстрация“ от 1882 г. Този път титулуването на автора е подчертано в заглавието на публикацията. В неподписаната статия ценността на Войников като драматург е обобщена така: „Първият Български драматург умря и празното му място не е още запълнено от друго, нито самоук, нито специалист някой наш книжевник“ (Анонимен 1882: 192). До края на века излизат няколко статии, озаглавени „Добри Войников“; излизат очерци за драматурга; започват да се появяват и спомени; отбелязва се и се огласява 20-годишнината от кончината му; в пресата се срещат множество съобщения за играни спектакли по Войникови драми. Въпреки тенденцията към оценностяване на творческото му дело, тя остава неорганизирана и хаотична, защото ѝ липсва институционална опора. Такава може да се

потърси в създаващите нормативност хистоматийни учебни помагала.

От издадените от Освобождението до самото начало на ХХ в. четири хистоматии по българска литература Добри Войников като драматург присъства в две – в Хистоматията на Иван Вазов и Константин Величков и в тази на Иван Церов. Между двете издания с основни за българските ученици литературни текстове излизат още два хистоматийни сборника – на Стефан Костов и Димитър Мишев и хистоматия, самостоятелно съставена от Константин Величков. В тях Войников не намира място. На този факт не би трябвало да се придава твърде голямо значение по отношение на оценката за драматурга, защото учебното помагало на Величков предлага примери само от световната драматургия, а Костов и Мишев дават един единствен български драматургичен текст и той е откъс от Друмевата драма „Иванко, убиецът на Асеня“.

По-интересно е какво казват хистоматиите, които „говорят“ за Войников. При Вазов и Величков авторът е представен с откъси от драмите „Велислава“ и „Криворазбраната цивилизация“. Другите две български драми, включени в примерите, са „Иванко“ на Друмев и „Отечество“ на Величков. Съпътстващите оценъчни текстове са обективно-критични и не хвалят Войников, но подчертават мястото му на „основател на българската драматургия“. Самият факт на избирането му за един от тримата хистоматийно посочени български драматурзи е по-авторитетен от словесна оценка.

Хистоматията на Ив. Церов предлага извадка от драмата „Възцаряването на Крума Страшни“ и от комедията „Криворазбраната цивилизация“. След представяне на биографични данни и изброяване на съчиненията на Д. Войников, Церов дава оценката си:

Войников изобщо се счита за пръв български драматург. Ала така също изобщо може се рече, че неговите драми не представят нищо истински драматично: в композицията владеят големи несъобразности, отделните действия не дават нищо завършено, действията на лицата са безжизнени, тропи – и всичко,

току-речи, е основано върху най-нищожните вънкашни ефекти: хора, каране, бой и глупости на слуги. Средище на борбата у драмите съставят фигури, без характер и страсти, на български царе, на царски съветници, велможи на коварни чужденци – гърци и татари, завистници на българската национална независимост. [...] Тъй че драматичният успех на Войникова почива не върху някакво художествено достойнство на пиесите му, а изключително на националния техен сюжет. (Церов 1901: 372)

От началото на ХХ век нататък за българската литература започват да излизат статии с академичен характер. Драматургията на Д. Войников става повод за подробни и задълбочени литературоведски изследвания. През 1905 г. в „Известия на семинара по славянска филология при Университета в София“ е издадена студията на студента по Славянски филологии Алберт Гечев – „Добри Войников в развоя на нашата драма“. Изследването е представено на заседание на Семинара по славянска филология от 2 декември 1904 г. Ръководител на Семинара е професорът на Алберт Гечев – Любомир Милетич. Аналитичната литературноисторическа разработка за Войников и българската драматургия е сред избраните за публикуване студентски работи в първия брой на „Известия на Семинара по Славянска филология“ (Гечев 1905: 275-302). В първия брой излиза още един сериозен материал с подписа на А. Гечев – „Библиография на историята на новата българска литература в българския печат до 1900 г.“ (Гечев 1905: 415-459). Изготвената библиография респектира с обема на прегледаните издания, от които студентът систематизира информацията, за да попълни списъка със съчинения, чието хронологично начало е трудът на Юрий Венелин от 1842 г. „Заради възрождение новой Болгарской словесности или науки“ и включва издадените до 1900 г. текстове с историко-литературен характер. Голям дял от списъка са публикациите по литературни въпроси в периодичния печат от 1844 г. до 1900 г. Библиографските занимания на младия Гечев му дават отлична основа в познаването на българската нова литература от възникването ѝ през Възраждането до съвременните произведения на български автори. Това изградено познание е

сред причините в критическите статии, които Гечев публикува основно в сп. „Демократически преглед“, да изказва компетентно мнение по въпросите на българското литературно развитие. Започналите от Университета натрупвания на солидна литературна подготовка му помагат да формира мащабния си поглед върху цялостния процес на литературния развой.

Студията на студента Алберт Гечев върху драматургията на Добри Войников бележи изследователското предпочитание на оформящия се критик към литературноисторическия подход при коментирането на литературни факти и при създаването на критически портрети на творци от българската литература. В началото на студията Гечев ясно формулира задачата на своето изследване – да определи същността и значението на Войниковата политико-обществена и литературна дейност.

Алберт Гечев подчертава, че българската драма през Възраждането няма органическото развитие на западноевропейската драматургия. В този смисъл нейното начало е твърде своеобразно. Ситуацията, в която се намира родната драматургия близо петдесет години след нейните първи проявления, се отнася за цялата нова българска литература. Описана е в студията с метафора за присаденото от запад и от север растение, от чиято способност да се приспособи към новата почва и климат ще зависи успешното му развитие. Младият литературен изследовател изразява надежда, че формите на тази дошла отвън „дейност на духа“ ще се приспособят и променят, така че да съответстват на българския дух. Тази интродукция, с която представя пустото литературно пространство, в което пристъпва Д. Войников и което пионерски начева да попълва със своите драми, има ролята на обяснителен коментар за доста несръчните драматургични опити, сътворени от първия български театрал.

Гечев обръща внимание на диалозите, които предхождат възрожденските драми. Той не възприема съществуващото мнение, че с тях се поставя началото на българската драматургия. Според него възрожденските диалози са „средство за пропаганда на идеи“, много скоро заменено от драмата. Целта на

диалозите, обичайно писани от учители, е „да подтикне крачка напред народното свестяване и учение“ (Гечев 1905: 277). Младият литератор е точен в наблюдението си, че Войников променя формата, под която този тип послания се поднасят на аудиторията – развива диалога в драма и развива сценките, давани на годишните училищни тържества, в театрални представления. Гечев посочва също ролята на читалищата с импровизираните сцени, които те предоставят за първите български театрални представления, и така формират представата за театрално пространство, за публика и сцена. Авторът на студията за Д. Войников индиректно споменава за опозицията срещу театъра през Възраждането и, без да навлиза в подробности по спора „за и против“ възникването на български театър, пише, че „театрото“ се оказва отличен начин за събиране на материална помощ за полезни за българите инициативи, така че „това само обстоятелство е достатъчно оправдание за многото грехове, извършени на сцената“ (Гечев 1905: 278); че „театрото имаше да извърши или да спомогне да се довърши оня преврат в душата на българина, който ние сега зовем народно пробуждане, народно свестяване“ (Гечев 1905: 275). А Войников е главният двигател за налагането на театъра във възрожденското общество.

Преди да пристъпи към по-цялостно представяне на Д. Войников, авторът на студията изяснява обществената и културната среда, в която се оформя интересът на първия български драматург към театъра, представя с кратък анализ съчинената и отпечатаната по-рано драма „Ловчанският владика или бела на ловчанският сахатчия“ от Т. Икономов и означената като трагедия първа Войникова пиеса – „Стоян войвода“, която излиза без да е подписана. Значително по-късно в литературната история се приема, че неин автор е Д. Войников. В коментара на А. Гечев тя е представена като драматургичен текст, предхождащ Войниковите драми. Младият критик прави верния извод, че работата на Войников като драматург не се опира на никаква традиция, а самият той поставя театралното начало. Дълбокият смисъл на това негово дело Гечев открива в целта за „националното свестяване на българина“, която – според него – Войников

неотклонно следва през своя път на книжовник. Представените биографични данни за драматурга са коментирани аналитично и събраните факти са допълнени с логични съждения и интересни наблюдения за взаимоотношенията на Войников с конкретни хора и доминиращи настроения на обществените среди, в които попада в Шумен, в Болград или в Браила.

Гечев проследява информацията за Войниковите представления от редактирания от драматурга в. „Дунавска зора“. Когато коментира драмата „Райна княгиня“, младият литературен изследовател прави сравнение с преводите на български език на романа на А. Велтман и заключава, сравнявайки езиковите особености, че Д. Войников е ползвал превода на Е. Мутева.

Едва след като изяснява широкия културен контекст на Българското възраждане, А. Гечев се заема с конкретен литературоведски коментар на Войниковите драми. Критикува драматургичната техника на възрожденския автор с наблюдението, че наслагването на диалози, което наблюдава в „Райна княгиня“, остава непреодолян недостатък и в следващите му драми. Диалогизирането между персонажите не се гради на асоциативни връзки – то е хаотично излагане на тезите, които всеки герой е натоварен да изкаже. Войников не успява да оформи плътни характери, както не съумява да конструира драматургично действие; на драмите му липсва цялост, заключава Гечев.

Студията обосновава и точно определя ролята на Д. Войников за създаването и развитието на българската драма и театър. В своите заключителни думи младият критик за пореден път не се съгласява с установеното мнение:

Войников е действувал в изключителни политически условия и съобразно с заслугите му ние ще го оставим редом с другите писатели-будители от доосвободителната епоха. За титлата му „създател на българската драма“ ще речем не само, че може да се оспорва, както г. Величков мисли, но че в тая форма тя съвсем не му приляга, защото българската драма още дири своя създател. (Гечев 1905: 302)

Гечев определя мястото на личността и делото на Войников в процесите на възрожденската епоха. Подчертава ролята му на първи драматург, но не се съгласява, че възрожденският драматург може да бъде наречен „баща на българската драма“.

През 1914 г. е издаден посмъртно сборникът на К. Величков „Български писатели“. Сред избраните от автора 26 имена е и това на Д. Войников. Статията за него започва с една неоптимистична прогноза за отмиращия интерес на читатели и публика към драмите на автора. Величков е един от малкото критици, които не преразказват произведенията, а оценяват техните литературни качества. Той уточнява, че Войников не е първият български книжовник, започнал да пише драматически пиеси, но е първият, който е посветил своя литературен труд главно на драматургията. Стабилното му присъствие в българската литература е съпроводено от отсъствие на творчески талант, пише Величков. „Известна литературна окраска“ той намира само в „Криворазбраната цивилизация“. Според критика това произведение стои по-високо от последвалите го комедийни опити. С бележките за слабостите на Войниковите драми Величков не омаловажава заслугите на драматурга, но заключава, че „голямото значение“ на Войниковите драми идва най-вече по линия на тяхната хронология, т.е. за това, че те са първите сериозни опити за българска драма.

Следващото обемно изследване в издание с научен авторитет, което акцентира върху преценката за първенството на Добри Войников като български драматург е на Теодор Юрданович. Неговата статия е озаглавена „Драматични опити преди Войников“ и излиза в „Известия на Семинара по славянска филология“ от 1921 г. Заглавието подсказва, че позицията на възрожденския драматург като „баща на българската драма и театър“ не се възприема безусловно. Юрданович подкрепя личното си мнение с други литературно-исторически и критически текстове, според които и преди Войников съществуват драматически примери. Например, в спомените си Васил Д. Стоянов сочи своя учител Сава Доброплодни за родоначалник на драматическата поезия у нас. В статия за сп. „Солунски книжици“

К. Величков също привежда „драматически примери“ преди Д. Войников. Пенчо Славейков в статията си „Национален театър“, обнародвана в кн. 1 на Литературен сборник „Мисъл“ (1910), определя като първи фактори за театралното дело у нас патриотичните диалози на своя баща Петко Славейков. Но опорващите първенството на Д. Войников, с изключение на В. Д. Стоянов, не посочват друг възрожденски книжовник като първи български драматург.

Теодор Юрданович коментира две български драми, предхождащи Войниковите – „Ловчанският владика“ на Теодосий Икономов и „Малакова“ на Петко Славейков. Според критика Войников не може да се нарече „първи“, но и останалите споменати автори „не начертават пътя на по-сетнешната българска драма“. Колебанията по отношение на Войников идват не защото друг автор или произведения биха могли да се определят като фундамент на младата българска драматургия и на театралната практика у нас. А защото естетическото начало на литературата започва да се мисли като все по-важно и дори задължително присъствие в литературните текстове. Липсата му засилва усещането за литературен дефицит, откъдето произтича неудовлетвореността от наличията на националния репертоар. В тази система на подредба и установяване на литературната история Войниковото присъствие се оказва разколебаващо за литературните историци. Въпреки това, каквито и опити и предложения за „заобикалянето“ му да се правят, той заема най-голямо пространство от периода на възникване на българската драма и театър. Дори амбицираните да го подминат не успяват да го подменят в ролята му на първи български драматург и театрал.

Оформянето в началото на ХХ в. на конкретна представа за естетическите изисквания към българската литература остава в противоречие с естетическите възможности на литературното начало. Това несъответствие на желаното и реалното художествено ниво на българските драми определя колебанията в оценката за Войников от началото на века. Амплитудата между отричането и похвалите, характерна за възрожденските отзиви

за драматурга, е скъсена значително в критическите изказвания през новия ХХ век. Смекчени са крайностите и категоричността на възрожденското „за“ и „против“ в оценките за театралното дело и драматургичните успехи на Д. Войников.

Стилиян Чилингиров и Цветан Минков съумяват да уталожат напреженията около името на Войников в изясняване на мястото на възрожденския книжовник в българската литература. В няколко статии и очерци, посветени на драматурга, се прави ретроспективен преглед на критиката от Възраждането до настоящето. Това своеобразно класифициране на мненията за делото на Войников дава яснота за оценяване на неговата реална роля в българското театрално дело и в родната драматургия. През 1929 г. излиза том III от поредицата „Български писатели“. Неин редактор е М. Арнаудов, а автор на тома, който представя Д. Войников, е Ст. Чилингиров. Дори и да предположим, че роденият и израснал в Шумен Чилингиров пише за именития си съгражданин, воден от известно пристрастие към Войников, това не проличава в книгата. Авторът на „Добри Войников“ представя драматурга обективно:

Така неволно, а понякога и преднамерено, той се явява новатор в живота на своя народ, като го приобщава към нови средства и форми за лично и национално очовечаване, някои от които не еднаж са се разбивали о враждебността на съвременниците му.

[...] Ценен от широките народни маси, дори надценяван от тях като учител, журналист, писател и театрал, Войников се движи непрекъснато между една атмосфера от враждебност и отрицание, систематически създавана му от неговите събратя по перо. Няма почти нито една негова книга, която да е посрещната колко-годе снизходително от тях. Те за всяка ще намерят да кажат нещо лошо, нещо неудобрително, дори по-лошо и по-неудобрително, отколкото би могло да се допусне. И частта на първата и на последната от тях е една и съща – подценение и хула. Писаното тук-таме в негова полза остава незабелязано; не го виждаме и ние, хората на новото време, макар да сме въ-

оръжени с всички възможни средства за една по-обективна и по-справедлива преценка.

Наистина, всичко писано от Войникова, сравнено с днешното състояние на нашата литература и наука, няма голяма художествена и научна стойност, но такава нямат и произведенията на другите му съвременници, имената и делата на които стократно повече се тачат днес от името и делата на Войникова. И, въпреки туй, отношенията ни към тях и към него си остават все още различни. Войникова мерим с принципите на естетизма, а за множеството от съвременниците му дириим културно-историческото място в процеса на нашето духовно развитие. А то тъкмо нему се пада последната преценка, защото, ако има някой от доосвободителните ни писатели, който с пълно право да заслужава името новатор и родоначалник на областите за дейност, до които се е досегнал, и на литературните видове, които е създал, това е безспорно Войников.

[...] Войниковите драми, преди всичко, не преследват художествени цели. Той ги е писал, не за да приобщи българина към висшите прояви на духа, не и да направи от него поклонник на естетически хубавото и психично вгълбеното преживяване, а да събуди у него елементарното нравствено чувство за собствено човешко и национално достойнство. (Чилингиров 1929: 115, 128, 130)

В следващите години Чилингиров продължава със своите публикации за Войников. В тях критикът не казва нещо ново за възрожденския драматург. Смисълът им е, че популяризира значението и главната роля на Войников в създаването на българския театър и драма. Изтъкването на централното място на книжовника в театралния живот започва да се възприема като убедителен факт. Мнението на Ст. Чилингиров за Д. Войников се налага вероятно и заради критическата подкрепа на Цв. Минков, който в своя очерк за българската драма, издаден и самостоятелно (1936), отличава по тяхната важност двама възрожденски автори – Войников и Друмев. Критикът пише, че Войников е оставил име не като талантлив драматически

писател, а като един от големите будители, а заедно с това и като основател на българския театър и драма, чието значение за националното и културното Възраждане е несъмнено (Минков 1936: 27).

Минков е обективно критичен към недостатъците в историческите драми на Войников, но тези недостатъци не отнемат значението и важността на произведенията му като „първи опити в драмата, упражнили са широко въздействие върху градското общество, упражнили несъмнено влияние върху тематиката и техниката на Друмева, Вазова и други драматурзи“ (Минков 1936: 31). Без похвали към възрожденския автор и театрал и без да пропуска драматургичните или сценични опити, предхождащи Войниковите, критикът прецизно очертава пионерското му място в българската драматургия и театрална практика. Оценката на Минков за Войников е съдържана. Но без колебания и вътрешни противоречия отговаря на въпроса „Кой е Войников в българската литературна и културна история?“. Това успоредяване на умереност и увереност в заявеното мнение за първия български драматург вероятно са част от причините оценката на Цветан Минков да остане меродавна за рецепцията на Добри Войников и мястото му в историята на българската литература.

Цветан Минков и Стилиян Чилингиров не само назовават Добри Войников родоначалник на българския театър и драма, но очертават и защитават мястото, което според тях той заслужава. Минков го прави с научна рационалност, която Чилингиров оцветява с емоционалност. Критиката от 30-те години на ХХ в. и след това сякаш се успокоява, и преодолява съмненията за правото на Войников за отредената му роля на „родоначалник“. Титлата „баща на българския театър и драма“ заслужено остава за Войников.

Независимо, че в статиите и очерците за Добри Войников не се пише специално за консолидиращия общността ефект от театралните представления изобщо и особено от спектаклите по неговите драми, те са сред най-активните участници в оформянето на представата за историята като монолитна колективна идея. През Възрожденския период се изгражда паметта

за миналото (по Я. Асман). Една от посоките на нейното надграждане е към създаването на „културна памет“. Войниковата драматургия участва най-активно и в двата процеса. Сюжетите и персонажите от пиесите на Войников постепенно очертават сферата на своето и я попъхват с престижно съдържание, взето от времето на българската държавност. С припомнения и огласен от сцената драматургичен разказ за своето минало българинът заявява отколешното си присъствие в света и го прави с общо единогласие. Участието на Войниковата драматургия и театър в консолидирането на българската общност и в превръщането ѝ в национална е голямата ценност на неговото театрално дело.

Времето примирява противоречията около името на Добри Войников. След 30-те години на ХХ в. литературно- и културноисторическият прочит на неговата драматургия и на театралното му присъствие във възрожденския театър конституират ролята на драматурга театрал като „родоначалник“ и „баща на българската драма и театър“.

До края на 70-те години на ХІХ в. театралното развитие сред българите забавя своето възходящо движение. Със събитията около Априлското въстание до края на Освобождението театралните представления се преустановяват. Те са възобновени с настъпването на новото десетилетие, когато започва търсене на нови форми на присъствие на театъра в българската културна практика. Сравнително бързо се оформя амбицията да се достигне нивото на европейския театър и драматургия. Пътят от решението до осъществяването му се оказва дълъг, труден и неравен.

Възрожденският публицистичен спор „за“ и „против“ театъра не излъчва ясен победител. И двете тези запазват свои привърженици. Всъщност, побеждава самият театър, който много скоро след първите несръчни училищни и читалищни театрални опити се налага като обичано културно занимание

за българите. Съпротивите срещу театралните представления са преодолені за краткия период от по-малко от десет години. През 70-те години театърът се включва в списъка на „своето“. За да бъде възприет той като елемент от възрожденската култура, безспорна роля имат възрожденският периодичен печат и драматургията, които участват активно в изграждането на парадигмата „чуждо-свое“. Откритото и шумно дискутиране на проблема за чуждостта се оказва от полза за бързото му преодоляване. По своята същност спорът за театъра е важен момент от обществения дебат за националните ценности.

Още през Възраждането театралната игра се приема и се утвърждава като желана културна практика сред българите. За българската драма и театър продължава да се пише със силна емоция и в следващите десетилетия. Поради променената принципна позиция за театъра като културно дело, което трябва да се развива, през 80-те и 90-те години на XIX в. театралната тема се концентрира около създаването на професионални трупи и необходимостта от българска драматургия, съизмерима с европейските образци. Дискусиите продължават, напрежението не спада, правят се гръмки заключения и разгромяващи констатации, които съдържат верни наблюдения, но продължават по възрожденски да хиперболизират проблемите, вместо да предлагат техни рационални решения. В незавършилата пренаредба на обществените ценности се променят приоритетите, включително и културните. Театърът от отричан, при своите първи прояви, само за две десетилетия става обгрижван и още през 80-те години се полагат усилия да бъде развит като една от важните български културни институции. Театралната критика става един от факторите за успеха на това културно дело.

ВТОРА ГЛАВА

ДРАМАТУРГИЯТА НА ИВАН ВАЗОВ И ВЪЗРОЖДЕНСКОТО НАСЛЕДСТВО

80-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК – ПРОДЪЛЖАВАЩОТО ЛИТЕРАТУРНО ВЪЗРАЖДАНЕ

В най-ранните си прояви критическото писане през Българското възраждане е хаотично и несистематизирано. Липсата на ясен критерий за възможностите и за целите води след себе си до липса на толерантност в публичното обсъждане както на политически, така и на културни ситуации. Книжовните опити от периода попадат в широк диапазон от оценки. За едно и също произведение могат да се изпишат прекомерни възхвали (често, заради самия факт на появата му) и прекалени критики, несъобразени с потенциала на новосъздаващата се млада българска литература. В следосвобожденската преса по темата „театър“ преобладават статиите, които насочват вниманието към слабия професионализъм и ниската естетика на театралните прояви в България. Критиката и теорията изпреварват във визията си за българския театър и драматургия постиженията на практиците в тези изкуства. Любопитно е, че пишещите за театъра и драмата са автори или преводачи на новопоявяващите се драми. Но самите те не съумяват да спазят собствените си изисквания за нивото на българската драматургия.

В културния план на българското развитие 80-те години на XIX в. могат да бъдат определени като непродуктивна среща между незавършеното минало и неустановеното/неясното настояще. Противоречивият, неочертан обществен модел, допълнително внася хаос от желаниа, стремежи и възможности. Десетилетието на 80-те е период на натрупване, което в полето

на културния живот повече наподобява „струпване“. Постоянно възникват нови периодични издания без трайно съществуване. Откриват се читалища и различни културни дружества. 80-те години на XIX в. настъпват с ентузиазма на Възраждането, съчетан с високоемоционален обществен-политически и институционален хаос, винаги предхождащ въвеждането на ред в избора на общностните правила на всяко първосъздаване. Разнопосочност, противоречивост, неустановеност характеризират търсенията във всички житейски планове през десетилетието. Високата национална идея обаче се явява като обединяващ фактор, който, въпреки че не успява да организира трескавото и многопосочно лутане и да му даде ясна посока, все пак центрира обществените и индивидуалните търсения и им придава мобилизиращ смисъл.

Литературата не остава встрани от тези процеси. За нея също започва да се мисли през естетическата ѝ стойност и през националната ѝ значимост. Непосредствено след Освобождението се наблюдава изобилие от литературни опити, особено в жанровете на поезията и драмата. 80-те години не успяват да преодолеят инерцията на количествените натрупвания, наследена от предходното десетилетие. Но това е времето, в което настойчиво се заявява стремеж към създаване на художествено ценни литературни произведения, отговорно съставени учебници и учебни помагала, периодичен печат с трайно и авторитетно присъствие, професионализирани театър и драматургия. Периодът може да бъде наречен „второ Възраждане“, защото укрепва поставените преди това основи на почти всички културни институти, подчертава стойността на формираната вече национална идентичност. Процесът на изграждане на националното колективно съзнание е постоянно активен и художествените помощни средства на този процес е необходимо да са в постоянна готовност.

С оформянето на груповата идентичност като национална още през десетилетието на 70-те години на XIX в., общностните представи на българите за себе си се попълват с конкретно съдържание, за което важна роля изиграва възрожденската драматургия. С помощта на театъра символните драматургич-

ни образи се визуализират и „запечатват“ в съзнанието на зрителите и по този път на внушение добиват по-ясни очертания в цялостната картина на националната образна система. Тъй като идентичността е категория с променливо съдържание, изграденият основен фонд на българската национална идентичност търпи постоянни по-леки или по-сериозни доуточнявания и промени. Кризисният за груповата и за личностната идентичност възрожденски период след Освобождението преминава в следващ кризисен етап на общественото развитие. Някои от стремежите и желанията, моделиращи обществените перспективи през 70-те г., са постигнати, други не са, но ситуацията след Санстефанския договор изисква нова подредба на обществените цели и на непосредствените задачи. Наскоро постигнатата колективна идентичност изисква съобразяване с новата реалност и се нуждае от нови стабилни опори. С промяната на обществената и социалната ситуация след Освобождението са променят целеполаганията от възрожденския период. Постигнато е придобиването на църковна автономност от Гръцката патриаршия, на политическа независимост от Османското управление, променени са социалните, обществените и културните взаимоотношения и практики сред членовете на голямата общностна група. Належащата задача през 80-те г. вече е да бъде подреден хаосът на институционалното и политическото новосъздаване.

Театралната ситуация е аналогична. Натрупаната във възрожденския период театрална инерция дава своите плодове. Повсеместно се прави любителски театър, който се посреща с възторг от публиката. 80-те години започват с възрожденски романтичен плам, който до края на десетилетието постепенно гасне. Настоящото не предоставя поводи за възторжени емоции. Те се търсят и повторно се преживяват чрез разкази за героизма на Възраждането. Вглеждането в близкото минало е белязано от появата на изобилна мемоарна литература. Издават се писани по-рано драми: „Илю войвода“ от Н. Живков, „Добър Хайдутин“ от Ат. Узунов, преиздават се повечето драми на Д. Войников. Пиещите драми през 80-те години също търсят сюжетите си в героичната романтика на близкото мина-

ло. Изключително плодовитият Т. Х. Станчев е автор на „Стефан Караджа“ (1879), „Христо Ботев“ (1880), „Раковски“ (1881), „Сюлейман паша. (Разорителя на Стара Загора)“ (1880 и 1881), „Левски“ (1885) и още драматургични текстове, някои интерпретиращи теми от по-далечната българска история, други – от актуалната съвременност. Нови драматургични заглавия са „Отечество“ от К. Величков (1881), „Старозагорченката“ от П. Р. Славейков (1883), „Руска“ от Ив. Вазов (1883). Очертава се интерес към драмите с образи и ситуации от съвременния живот – „Цилиндър“ и „Чорбаджия“ от Т. Х. Станчев, „Зестра“ от Н. Шарапчиев, „Горделивий подсекретар“ от Н. И. Попов; интерес предизвикват политическите нрави – „Министерската криза“ от П. Иванов, „Селският кмет“ и „Румелийско съдилище“ от Х. Г. Попов, „Господин Мортагон“ от Ив. Вазов и К. Величков (Саев 1997: 27). Но нарасналото драматургично внимание към съвременните теми не прави драмите за тях по-съвременни в художествен или в идеен план. Новите пиеси не надскачат нивото на възрожденската драматургия.

Възобновеният, след прекъсването в периода от Априлското въстание до Освобождението, интерес към театралните представления връща на любителските театрални сцени повечето възрожденски драми. Въпреки съзнанието, че липсва достоен репертоар за професионален театър, и в София, и в Пловдив още в самото начало на 80-те години се заговаря за създаване на постоянна българска труппа. Иван Вазов и Константин Величков последователно и с аргументи настояват на това в румелийското издание в „Народний глас“. В поредица публицистични текстове Ив. Вазов следи и коментира театралната ситуация в Източна Румелия и нивото на българския театър и драматургия двадесет години след появата им в културния живот през Възраждането. Неговата театрална публицистика става един от първите публични изрази на оценка за писаните преди Освобождението драматургични творби.

Когато се четат публикациите от 80-те години, а и след това, и когато в тях се споменава българската драма от периода на Възраждането, за нея се пише, с редки изключения, крайно критично. Като пояснение на този факт е важно да се отбе-

лежи, че възрожденската драматургия и театър все още не се оценяват през литературноисторическия прочит, присъщ на литературните истории. Преценките се правят през погледа на оперативната театрална критика, която намира място в разнородни по тематика вестници и списания. За театър се пише в ежедневници, в седмични вестници, в списания. Изданията, които поместват театрални отзиви, са с най-разнообразен профил – политически, педагогически, културен, общообразователен, научен. Водещ в споделяните в пресата мнения е прочитът на възрожденските драми и комедии като съвременни произведения, защото повод за коментарите към тях стават техните актуални сценични реализации. Смесва се драматургичното неумение на незрелите първи опити в областта на българската драма с полупрофесионалната и полулюбителска организация на спектаклите по тях, критиките към театралния аспект на представлението рефлектират към драматургичния и обратно. Несръчно организирани без професионално умение постановки допълнително подчертават слабостите на драмите.

На практика възрожденският период остава предходен спрямо 80-те и 90-те години само в исторически план, а в литературен, особено в областта на драмата, е период с дълготрайно продължение. Художественото безсилие да бъде променена очертаната ситуация довежда до изострената критичност към наличната драматургия и подсилва несправедливия критически гняв към миналото, който ескалира заради неудовлетвореността от настоящето. В това „куцо“ наглед литературно десетилетие се случват важни неща. Литературните изяви през 80-те години подсказват жанрово-тематичното развитие на българската литература до края на века. Без да се отличават видимо от възрожденските опити в полето на художествената текстовост, хаотичните натрупвания на новосъставени и издадени или преиздавани творби от края на 60-те и 70-те години сега се организират в целенасочени литературни усилия. През 80-те години продължават да се развиват всички основни жанрове. Но, както отбелязва Милена Кирова, силната възрожденска традиция, например в драмата, забавя развитието на

жанра, като го застопорява в художествените и тематичните параметри на вече създаденото (Кирова 2016: 42).

Обществено-емоционалната атмосфера на 80-те години също не помага особено на културната ситуация. Възрожденските надежди, оптимизмът, вярата и доверието в бъдещите политически промени са, меко казано, смутени. Най-силно изразената емоция през десетилетието на 70-те г. е на колективния възторг от предстоящата свобода, който бързо се разпръсква от тежестта на отговорностите, които идват с нея. Неподготвено, за да осъществи възжеланията си, или по-точно неподготвено за постигането им като процес, който не зависи от единичен политически ход, обществото е раздвоено между избледняващите надежди и нагнетяващата разочарования реалност. Рефлексът на Ив. Вазов да улавя колективните вълнения и да ги съпреживява в творбите си го подтиква да напише стихотворението „Пустота“, поместено в стихосбирката „Гусла“ (1881) и да възкликне за героя си от „Немили-недраги“ (1883): „Бедни, бедни, Македонски...“. А Захари Стоянов да завърши изброяването на някои от жертвите на бързата забравя в Предисловието на „Записки по българските въстания“ (1884) с не по-малко печалната констатация: „Накъдето и да се обърнеш, печатът на позора блещи във всичката своя голота“ (Стойнов 1976: 15).

Дълбокото противоречие, катастрофалната среща на идеалите с „низките страсти“ води до невъзможност да бъде продължен емоционалният подем от предходното десетилетие. Вместо него настъпва нов дисбаланс между блясъка на надеждите и попарващата ги реалност. Идва ред за ново преподреждане на колективното усещане за принадлежност, изгубило своята посока и цялост на фона на описания във финалните строфи на Вазовото стихотворение „Пустота“ снижен обществен дух: „Пущинак на народната почва,/ тръне, плевели... бедна страна!/ А животът едвам се започва,/ а зората едвам що блесна!“ (Вазов 1974). Постигнатата през предходното десетилетие компактност на възрожденския патос е сериозно нарушена от вълната на емоционална пустота заради нереализираните идеали на Възраждането. Едни от светлите лъчи в отново обърканата обществена ситуация излъчват усилията в културен

план. Поддържат се литературният и театралният ентузиазъм. Резултатите от него са в количеството написани, издадени или преиздадени съчинения от младата българска литература. В този период се пише смело, без страх от критическо осъждане. Независимо от художествената неумелост, несекващите писателски и театрални практики са сред начинанията на 80-те г. с позитивен ефект.

И все пак – в края на XIX в. критическото мислене върху литературните и въобще върху културните процеси сред българите изпреварва по зрялост самите художествени произведения, особено в драматургичния жанр. Недвусмислен пример за това са първите драми на Иван Вазов, които остават далеч от критическите изисквания на писателя.

ПЪРВИ ОПИТИ ЗА НОРМАТИВНОСТ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Освен материалите в пресата, друга група публикации, създаващи нормативност в съществуващата българска литература, респективно – в драматургията, са първите български христоматии. От 1884 г. до 1901 г. излизат четири учебни помагала от този вид¹. През 1887 г. е издадена *първата история на българската литература*². Въпреки тези систематизиращи литературните наличности опити, все още не е узряла готовността за литературноисторически прочит на създаденото от българските книжовници. Критическите оценки, които се появяват и в христоматиите, и в историята са фрагментарни, те не успяват да опишат цялостния литературен пейзаж, но все пак са нов вид обобщаване на литературните наличности и първи опити за изграждане на художествена ценностна система. Емоционалното и личното отношение в критиката не са отстъпили място на научен изследователски подход. Научното отношение към литературата заедно с професионалното критическо писане се формират след завръщането през 1888 г. в България на младите Иван Шишманов и д-р Кръстев. Необходими са само

¹ Българска христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите писатели. Съставиха И. Вазов и К. Величков. Книжарница на Д. В. Манчов, Пловдив, Свищтов, Солун, 1884; Христоматия по изучаване словесността в горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища в два тома. Съставили Ст. Костов и Д. Мишев. Издание и печат на Христо Г. Данов, Пловдив, 1888; Величков, К., Христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения за горните класове на градските училища и на гимназиите. Изд. 1-во, Солун, 1890; Христоматия по българска литература в две части: устна и писмена българска словесност. Съставил Ив. П. Церов, Скоропечатница „Зора“, Варна, 1901.

² Маринов, Д. История на българската литература. Пловдив: „Хр. Г. Данов“, 1887.

няколко години и в десетилетието на 90-те години от усилията им вече има видими културни резултати. Преди появата на Ив. Шишманов и д-р Кръстев личността с най-видимо присъствие, която полага целенасочени усилия за организиране на българския литературен и театрален живот в столицата на Източна Румелия, е Иван Вазов. Той прави първите опити за институционализиране на културните процеси и инициативи, за организирането им по нов начин, за налагане на литературен вкус и на професионални стандарти за театралните прояви.

Публикуваните до началото на ХХ в. четири български христоматии не са резултат от централизирано провеждана политика, но отговарят на възникнала вече необходимост да бъдат направени обобщения, да бъдат класифицирани в йерархичен ред литературните наличности. Българското литературно „съдържание“ е достатъчно уплътнено, за да започне да се очертава неговият „престижен“ образ. Опитите за добиване на представа за цялостния му облик и за разкриване на протичащите литературни процеси постигат успех в първото десетилетие на ХХ в.

Христоматиите от 80-те години на ХІХ в. съумяват да обговорят българската културна идентичност чрез оценяващия прочит на корпуса от наличните художествени творби; успяват да открият постигната до момента литературност. Първите две христоматии вписват младата българска традиция до класически образци от световната литература. Този избор може да бъде тълкуван като проява на известно литературно самочувствие. Последният от четирите христоматийни сборника със съставител Ив. Церов изтъква българската литература като самостоятелна образователна и художествена ценност (Курташева 2020: 311). Христоматийното представяне на българските литературни творби носи усещането за единност на родната литература, за постигната общностна културна идентичност, за усвояване на нови литературни модели, първоначално появили се като чужди образци, чиято „чуждост“ скоростно се преодолява в книжовната практика още на възрожденските творци.

Близки по време на съставяне и на издаване, четирите христоматийни книги се допълват и дописват литературно-критическия и литературноисторически поглед на съставите-

лите си. Хронологията на тяхната поява поставя в началото Ив. Вазов и К. Величков – „Българска христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите писатели“, съставена от Ив. Вазов и К. Величков (1884). Следват: „Христоматия по изучаване словесността в горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища в два тома“, съставена от Ст. Костов и Д. Мишев (1888); „Христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения за горните класове на градските училища и на гимназиите“, самостоятелно дело на К. Величков (1890) и „Христоматия по българска литература в две части: устна и писмена българска словесност“, чийто съставител е варненският учител Ив. П. Церов (1901). От тях за целите на изследването ще бъдат „прочетени“ само частите, в които е представена българската драматургия, тъй като представлява интерес оценяването на възрожденските драми от такава най-близка дистанция във времето, а също и доколко и как драматургичните примери от близкото минало се остойностяват в настоящето. Същностен става въпросът – различават ли се близкото минало на 70-те г. и реалното настояще на 80-те г. в литературнооценяващите българските пиеси текстове?

Българската драма в Христоматията на Ив. Вазов и К. Величков присъства с примери от „Криворазбраната цивилизация“ и „Велислава, българска княгиня“ на Д. Войников, от „Иванко, убиецът на Асеня“ на В. Друмев и от „Отечество“ (1881) на К. Величков. В съпътстващите примери с коментарни текстове е изказано мнението на съставителите за художествената слабост на избраните възрожденски драми, но изборът им е защитен с намирането на баланс между липсващата естетическа стойност и ценността на съзидателното начало, което подбраните текстове от драматургичния жанр в младата българска литература активно отстояват. Ясно подчертано е значението им и за създаването на българския театър. В Христоматията не е спестено критичното отношение към възрожденската драматургия, дори и към избраните нейни образци. Тук съставителите отчитат спецификите на възрожденския културен контекст,

но не отминават и критичния тон към драмите и техните автори – толерантен, разбиращ и много по-мек от тона на публичностичното говорене.

В „Христоматия по изучаване на словестността“ на Костов и Мишев са публикувани откъси от една единствена българска драма и това е „Иванко“. В Христоматията на К. Величков, която той издава, докато е преподавател в Солунската гимназия, българските драми изобщо не намират място. Иван Церов съставя „Христоматия по българска литература за средните училища“ само с примери от български текстове, взети от фолклора, от старата българска литература и от произведения на книжовници от по-ново време. В нея драматургията е представена съвсем бегло. Драматургичният жанр е илюстриран с откъси от две драми на Войников („Възцаряването на Крума Страшни“ и „Криворазбраната цивилизация“) и от „Иванко“ на Друмев.

Христоматиите биха могли да стабилизируют рецепцията за възрожденската драма с включването ѝ в съдържанието им. Като вид педагогическо четиво по своята естествена функция тези сборници представят признание, ако не за високата художествена, то поне за базисната стойност на включените в нея текстове. В известен смисъл успяват да примирят отрицанието с признанието, като изтъкват историческото значение на възрожденските драми за създаването на модерната българска драматургия и на българския театър. Но го правят твърде несигурно и все още сякаш избягват ясната оценка – или споменават мимоходом, или просто пропускат от страниците си българските драматургични примери.

В годините, когато интензивно се съставят христоматии, се появява и първата история на българската литература. Макар и написана несръчно като литературна история, книгата на Димитър Маринов събира и систематизира фолклорни произведения и творби на българските книжовници, дава представа за политическото и културното време, в което те възникват, а също представя кратко мнение за тях. „История на Българската литература“ от Д. Маринов (1887) е първата история на българската литература, чийто автор има смелостта да я озаглави така. Авторът се придържа в оформлението ѝ към класиче-

ската литературна история. В нея драматургията е спомената пределно лаконично. Маринов не прави литературни оценки. Неговото усилие е концентрирано в това да събере максимално количество литературни факти и да разясни обстоятелствено историческите събития, сред които те възникват. В частта, която представя периода на XIX в., обособява дял „Поезия и поетически произведения“ и пояснява, че поетическите произведения включват и драмата: „Има много „песнопойки“, „драми“ и „комедии“ от това време, но в тях няма нищо поетическо“. От всички автори на такива произведения „заслужават да се споменат“ Д. Войников, В. Друмев, С. Доброплодни, Т. Икономов, Т. Шишков. Това са авторите, за които Маринов отбелязва, че са писали драми, възможно да бъдат определени като „нещо хубаво“ в драматургията. Войников е „първият, който се опитал да напише и представи на сцената драми“ (Маринов 1887: 263). А драмата „Иванко“ е оценена като първата и „досега най-добра драматическа пиеса“, в която Друмев „прояви своя художествено-драматически талант“ (Маринов 1887: 265). Написаното за Доброплодни, Икономов и Шишков се помества на пет реда, съдържащи имената на авторите и няколко заглавия на техни драми.

Възрожденските присъствия и драматургичните процеси след Освобождението най-ярко и последователно са очертани в публицистиката на Иван Вазов. А неговите опити илюстрират етапите на усилията за преодоляване от драматургичния жанр на възрожденското художествено безсилие в драмата. Успява ли Ив. Вазов да постигне тази цел?

Сред първите интелектуалци, които осъзнават необходимостта от централизирано организиран културен план за развитието на българската литература, драма и театър, които проявяват аналитичен подход към актуалните творчески стремежи на българските автори и системно и упорито започват да формулират национална културна стратегия – е именно Иван Вазов.

Създаването/съзидаването е тежък, уморителен и в отделни етапи – обезсърчаващ процес. Няма вариант, в който мечтата може да се осъществи без в постигането ѝ да бъдат вложени дълговременни усилия. А възрожденският идеал е комплексна мечта, която съдържа въжделения от политически, социален, културен порядък. Поради своята всеобемеща същност всеки идеал е трудно достижим или, най-често, непостижим. Огромното разминаване между очакванията и реалността, както и липсата на обществена зрялост, довеждат до тъжни разочарования и преките участници, и наблюдателите на следвъзрожденските събития. Вазов е писателят, който остава най-дълго на литературния и театралния фронт и провежда многобройни културни битки; създава си и врагове, и неслучвала се дотогава писателска слава; за своето литературно дело и присъствие спечелва признанието „патриарх на българската литература“. Работи упорито, за да се развие като драматург. Драматургичният успех на Ив. Вазов е ненадминат, но пиесите му остават най-слабият в художествен смисъл дял от неговото творчество. В началото на ХХ в. българската литература и драматургия променят посоката и темпа на своето развитие и Вазов изостава от тези процеси. Но писателят продължава стабилно да се движи в полето на традицията. Не като единствено, но най-вече, заради дългото му и мащабно присъствие в създаването на българската литература, творчеството на Вазов установява традицията. Така, и скритата, и явната сила на неговото литературно наследство е, че то формира големия разказ за българското.

КАК И ЗАЩО ИВАН ВАЗОВ СТАВА ДРАМАТУРГ?

Обемното литературно творчество на Иван Вазов попълва фонда на българската литература във всички нейни жанрове. Високата стойност на неговата поезия, белетристика и драматургия е в окрупняването и стабилизирането на поставеното през Възраждането начало на новите литературни процеси. В настоящото изследване внимателно са проследени и анализирани *писателските усилия и упоритостта на автора в полето на драматургията, включително и неговото отношение към протичащите процеси в българската драма*. Втората изследователска посока, която ще бъде проследена, се отнася към *възприемането на драматурга Вазов от неговите съвременници*. Драматургичните опити на Вазов се уплътняват от цялостната културна стратегия за развитие на българския театър, която той изработва и енергично следва. В продължение на четири десетилетия Ив. Вазов съзнателно влага труд, време и емоции за създаване и утвърждаване на театъра като значима българска национална културна институция. Ето защо работата на Вазов като автор на пиеси и като писател и общественик с активно отношение към развитие на театралното изкуство може да бъде видяна от няколко различни позиции – през мястото на неговите пиеси във фонда на националната драматургия; през погледа на критиката, включително и през собствените му критически оценки и споделено мнение за неговите драми и комедии или за тези, на други автори; през реакциите на зрителите; през взаимоотношенията на актьорите и режисьорите с писателя. Наблюдението и тълкуването на различни критически мнения за драмите на Вазов и за постановки по тях, както и на Вазовите критически оценки по теми на театъра и драмата съставя с достатъчна пълнота картината на развитието на българската драматургия, а също и на българската критическа мисъл

за драмата и театъра от края на XIX в. до първото десетилетие на XX в.

Изследването на въпроса „Как и защо Вазов става драматург?“ ще разкрие много от творческите и културните механизми, които оформят българската драматургия в етапите от създаването ѝ до подстъпите към литературната зрялост на жанра. Дългият творчески път на Народния поет съвпада с целенасоченото и трайното изграждане на националните културни институции в България. А драматургичните опити от Пловдивския период на автора стават осъзнат стимул и провокация за професионалното развитие на българския театър.

Развитието на драматурга Вазов се движи в синхрон с развитието на професионалния театър в България, както и с израстването на българската публика. Постановките по негови пиеси пълнят салоните със зрители. Вазов е автор, който се съобразява с публиката и успява да намери успешно взаимодействие с нея, като отчита желанията ѝ без сляпо да ги следва. Той намира темите, сензитивен е към настроенията ѝ и успява да партнира на интересите на аудиторията в театъра, да предугажда желанията ѝ. Работата на Вазов като драматург съвместява няколко задачи – да надрастне възможно най-бързо възрожденското ниво на драматургията и да превърне ентузиазма за театър на сънародниците си в културен интерес към българското театрално изкуство, който да измести нагласата в салона да се търси най-вече забавление.

Приживе на Вазов, без значение в кой етап от творческия му път или от развитието на българския театър, се коментират неговите сценични творби, те винаги се намират между похвалата и отрицанието на критиката. Аналогична е ситуацията и с постановките по тях. Но, както и да се изказват критиците, спектаклите по Вазовите пиеси неизменно извикват възторга на зрителите. Заедно с много огорчения поетът получава и най-голямо признание от своите съвременници. Той е писателят, докоснал се до реална слава. Възможността да среща най-спонтанната, най-гръмката и най-непосредствената реакция от своята аудитория му дава театърът.

Успехът сам по себе си е интересен и вълнуващ феномен. Интересно е обаче и началото, което го предхожда. За драматурга Иван Вазов началото е в Пловдив.

ПЛОВДИВСКИЯТ ПЕРИОД НА ИВАН ВАЗОВ

През есента на 1880 г., когато напуска Берковица и се мести в Пловдив, Иван Вазов вече е познат писател. Посрещнат е и радушно е приветстван в столицата на Източна Румелия, където се установява за периода от 1880 г. до 1886 г. Това време е сред най-силните му творчески периоди. В Пловдив Вазов пише цикъла „Епопея на забравените“, няколко стихосбирки, поеми, разкази, сред които – „Хаджи Ахил“ и „Иде ли?“, повестите „Митрофан и Дормидолски“, „Немили-недраги“ и „Чичовци“, драмата „Руска“, комедията „Господин Мортагон“ в съавторство с К. Величков, с когото през този период съставят и двутомната „Българска христоматия“. Едновременно с това в Пловдив Вазов е активно пишещ публицист, чийто темпераментни изяви на страниците на пловдивската преса са както по литературни, така и по политически въпроси. Темата за театъра в многобройните дописки и статии на Вазов съчетава политическите с културните проблеми, които занимават българите, останали в автономната област и чийто настоятелен обществен изразител става писателят, поел и редактирането на популярния в областта в. „Народний глас“ (1879 – 1885).

Веднага след пристигането си в Пловдив поетът е назначен за депутат в Областното събрание на Румелийската столица – позиция, която му предоставя още възможности да защитава културни каузи. Сред тях особено изпъкват усилията му за създаване на субсидирана българска театрална група с идеята тя да се оформи като професионален театър.

Вазов успява не само да инициира процеса на създаване на професионален театър в столицата на Източна Румелия, но и да съдейства поне от три посоки на този процес. Назначаването му за депутат в Областното събрание осигурява необходимото административно влияние, за да могат идеите за обществено-културно развитие да намират сравнително бързо своето

практическо приложение. Допълнително административно улеснение за работата му е това, че е избран в състава на т.нар. Постоянен комитет, който се попълва от десетима от депутатите, обсъжда и окончателно решава всички административни въпроси, поставяни в Областното събрание. Втората посока на влияние, която е свързана и с по-широко публично оповестяване на мнението на Вазов, осигуряват редовните публикации на театрална тема в редактираните от писателя пловдивски издания. Третата линия на неговата протеатрална активност очертават писателските му усилия. Първите си драматургични творби – „Руска“ и съчинената в съавторство с К. Величков „Господин Мортагон“ – Ив. Вазов пише не от творческо вдъхновение, а в подкрепа на идеята за развитие на българския театър. С тази цел през 1882 г. издава и писания по-рано фарс „Михалаки чорбаджи“.

За обществения живот от началото на 80-те години е обичайно съчетаването на творческото с институционалното присъствие на идеолозите на българския национален културен проект. Изграждането на културни и образователни институции е задължителен елемент на всяка национална политика. Естествено е най-крупните творчески фигури, най-образованите и най-силно общество ангажираните сред тях да са тези, които предлагат и определят културната политика. В своя пловдивски период Иван Вазов е в такава позиция, която той оползотворява най-ревностно и отговорно.

Веднага след преместването си в Пловдив Вазов се заема с редакторската работа за в. „Народний глас“, където, освен по общественно-политически теми, активно пише и по въпросите на културата. Вестникът става важна трибуна за Вазов за възбуждане на интерес към българския театър и за убеждаване в необходимостта от него. Формирането на български театър е още по-нужно в един многонационален град, какъвто е румелийската столица, и където заявяването на присъствие в различни обществени сфери, особено в полето на културата, е знак за национално самозаявяване (Цанева 1966, Стоянов 2008).

Втора културна трибуна за Вазов става сп. „Наука“, издавано по инициатива на Пловдивското научно-книжовно дружест-

во. За редактори са избрани двамата с Константин Величков. Списанието излиза от април 1881 г. до декември 1884 г. и през целия период на съществуването си то е редактирано и фактически оживявано от грижата на Вазов (Цанева 1966: 120 – 128). След спирането на субсидията за сп. „Наука“, от 1885 г., отново в екип, Вазов и Величков организират неговото продължение – сп. „Зора“. Замислено като разширение на книжовния отдел на „Наука“, второто списание вече има характера на периодично издание за литература.

Вестник „Народний глас“ и списанията „Наука“ и „Зора“ са трите главни трибуни, на които се изявява публицистът и критикът Вазов през своя пловдивски период. Неговите критически текстове илюстрират проблемно-тематичните и идейните движения на българската литература, респективно – на българската драматургия и театър, от началото на 80-те години на XIX в. Публикациите на Ив. Вазов в трите издания документират важни преобразователни процеси във възприемането на литературата и театъра. Позицията на Вазов, изразена в тях, илюстрира едновременно промените в художественото съзнание на българския творчески елит непосредствено след Освобождението и разбирането за националната значимост на театралното изкуство. Директно влияние върху организацията на театралния живот в Пловдив имат публицистичните материали на Вазов във в. „Народний глас“, който е мястото за неговата оперативна критика. За сп. „Наука“ писателят пише литературни рецензии. Там излизат и две драми – „Старозагорченката“ от П. Р. Славейков и „Виченцо и Анжелина“ от К. Величков. В шестте броя на „Зора“ намират място проза, поезия и прецизно подбрани литературни статии. В сп. „Зора“ излиза неподписаната статия „Осветление на българската поезия“. Милена Кирова определя тази публикация като „пръв опит да се осмисли литературното ни развитие“ и припомня доказателствата на Милена Цанева за Вазовото авторство. Важен в случая е направеният от М. Кирова извод, че изненадващо рано, с неочаквано систематизиращ и структуриращ поглед е провидяно възможното развитие на българската литература. Статията е доказателство, че „са започнали размествания в културните интереси

и потребности на българския човек, че вече назрява необходимостта от промени“ (Кирова 2016: 39-41).

Макар да не коментират целенасочено българската драматургия, списанията „Наука“ и „Зора“ дават представа за литературните процеси в цялост, които косвено засягат и драмата.

ПУБЛИЦИСТИЧНАТА КРИТИКА НА ИВАН ВАЗОВ

С откритата във в. „Народний глас“ рубрика „Книжевен дял“ редакторът поставя на вниманието на читателите въпроса за „вървежа на новата ни, младенческа още литература“, който, покрай „многого жизнени въпроси“ пред „отечеството ни“, се подминава, така че литературата „е оставена в пълно забвение, никакъв подтик не намира, никого току речи не интересува и всяко едно ново явление в нея, било лошо или добро, минува невидяно и се забравя...“ (Вазов 1979: 21). Каква е литературната статистика, която дава основание за този коментар на Вазов?

1879 г. е година с важни политически събития – свикано е Учредителното събрание, което приема Търновската конституция и Александър Батенберг се възкачва на българския престол. В тази година издателствата на Хр. Г. Данов и на Др. Манчов подновяват дейността си. Обемът на новоизлезлите литературни книги значително нараства в сравнение с 1878 г., когато излизат общо седем книги и само две от тях са с художествени произведения (стихосбирките „Избавление“ на Ив. Вазов и „Гусла с песни“ на Н. Живков). През 1879 г. се появяват двадесет и девет издания – от тях единадесет са драми, а седем от драмите са на Тодор Х.Станчев. През 1880 г. са издадени четиринадесет драми и отново седем са от Т. Х.Станчев. Две от тях са втори издания. На титулната страница на „Драндавела“ авторът отбелязва, че отпечатва в преработен вариант популярната през Възраждането комедия. Започват да излизат над десет нови периодични издания, включително и в. „Народний глас“, чийто „издател и притежател“ е Др. Манчов (Янев 2003: 13-21). Това е краткият обзор на издателската картина на периода от 1878-1880 г.

С рецензиите в „Книжевен дял“ на в. „Народний глас“ Иван Вазов акцентира върху проблеми на литературата, които разгръща в посока към театъра и драмата, и задълбочава разискването, търсейки обществения ефект на културните инициативи. Така въпросът за създаването и развиването на български театър става една от постоянните теми на публицистиката от пловдивския период на писателя.

В началото на 80-те години критическото мислене върху литературните и въобще върху културните процеси сред българите, макар и да не се отличава значително, все пак изпреварва по зрялост самите произведения. Особено явна е липсата на развитие при драматургията и Вазов последователно я подчертава. Само писането на стихове не прекъсва в годините на политически промени. Става така, че в първите години след Освобождението българската драматургия се представя от малко на брой издавани за първи път или преиздавани драми от предходното десетилетие, или от пиесите на особено продуктивния драмописец Тодор Х. Станчев.

Още с първите си статии с множество емоционални аргументи Ив. Вазов коментира състоянието на съвременната му литература. Постава я в контекста на процесите, които я формират в предосвобожденските десетилетия, и я съпоставя с настоящето. Например издаването през 1880 г. на драмата „Илю войвода“ от Н. Живков според Вазовата оценка е изостанал с 10-15 години от времето си литературен факт. Защото, обяснява авторът, ако преди Освобождението на драмата „у нас“ се е гледало не като на художествено произведение, а като на „лесно и практично средство да се подежда въз умът и чувствата на по-голяма част от народа ни, чрез излагание събития из миналото и настоящето му да се внуши силна омраза към вековните ни притеснители и следователно воля и въодушевление за борба“, „днес обаче стана преврат и в положението, и в идеите на народът“ (Вазов 1979: 24). През 80-те години драми като „Илю войвода“ единствено илюстрират липсата на „изкуство, граматика и драматизъм“ и с настоящата си поява дават облик на „драматическата литература у нас“. По съчиненията, които се издават сега, „иностранците съдят за степента на нашето

духовно развитие“ (Вазов 1979: 24). В тази забележка Ив. Вазов има предвид посочените в „История славянских литератур“ от А. Н. Пипин и В. Д. Спасович произведения на българската литература, сред които фигурира и драмата на Н. Живков.

В следващия брой на вестника излиза рецензия за Т. Х. Станчев като драматург. Силата на Вазовото възмущение от издаваните български драматургични съчинения ескалира. В нея критикът изброява над десет заглавия на драми, за които заявява, че дори не счита за необходимо да коментира – свръхпродуктивността на техния автор и заглавията им са достатъчни, за да илюстрират явлението „станчевщина“, белязано от „печата на бездарността, зловкусието, грубостта и наглостта“ (Вазов 1979: 29). Думите във Вазовата рецензия са твърде силни и обиждащи. Но те също носят следи от критическия подход във възрожденската преса, където оценките са крайни, а поднасянето им – емоционално. Зад несдържаното иронизиране във финала на статията се разчитат горчивината и личната съпричастност на Иван Вазов към несъответствието между величието на събитията от най-близкото минало и невъзможността на българските писатели да го опишат художествено адекватно:

Великите епохи раждали велики хора. С нас не излезе истинна тази аксиома: епохата ни е велика, а ние останахме пигмеи! [...] ние имахме нужда от някой Шекспир: Господ ни даде Станчева! (Вазов 1979: 29)

Парадоксалните сравнявания придават допълнителна емоционална динамика и ярко оцветяват логичните съждения на автора. Иронията му е остра, но безсъмнено е находчива и сентенциозна, и още повече подчертава възмущението, с което Ив. Вазов се изказва за наличния български театрален репертоар. Той много вярно улавя културните процеси, оформящи литературния живот непосредствено след Освобождението. Влага и административна, и творческа енергия, в старанието си да ги направлява в посоката, която в едно близко бъдеще би доближила българската драматургия до нивото на високите европейски образци. В статиите си във в. „Народний глас“ писателят е

последователен в настояването, че трябва да бъде преодоляна инерцията от възрожденското писане на драми, с което дава недвусмислената си оценка за литературната стойност на възрожденската драматургия. Иван Вазов е сентенциозно ироничен в неприкритото възмущение, с което се изказва за потенциалния български литературен репертоар. Критическите му бележки са написани в призивно-публицистичния дух на драмите, за които се отнасят. Независимо от липсващия художествен анализ, авторът много вярно улавя културните процеси, подчиняващи на своя развой и литературния живот.

Бележките на редактора, критика и писателя за наличната българска драматургия са смислени, верни и насочват вниманието на пиещите към литературата като художествен и естетически продукт. Двата отзива – за Т. Х. Станчев и за Н. Живков, позволяват да бъде систематизиран критическият възглед на младия Вазов за българската драма и нейните автори. Всяка драма трябва да носи полезно за обществото послание и, ако преди Освобождението е било достатъчно разпалването на патриотизма, това вече не стига – авторите на драми трябва да се стремят да създават художествени произведения. Незаобиколимо изискване според Вазов е лексикалната и граматическата чистота на езика. Насочва вниманието към драмата като сценично произведение, т.е. от нейните достойнства и слабости зависи качеството на театралния репертоар. А българският театрален репертоар е „претоварен с нелепости“, пише Вазов. Литературното творчество е отговорност, която изисква посветеност и време – лековатото и необмислено съчинителство е недопустимо, защото то не създава литературни произведения. Всеки автор на драми трябва да притежава литературен вкус, някакъв талант и вдъхновение. В противен случай се получава „станчевщина“.

Своите същински театрални обзори поетът започва с информации за гръцките трупи в града, които поставят пиеси на гръцки език. Спектаклите се превръщат в обичайния за времето театрален празник, в който участва и българска публика. От една страна Вазов приветства тези културни прояви, но ги тълкува като форма на национална демонстрация на гръцкото

население в Пловдив. Смята, че адекватният български отговор изисква аналогични прояви. Настоятелно подчертава необходимостта от българска театрална инициатива, защото настоящата ситуация на добросъседско споделяне на чуждо театрално събитие не обслужва националната кауза на българите в Източна Румелия: „пълним с пари касите им и с публика салоните им – пише Вазов – а нашият театър нека чака!“ (Вазов 1979: 34). Тук националната идея се надгражда над културната инициатива. Заявяването по различни начини на доминиращото национално присъствие на българите в многонационалния Пловдив е от първостепенна важност в този момент. Това би доказало несъстоятелността на геополитическото определение на Южна България като турска провинция. Първото преброяване на населението на Източна Румелия през 1881 г. показва, че българите са две трети от общия брой на постоянно живеещите в областта (Стоянов 2008: 17). Правилната българска културна политика би трябвало съзнателно да се стреми към подчертаването на този факт. Създаването на български театър, който по своята природа е публично изкуство, по естествен начин би дало гласност на българското присъствие. И Ив. Вазов настоятелно го напомня. Уводната статия на в. „Народний глас“ от 24 май 1881 г., чийто автор е писателят, има характера на програма. В нея се посочват елементите, които биха сглобили целостта и стабилността на националния театрален проект. Статията започва призивно-императивно:

На последне време, по повод на театралните представления, дадени на гръцки в града ни, хвана да се позагатва из публиката и в печатът за нуждата да се даде живот и на един български народен театър, въпрос, който досега не беше от никого възбуждан, но с когото вече е време да се позанимае публичното мнение в отечеството ни. (Вазов 1979: 36).

След като изтъква назрялата необходимост в периодичния печат да се отдели постоянно място на въпроса за създаването на българска народна сцена, Вазов припомня образователния ефект на театралните представления от древността до

настоящото и въздействието на Войниковия театър през Възраждането. Изграждането на театъра като национална културна институция би имало двупосочен смисъл. От една страна, българската общност ще се сдобие с културен авторитет, който в момента не достига. От друга – ще бъде естествен подтик за развитие на „драматургическата литература у нас“. Авторът е убеден, че потребността от театър и потребностите на театъра ще провокират писателските таланти. Връща се отново на темата за българската публика в Пловдив, която поради липса на български представления посещава гръцките и така финансово и морално поддържа чуждия театър, а нехае за свой. Националното самолюбие на всеки народ би било засегнато от културна ситуация като тази в столицата на Източна Румелия. Това се отнася и за „невнимателен и апатичен към себе си народ, какъвто е нашият“ (Вазов 1979: 36). Уводната статия на в. „Народний глас“ уверява, че артистизмът е присъщ на българите и само трябва да пожелаят да го изявят, за да се оживи все още имагинерната българска сцена.

В статията е добавена следващата стъпка от очертаната обществена програма за създаване на български театър. Авторът припомня ролята на държавата за финансовата и за административната поддръжка на всякакъв вид общественополезни заведения. Финалът, както и началото, е призивен – да се чуе в Областното събрание глас, който да предложи приемане на решение за финансова подкрепа на българска труппа.

Хронологията на събитията от следващите месеци показва, че начертаната от Иван Вазов програма постепенно се изпълнява.

Другите два авторитетни пловдивски вестника – „Марица“ и „Южна България“, също стриктно информират за зачестилите от есента на 1881 г. любителски представления в града. Но своеобразната хроника на театралния живот в Пловдив са статиите на Ив. Вазов. Писателят съобщава за сформирания в града любителски труп; не пропуска да оповести всяко представление; коментира качествата на поставените пиеси и актьорските сполуки или неуспехи.

Писателят приветства спектаклите на „Райна княгиня“ от Д. Войников и на „Михалаки чорбаджи“, защото на пловдивска сцена звучи българска реч. След постановката на „Невянка и Светослав“ той пише, че тази драма на К. Величков е едно от „малкото добри драматически съчинения в нашата книжнина“ (Вазов 1979: 95). Към края на 1881 г. театралните прояви поддържат ентузиазма на Вазов. Той е обнадежден от образувалите се вече три любителски трупи в Пловдив и изразява надежда, че те ще продължат да дават „патриотически“ и „благородни“ забавления за пловдивското общество.

Към споделения „театрален“ оптимизъм Вазов има повод да добави още радостни новини – този път от Областното събрание, което в края на месец декември 1881 г. приема бюджет за основаване на театрална българска трупа: „Значи, положи се вече здрава основа на българският народен театър“ (Вазов 1979: 97). Авторът отбелязва и литературните последствия от финансирането на театрална трупа – „осигуряваме си разцъфтяването на една драматическа литература у нас“:

Сега, като ще има кой вече да представи човешки една пиеса, то и оние люде, които имат желание и дарование да работят успешно по драматургията ще се съвземат да напишат нещо добро и свястно, като се не боят, че неспособността и невежеството на едни импровизирани актьори ще опозорят трудът.

По тоя начин ще бъдат погребени всичките Райни княгини, Велеслави, Страшни Крумове и Станчевските бездарности, за да се даде място на истинно драматически произведения у нас. (Вазов 1979: 97)

Динамичният театрален завършек на 1881 г. е само един осъществен етап от начертаната от Вазов програма за изграждане на български национален театър, но все още е далеч от успешното ѝ финализиране. Още през месец януари 1882 г. той публикува статия, в която прави характеристика на театралната ситуация в България и продължава да пише настойчиво за необходимостта от художествена промяна:

[...] преди петнадесет-двадесет години [...] представянето, например на Райна княгиня, произвеждаше страшен фурор, правеше епоха в духовния живот на населението от оня град, в който се представяше. Неопитните и никога невиждали сцена актьори се представяха на удивлените зрители като някои общеевропейски таланти [...] Времето обаче, когато нашата публика безусловно се възторгваше от всичко, що ѝ напомняше за старината и славното минало, се мина вече [...]

Въпреки знаците за готовност за промяна у публиката, „разкопават се от гроба“ драми като Велизария и Многострадална Геновева; Станчовите Драндавели имат вече по няколко издания [...] Невежеството дава днес тон на нашата драматическа книжнина; безвкусието и тъпостта на масата раздават венците сега [...] (Вазов 1979: 106)

Критичният публицистичен тон в този и в следващите материали на театрална тема цели да провокира необходимата административна активност, за да се осъществят взетите от Областното събрание решения. Отпуснатите субсидии за култура и образование или не се усвояват, или парите се изхарчват случайно, без стратегия. Повече от година на страниците на в. „Народний глас“ Вазов периодично напомня, подканя за оползотворяване на гласуваните пари за театрална трупа. Риторичното му възмущение от инертността на „директора на народното просвещение“ градира и на следващата година в статия, озаглавена „Български народен театър“, той се обръща по име към главния виновен за забавянето:

Г. Груев, какво правите? Имате отпуснати 75 000 гр. За спомагане организирането една българска трупа, имате съчувствието, съдействието на всинца ни [...]

Знаете ли какво значи това смешно, това малко нещо: основаване на български народен театър?

То значи: преврат.

Ако вий способствувате в една хилядна част за осъществяване на поя преврат, то вий сте изпълнили една свята мисия. (Вазов 1979: 154)

Вазов проявява завидно постоянство и приема като мисия създаването на българска театрална трупа. Упорит, убеден, аргументирано настоятелен, той е един от двигателите, за да бъде осъществена начертаната още с идването му в Пловдив идея за национален театър.

Равносметката на публициста в последните дни на 1883 г. е удовлетворяваща: в Пловдив играе първата субсидирана българска трупа (нищо, че междуременно трупата се е разделила на две, поради вътрешни конфликти); от сцената звучи българска реч; пловдивското общество започва да усеща нуждата от театър и залата е пълна със зрители. Въпреки бедната и несъстоятелна българска драматургия, театърът е в процес на напредък, но, за да продължи да се развива, е необходим по-добър репертоар. Вазов има ново изискване към Дирекцията на народното просвещение – да финансира превеждането на добри европейски пиеси. Ако те заменят наличните български драми или превежданите без висок критерий чужди драматургични творби, ползите за театъра ще бъдат най-малко две – ще се развият вкусът и критериите на публиката, а българските писатели също ще имат по-високохудожествен модел, който да следват.

През следващите месеци в бележка в библиографския отдел на вестника за 1884 г. Вазов със задоволство отбелязва, че вече са преведени няколко европейски драми. В друга театрална бележка (от пролетта) споменава прогреса в играта на артистите. Аотзивът на в. „Съединение“ за първото представление в Пловдив след лятното турне на трупата е, че тя е „напреднала твърде много“; че на сцената стоят истински актьори, както и „че имаме вече театър, имаме трупа, която да отговаря на званието си“ (Тошева, съст. 1999: 221). Другият авторитетен пловдивски вестник – в. „Марица“, също следи отблизо театралните прояви в града. А също, отразява чрез дописки от София тамошните любителски представления. Дори публикува обвиненията на анонимен автор от столицата на Княжеството срещу безотговорното управление на „привременното настоятелство“ на дружество „Славянска беседа“, което е провалило идеята за постоянна театрална трупа в София (Саев 1997: 51). Театралните процеси в двете български столици са аналогични. Благода-

рение на Иван Вазов обаче развитието на театралното дело в Пловдив изпреварва това в София.

Четири години след установяването на писателя в Пловдив първоначално заявената задача, свързана с театъра, е постигната, а той се проявява като най-ревностния и последователен неин вдъхновител и изпълнител. Високата стойност на Вазовата публицистика по въпроса за театъра и съпътстващите създаването му проблеми е в многоаспектната авторова позиция. Той съумява да представи вярно и с разбиране гледната точка на публиката. Отчита и коментира, без да осъжда, различията в нивото ѝ, но настоява, че трябва да се следва вкусът на онази част от зрителите, които са с по-високи културни изисквания. Наясно е и с писателските творчески усилия, и с мястото на драматурга в процеса на създаване на театъра. Споделя и собствения си писателски опит, когато подчертава липсващата мотивация талантливите писатели отговорно да вложат труда си в създаването на стойностен драматургичен текст. Вазов има добро понятие и за административните механизми – как да се задвижат и как работят, за да се осъществи на практика една културна програма. А публикациите му във в. „Народний глас“ го представят като отличен публицист. Освен остро перо, Вазов притежава верен журналистически усет. В театралните отзиви, които пише, понякога се усеща рекламният похват на поднасяне на информацията – той умее да възбуди интереса, емоциите и да подкани потенциалния зрител да се присъедини към публиката за интересно представление. Не са редки случаите, когато е изискващ, упрекващ и назидателен. Тогава настоява зрителите да изпълнят дълга си и да напълнят салона, в който играе българска трупа. Нерядко провокира, вместо културните потребности, националната отговорност на българската публика.

Със своя плам и постоянство Иван Вазов успява да преодолее много от административната и човешката инертност и апатия и да разпали театралния ентузиазъм в Пловдив. Успява да помогне на театралите да се професионализират; на драматургията – да се развие; на идеята за български национален театър – да

укрепне и в кратко време да се превърне в ресурс на следосвобожденския проект за национална култура.

ИВАН ВАЗОВ – ПЪРВИ ОПИТИ В ДРАМАТУРГИЯТА

Заради убедеността, че трябва да се развива българският театър в Пловдив, въпреки липсата на практика или на теоретична подготовка, Иван Вазов прави първите си съзнателни, но реализирани набързо опити в областта на драмата и комедията. В Пловдив писателят съчинява драмата „Руска“. А заедно с Константин Величков отново „на един дъх“ написват комедията „Господин Мортагон“. Преди тях, през 1878 г. в Русе Вазов има още един мимолетен опит в съставянето на текст за сцена. Тогаво младият автор е на служба в администрацията на дунавския град и по настояване на руския губернатор на Русе пише фарса „Михалаки чорбаджи“. Той няма никакви литературни претенции. Целта му е да послужи за попълване на програмата на вечеринка, организирана от градоначалника. „Михалаки чорбаджи“ „напуска“ Русе и се играе и в Пловдив. Комедията е представена пред пловдивските зрители през 1881 г., а на следващата година е отпечатана по инициатива на издателя Драган Манчов. През 1882 г. в Областната печатница в Пловдив излиза още една драма – „Виченцо и Анжелина“ от К. Величков. И двете издания не остават незабелязани и получават критически коментари.

Юристът, също политик и публицист, Петър Пешев пише критичен отзив в „Периодическо списание“ (г. II, 1883, кн. 4) за фарса на Иван Вазов. Авторът отбелязва, че действащите лица в комедията са „изкуствени“, а отделните сцени „са скърпени насила“. Публиката без развита естетическа култура би приела с ръкопляскания тази „лоша пиеса“, според Пешев. Но това не бива да подвежда „даровития художник, какъвто е г. Вазов, защото той трябва да приучава публиката да се стреми към „хубавото и високото“. Надеждата на критика е, че тази комедия скоро ще се забрави, „защото не е художествена“. А това, което най-силно би трябвало да е смутило Ив. Вазов в тази рецензия,

е че П. Пешев нарежда „Михалаки чорбаджи“ заедно с Хаджистанчевите литературни провали.

Отзивът за пиесата на К. Величков е насърчаващ. Негов автор е младият Ив. Шишманов, който го публикува в „Периодическо списание“ (г. III, 1884, кн. VIII). Критикът вижда „Виченцо и Анжелина“ като светъл проблясък в българската „литературна мъгла“. За да отлочи драмата, Шишманов използва запомнящото се сравнение за неспирно излизащите драми без никаква литературна стойност с лапавица, получена от „Станчовите, Гребенаровите, Василиевите, Тепавскиевите и Шишковите комедии и трагедии...“.

През 1883 г., когато се появява „Руска“, излизат още тринадесет български драми, сред които е драмата на Св. Миларов „Паданието на Цариград“. Освен че списъкът с български драми нараства осезаемо, сред тях започват да се появяват заглавия, които остават като обект на коментари в литературната и театралната история.

Най-ранните драматургични опити на Ив. Вазов са в силно противоречие с неговото критическо мнение по въпроса за развитието на българската драма и за пътя, по който то трябва да се случва. Статиите и дописките за в. „Народний глас“ ясно очертават амбициите на писателя за българската драматургия. Като критик той настоява за бърза промяна на стила и тематиката на Станчево-Живковите драми и за преодоляване в художествен план на възрожденската инерция. Дори поставя Д. Войников в един ред с Т. Х. Станчев и Н. Живков. Второто издание на драмата „Райна княгиня“, излязло в Браила през 1881 г., става повод в сп. „Наука“ неговият редактор да изрази недоумението си, за преиздаването на драми, които имат „своето значение само в епохата на турското владичество“:

Това бяха творения, основани само на ефектни декорации и декламации и разчитаващи само на простодушето на разлюбопитствуваната народна маса. От изкуство, от дарование в тях имаше твърде слаби признаци и покойни Войников, който праведно се счита основател на нашия народен театър и един от най-плодовитите на времето си книжовници, не по-малко за-

служено може да се нарече безталантен писател. Впрочем, той никога не е мислил да създава художествени творения, нито е гледал да изяви творчески талант. (Вазов 1979: 396)

Споменаването на Войников като автор на драми в критическите статии на Вазов най-често е илюстрация за отживялата времето си възрожденска драма. Но зад критиката на поета остава признанието, че Добри Войников е мерилото, за това, което е сторено, а работата му като драматург и театрал бележи нивото, което трябва да бъде надскочено. Статиите върху българските драми и театър от пловдивския период на писателя са призив драматургията да се осъзнае като литература и вниманието на пишещите да се насочи към драмата и към комедията като художествен и естетически продукт. Но, когато пише драмата „Руска“ и комедията „Господин Мортагон“, самият Иван Вазов излиза от ролята на критик и съчинява бързо текстове за „неотложна“ употреба.

„РУСКА“ – УПОТРЕБА НА ВЪЗРОЖДЕНСКИЯ ДРАМАТУРГИЧЕН МОДЕЛ

За Иван Вазов писането е осъзнато творческо усилие, а не механично производство на текстове. Но драмите, които създава в Пловдив и които се поставят от пловдивската труппа, са в пълно несъответствие с художествените критерии, така разпалено защитавани от публикациите на автора в тогавашния периодичен печат. По своя стил и дух драмата „Руска“ (Вазов 1978: 297 – 336)³, преработка на познатата и харесвана поема на писателя „Загорка“ (Вазов 1975: 79 – 114), не се отличава от възрожденските драми. В „Руска“ патосът надделява над дълбочината на посланията; драматургичната организация е хаотична и необмислена; пиесата е написана само за няколко часа и се

³ Първоначално драмата „Руска“ се печата във в. „Народний глас“ в броеве от месеците ноември и декември 1883 г. През същата година излиза в отделна книжка – Руска. Драма в 4 д. Пловдив, Свищов и Солун, книж. Д. В. Манчов, 1883.

играе и отпечатва без сериозен редакторски прочит. Поправката, която всъщност е само добавяне на още едно съвсем кратко последно действие за внасяне на по-ефектен финал, става по предложение на К. Сапунов⁴. Сапунов е член на пловдивската театрална трупа и е отговорен за режисирането на спектакъла. За да откликне бързо на искането за нов край, Вазов взема идея от друга своя поема – от „Грамада“, в която емоцията от моралното възмездие над жестокия главен герой е подсилена от възторга, който внася присъствието на победните руски войски след войната с Турция.

Добавеното Действие IV в „Руска“ се развива на мегдана и в кръчмата, където селяни и руски войници споделят радостта си от свободата. Местните хора си припомнят изпълнените с ужаси дни около убийството на Кърджи Осман и споменават Руска, Ангел и дядо Лулчо. С мъка за дъщеря си и с жал за младия Ангел в разговора се включва майката на Руска, която според драмата, а и според поемата умира още в началото на сюжетното действие – скоро, след като се съгласява със своя съпруг да дадат детето си за жена на омразния Куздо. Тъгата на майката, появила се, по недоглеждане на автора след като вече е починала, е разсеяна, а радостта на всички се удвоява от внезапната поява на живите Руска, Ангел и дядо Лулчо.

От драматургична гледна точка решението на Вазов да добави във финала ефекта от радостта на майката при срещата с рожба, която смята за безвъзвратно изгубена, е правилно. Подобна сцена може да се сравни по драматизъм със силата на невъзможната среща между двама влюбени. Добре намерено драматургично решение е и идеята на автора да увеличи броя на лицата, които изразяват възторжени емоции от щастливата развързка, като добави персонажа на Първаница. Пресъздаването на еуфорията от появата на руските войници-освободители е също правилен ход, който подсилва пожелания от Сапунов финал. Но, увлечен

⁴ Вж. Цанева М. Иван Вазов в Пловдив. В страниците, посветени на драмата „Руска“ проф. Цанева прави своя коментар за произведението и привежда множество цитати от спомени на присъствали на представленията, на отзиви за спектакъла в пресата, както и разкази на самия Вазов за написването и съдбата на тази негова драма.

в търсене на драматургични ефекти, Вазов променя логическия ход на сюжета от поемата „Загорка“ и съчинява драма с далеч по-нестройно сюжетно действие от това в оригинала.

Още в Действие II се разбира, че родителите на Руска са починали. Смъртта им не е част от случващото се в драмата. За нея младата жена споменава мимоходом в кавгата си с Куздо. Това донякъде обяснява, без да оправдава, пропуските на писателя, на публиката и на издателя да видят и да отстранят сюжетното недоразумение. След поставянето ѝ на сцена драмата е издавана неколкократно с тази грешка в развитието на действието – знак, че ничий прочит не е бил достатъчно внимателен, за да я забележи и отстрани. Тридесет години след написването на драмата, авторът си припомня атмосферата около създаването ѝ и нейното първо издание в спомена „За Руска“, публикуван в сп. „Знание“ (г. I, кн. 2, 1911). Писателят разказва как след бързото съчиняване на драмата също така набързо е прегледал текста преди да го даде за издаване и не е забелязал несъответствието между смъртта на Първаница и нейната абсурдна поява в края на драмата. Пиесата се играе стотина пъти за две години от всевъзможни любителски трупи из цялата страна. Четиринадесет години след написването на „Руска“, когато Илия Миларов превежда драмата на хърватски език, споделя с писателя, че в превода си е пропуснал думите за смъртта на майката, за да избегне неточността. Едва тогава Вазов разбира за тази „груба грешка“ и я споделя в спомена „За „Руска“.

Ролята на безчовечния селски чорбаджия-ерген Куздо, от когото хората се боят и в чийто дом редовно гостуват турски големци, го прави двигател на всички значими моменти, задвижващи сюжета. Той решава, че иска Руска за жена. Знае за любовта ѝ с младия Ангел и се заема да го отстрани, наклеветявайки го като бунтовник пред кърсердарина Кърджи Осман. При посещенията на Кърджи Осман в селото Куздо е негов щедър домакин. Използва властта и административната сила на турчина, за да разчиства сметките си с всеки неудобен българин, изпречил се нарочно или случайно на пътя на Куздовите желания. Решен да пречупи упорството и надеждите на Руска, пуска неверния слух за смъртта на прогонения от интригите му

Ангел във Влашко. Куздо организира и арест на Първан, за да влезе в ролята на негов спасител, уж измолвайки от кърсердарина живота и свободата на Рускиния баща.

Образът на Куздо е претрупан от показни драматургични „доказателства“ за ужасния характер, който носи героят. Изграден е елементарно и без художествен финес. Той е литературният типаж на манипулатор, интригант, безскрупулен и злобен чорбаджия, но е схематична илюстрация на Куздо от поемата. В поемата този, който пожелава брака между Руска и Куздо, е Първан, бащата на момичето, защото иска да задоми хубавата си дъщеря за най-богатия и най-близкия до властта човек от селото. Самият Първан нито е твърде алчен, нито е зъл. Идеята Куздо да му бъде зет идва от погрешното разбиране за родителска грижа.

Развитието на сюжета в драмата е променено. Но промяната е за сметка на естествената логика, която подрежда случващото се с героите. Действието в началото на „Руска“ се развива единствено поради желанията на Куздо. Куздовото интригантство, злост и себичност направлява драматургичния сюжет. Съшитите грубо събития, зад които не остава никакъв подтекст, Куздо все пак разяснява в кратък монолог. Похватът се използва във възрожденските драми като гаранция, че действията и мотивацията на съответния персонаж са изяснени за публиката. В подобни случаи кратките монолози служат вместо силно разширени ремарки и трябва допълнително да подсилят ясната комуникация между автор и зрители, която, както писателските умения на пиесците драми, така и нивото на публиката, не гарантират, че ще се осъществи без това нарочно повторение. По правилата на жанра ходът на действието трябва да бъде преобърнат. Намереното решение отново не е никак оригинално – Куздо полудява. Когато на сутринта след домашното пиршество заварва пред стаята, отредена за госта, прободеното с нож мъртво тяло на Кърджи Осман, той губи разсъдък си. Персонажът му е неестествено демонизиран и пренатоварен с отрицателни качества. В изграждането на отрицателния герой Вазов не преодолява възрожденската стилистика, която бори с неубедително еднопланово натрупване на характеристики.

Тяхната цел е недвусмислено да покажат в коя крайна точка от гамата „добро-зло“ е поставен героят.

Действието в поемата „Загорка“ е по-стегнато от драматургичното действие. Логиката на събитията в нея е оправдана, а не съчинена с явната цел да доведе до по-бързо случване на нещо и да подсигури обяснение за това. Елемент на динамика в поемата внася конструкцията на времевия разказ, който в самото начало не протича линейно. Първата картина дава представа за отпътуващия от родното място Ангел чрез описание на символния топос на раздялата – тополата край село. В пояснителна бележка авторът разяснява, че в много от българските селища има такива постоянни места за сбогуване с потеглилия на далечен път. Според обичая близките изпращат заминаващия до там. Дървото в поемата остава пусто място. Вместо с изпращачи, Ангел потегля за чужбина скришно, само с мислите си, които го връщат към пустия му дом. От малък остава без родители и единственият скъп човек, с когото се е сбогувал вечерта, е любимата му Руска. Руска обаче е дъщеря на заможни родители, които не биха я дали за жена на „Ангела сирака“.

След това кратко, но добре информиращо за събитията, настроянията и главните действащи лица в поемата въведение, действието се премества с няколко месеца напред и в концентриран разказ предава напрежението между Руска и баща ѝ, решил да я задоми за най-заможния и влиятелен местен чорбаджия. Куздо е „възстар и не хубавеляк“, както признава Първан, но с възможности да осигури стабилен и охолан живот на дъщеря му. След съобщеното от баща ѝ решение Руска е съсипана от мъка и безсилие. Тъгата и сълзите ѝ са постоянни. Вазов обрисова случилото се пестеливо, но с точни детайли. Постига психологически правдиво представяне на образа на майката, раздвоена в съчувствието към емоциите на детето си и в лоялността към решението на мъжа си. Получилата се безизходица поетът разрешава само с два стиха, в които съобщава пристигналата новина за смъртта на Ангел. Следват безрадостното съпружество на Руска; вината, мъката и скорошната смърт на майката, заради нещастната младост на дъщеря ѝ и нарастващото озлобление на Куздо. И без това отмъстителен, Куздо ста-

ва още по-зъл, заради невъзможността да пречупи демонстрираната ненавист на Руска към него. Добавен е сюжетът, свързан с бунтовното време, с Кърджи Осман и с отряда му, дошли да търсят и наказват недоволни от властта българи, защото знаят, че Куздо с готовност ще ги посочи. Куздо посреща Осман като тачен гост за пореден път в дома си. След жестокостите в селото и пиянската вечер у дома, Руска, застрашена от похотливите намерения на омразния гост и предварително снабдена от бившия комита дядо Лулчо с нож, пробожда в гърдите Осман и избягва в планината. След поредицата премеждия идва ред на неочакваната среща между Руска и Ангел. Той е жив и също бяга от турско преследване. В поемата Ангел е един от оцелелите Ботеви четници. На финала тримата положителни герои от поемата – Руска, Ангел и дядо Лулчо, се събират и се отправят през Балкана за Сърбия с клетвата да се върнат отново, когато дойде време да себият за свободата на България.

Независимо от наивността и повърхностно внушения патриотизъм, „Загорка“ се чете леко. Поемата е изпълнена със затрогващи моменти и възбужда незатихнали емоции от непосредственото минало.

Въпреки грубоватото превръщане на поемата „Загорка“ в драмата „Руска“, сценичният живот на пиесата напълно изненадва автора ѝ. „Руска“ се играе от любителските трупи из цялата страна и публиката я аплодира. Идеята, че с написването ѝ Ив. Вазов моментно помага за българския репертоар на пловдивската трупа е надхвърлена многократно. Писателят си спомня:

Пиесата и изпълнението ѝ се харесаха на публиката. Гръмовити единодушни ръкопляскания подир всяко действие, пиян възторг. Артисти лудо аплодирани; авторът извикан на сцената акламиран... (Вазов 1977: 343)

Какво да кажа за представлението? То беше триумф! Натъпканата със зрители зала ехтеше от ръкопляскания. Нашата театрална публика е *bon garcon*: всичко аресва, на всичко ръкоплеши. (Вазов 1977: 272)

Иван Вазов пише спомена „Нашата Мелпомена в люлката си“ през 1920 г. по повод на 35-годишнината от артистичната кариера на Мария Попова, актрисата, която първа изпълнява ролята на Руска и след представлението става съпруга на актьора и режисьор на повечето Вазови пиеси в по-късните години, когато вече съществува Народният театър в София – Иван Попов. За първи път споменът на Ив. Вазов е публикуван във в. „Напред“ (бр. 251 от 19 април 1920). Поетът си припомня театралното начало в Пловдив и споделя, че тогава не е възприемал писането на драма за своя работа и е отказвал да се заеме с това. Но, когато все пак отстъпва на молбите на К. Сапунов, съчинява „Руска“ „със светкавична бързина“ и без претенция. Неговият приятел Ив. Лилков му дава идеята да използва сюжета на излязлата през същата 1883 г. и станала любима на читателите поема „Загорка“. Разказът на Вазов оставя впечатлението, че той е бил, едва ли не, технически изпълнител на литературно-театралния замисъл на своите приятели и на театралните ентузиастични около него. Настояването да напише драмата е тяхно, предложението какво да напише също идва от тях, дори конкретните идеи за финала са подсказани от нетърпеливите за български театър другари на поета. С общите усилия на инициаторите и на пишещия е съставена драма с нестройна организация на текста, с повърхностна патетика и без литературни достойнства, в сериозно противоречие с критическите апели на автора. При появата на драмата литературният резултат истински го смущава, но, когато към края на жизнения си път се връща към своите пловдивски театрални преживявания, Вазов със симпатия си спомня увличащия театрален ентузиазъм, който го заобикаля в румелийската столица.

Какво се случва на сцената и в пресата непосредствено след представлението по новата българска драма „Руска“? Критиките не се забавят. Пловдивският вестник „Южна България“ публикува отрицателен отзив на Захарий Стоянов, който поставя „Руска“ сред разочароващите творби на писателя („Южна България“, бр. 148 от 8 декември 1884). Самото представление обаче постига целта на Константин Сапунов и се превръща в триумф. Други два пловдивски вестника – „Съединение“ и

„Марица“ (бр. 52, 1883), отбелязват „прекрасното“ изпълнение на трупата, въодушевлението и благодарността на публиката, ръкоплясканията за автора. Сценичният живот на пиесата тогава изненадва нейния автор. Вестник „Съединение“ оценява както актьорската игра, така и пиесата:

Изобщо драмата се изигра с разбирателство и с пълна сполука. Въодушевлението, което бе обзело публиката, в никое представление не се е забележило. [...] Че драмата е изящна и добре съставена и че тя се изигра най-бляскаво, за доказателство служи и това, че при всяко падание на завесата публиката изискваше актьорите, за да им благодари; а сетне, след свършването на 4-то действие, из публиката се чуваха гласове между шумните ръкопляскания и викания браво, „авторът“ г-н Ив. Вазов се появи на сцената. Публиката го сърадва за трудът му с ръкопляскания, а някои от актьорите го вдигаха на ръце. („Съединение“, бр. 36, 1883)

Десетилетия по-късно спомените на актьора Ив. Попов също потвърждават разказа за сензацията, която „Руска“ и „Михалаки чорбаджи“ предизвикват сред пловдивската публика, копнееща да види на сцената „нещо свое, родно“, вместо „разни преводни пиеси, които широката маса мъчно разбираше като чужди на българския дух и вкус“. „Руска“ и „Михалаки чорбаджи“ откликват на нетърпението, с което се очакват спектаклите по български пиеси и:

Особено „Руска“ и „Михалаки чорбаджи“ се ползваха винаги с грамаден успех и се играеха при препълнен салон. [...] След първото представление на „Руска“ публиката се беше толкова екзалтирала, че щеше да събори театъра от нескончаеми викове и тропане да вика актьорите и автора на сцената. Вазов, който изглеждаше по натура скромнен и не обичаше да създава шум около себе си, незабелязано напусна театъра и си отиде в къщи. [...] Същият успех и същата история се случи, когато се даваше комедията „Михалаки чорбаджи“. (Попов 1939: 72)

Не е ясно дали само от скромност авторът се чувства неудобно да приеме открито аплодиранията на залата. В продължение на две години „Драмата се играе стотина пъти навсякъде из Южна и Северна България“. Поради факта, че е съставена набързо и с младежко нехайство, растящата популярност на Руска започва сериозно да притеснява Вазов. Бързината, с която я приготвя (само за ден), без по това време въобще да мисли да пише драми, без да има „хабер“ от „техниката на драмата“, е в силно противоречие с модела за развитие на родната драматургия, за който той разпалено настоява от страниците на в. „Народний глас“. В споменатия вече спомен от 1911 г. „За „Руска“ („Знание“, г. I, 1911, кн. 2, с. 85-88) писателят споделя, че му става съвестно „от тоя постоянен и безочлив успех“ на драмата и пише бележка за в. „Народний глас“, в която съветва „да престанат да дават тая неполучлива и безвкусна пиеса“, тъй като е „лишена от всякакви драматически достойнства и заслужава пълно забвение“. Вместо неподписаната критична оценка на Ив. Вазов, във вестника излиза похвален коментар. Оказва се, че критичният отзив е редактиран в обратен смисъл от слово-слагателя, „голям адмиратор на „Руска““. Абсолютно несъгласен с това драмата, произвела толкова възторг да бъде критикувана и ужасен от призива да спре да се играе, той решава да подмени смисъла на забележката: „Желателно е да престанат да дават тая неполучлива и безвкусна пиеса. Тя е лишена от всякакви драматически достойнства и заслужава пълно забвение“ с „Желателно е да не престават да дават тая най-сполучлива и прекрасна пиеса. Тя е надарена с всякакви драматически достойнства и заслужава пълно уважение!“ (Вазов 1977: 344). Драмата „Руска“ удовлетворява не само моментна репертоарна нужда на пловдивската трупа. Тя продължава да се играе и в годините напред. И не само да се играе. В редактираното от Ив. Вазов сп. „Денница“ (1890-1891) във Вести за преводи от българската литература на чужди езици е поместена информация за превод на драмата на „маджарски“.

В анкетата на Ив. Шишманов с писателя „Животът на поета, както ми го разказа той сам“ споделеното за драмата „Руска“ е съвсем малко, вероятно, защото авторът ѝ вече е разказвал

подробно за този момент другаде. Но и тук споменава за големия сценичен успех на пиесата:

Тоя ми първи успех на сцената, ако и да нямах още никакви понятия от теория и техника на драмата, ми даде кураж заедно с Величкова да опитам силите си в една комедия „Мортагон“.

[...] „Руска“, въпреки многото ѝ анахронизми и несъобразности, бе играна в Пловдив и в провинцията от амбулантни трупци с грамаден успех. (Шишманов 1976: 109, 272)

Еуфорията от успешните спектакли не потиска чувството на писателско неудобство от съчиненото и не повлиява върху реалната преценка на Иван Вазов за литературните качества на пиесите. Двамата автори на „Господин Мортагон“ (1884 г.) – Вазов и Величков – публикуват част от комедията само в подлистниците на в. „Народний глас“ без да се подписват. Не я издават в отделна книга, защото „това набързо и небрежно надраскано творение“ „не заслужаваше“ да бъде издавано, пише Вазов във „Възпоминателни бележки за К. Величков“ (Вазов 1977: 234).

Прегледът на най-ранните драматургични творби на писателя, написани в неговия пловдивски период, поставят въпроси като: Защо драматургът Вазов не съумява в първите си драми да изпълни изискванията на критика Вазов?; Откъде идват разминаванията между задачите, които той поставя пред потенциалните автори на български драми и между собствените му първи опити в този жанр?; Защо това се случва при безспорния факт, че през 80-те години Иван Вазов вече е оформен писател?.

Българските литературни историци Цветан Минков и Петър Динеков дават индиректно отговор на тези въпроси, разглеждайки творчеството на Народния поет (особено в неговия пловдивски период) в контекста на незавършилите през 80-те години на XIX в. възрожденски процеси в българската литература. Цветан Минков определя Иван Вазов като „завършител“ на българското литературно Възраждане (Цанева, Тодоров 1988: 231). В монографията си „Българската драма“, изброявайки тематичния регистър на възрожденската драма, Минков прави заключение, че за двете десетилетия от появата на жанра

в българската литература не може да бъде изживян подготовителният период на „сложно творчество“, каквото е драматургическото (Минков 1936: 26). Петър Динеков също разглежда първото десетилетие след Освобождението като принадлежащо на възрожденската епоха и коментира творчеството на Иван Вазов от 80-те години като литература „на прехода между две епохи“ (Цанева, Тодоров 1988: 333). Пенчо Пенев коментира периода от гледна точка на театралната ситуация (Пенев 1975: 207-241). Наблюдението му е, че 80-те години запазват характеристиките на 70-те: представленията са дело на любителски театрални трупи, използва се съществуващият преди Освобождението репертоар от български и преводни драми, липсва репертоарна политика – продължават да се играят любимите на публиката пиеси с възрожденска тематика, с исторически и героически сюжети, сантиментални или морализаторски драми и комедии от български автори, преводи и побългарявания. Осезаемо се проявява необходимостта от нови драми, които да удовлетворят желанието на зрителите за нови и повече български представления, и с които да започне промяна в театралната ситуация.

През 80-те години на XIX в. липсва опитът, липсват и литературните натрупвания, които да оттласнат българската драматургия достатъчно напред спрямо нейното възрожденско ниво. Но посоката вече е очертана със самото начинание за създаването на театъра като национална културна институция. Това дело става лична кауза за Ив. Вазов, която той упорито следва до края на живота си. Особено ценна е творческата смелост на автора, когато с първите си опити в драматургичния жанр не се побоява да застраши името си на утвърден вече поет. Разбира се, сили за това му дава дозата нехайство, която носи младостта. Но от дистанцията на времето, когато се връща към спомените си за „театралния“ Пловдив от началото на 80-те, Вазов говори със симпатия за своите първи опити в драмата. С мека ирония пише за драмата си „Руска“, че, макар и да не е внесла „нищо свястно в съкровищницата на българската драма“, е направила щастливи двама души – венчалите се след първото представление Мария и Иван Попови. А атмосферата, в която

е създадена комедията „Господин Мортагон“, описва като епоха на най-радостни и най-щастливи дни, когато и двамата с К. Величков усещат с пълна сила енергията на младостта си. Иван Вазов пише: „бяхме и двамата млади, буйни, жизнерадостни“ и им хрумва идеята за „една литературна слободия“ – фарса за Мортагон. В спомените на поета за театралните преживявания в Пловдив от началото на 80-те години се чете личната удовлетвореност на човек, поел отговорност за изграждането на българския театър и радостта на един от тези, които довеждат делото до успех.

БЪЛГАРСКИЯТ ДРАМАТУРГИЧЕН „ПЕЙЗАЖ“ НА 80-ТЕ ГОДИНИ

Междувременно библиографският списък с български драми се попълва с изненадваща интензивност. Периодът след Съединението изобилства с драми, в които авторите им описват лично преживени случки от значимите за България исторически събития. Особено популярно става припомнянето на Априлското въстание. През 1886 г. се отбелязва десетгодишнината от трагизма и героизма на 1876 година. По този повод излизат множество документални и художествени книги, включително и няколко драми, посветени на Април 1876-та. Издадените през 1886 г. драматургични съчинения са двадесет и четири. Част от тях са диалогизирани истории от Сръбско-българската война, в които попадат като персонажи сръбският крал Милан и неговият министър Гарашанин, например. Съчиняват се и много комедии.

Списъкът на драмите от 80-те години изобилства с пиеси с политическа тематика, чийто заглавия наподобяват тези на новинарските съобщения в периодичния печат. Писателските възможности през това десетилетие не показват друго освен лутане между възрожденските пиеси и диалогизираните разсъждения на злободневни теми, които авторите им възприемат като драми, но по съдържание, психологизъм и драматизъм

имат малко общи неща със същинските примери от жанра. Две от тогавашните заглавия на драми са недвусмислен пример за злободневния документализъм, с който се прави безуспешен опит да се попълни празното пространство на художествен драматизъм: „Провъзгласяването на съединението в Източна Румелия. Историческа драма в 5 действия“ от Г. Голчев и Хр. Бъчеваров и „Позорни съзаклятници против независимостта на млада България и против доблестния ѝ вожд. Драма в 5 действия из съвр. ни история“ от Н. Слепий. Усиленото писане на драми през 80-те години осъществява натрупвания, от които до края на века ще се появят знакови заглавия с потенциал да променят българската литература и да отласнат нейния драматургичен жанр от непосредствената близост с възрожденските пиеси. Драматургичните опити през първото следосвобожденско десетилетие не успяват да формират следващо по-високо ниво на художествена изява на българската драматургия, но поддържат интереса към театъра и развитието му в професионална посока.

Скоро след Съединението Иван Вазов емигрира. Детронацията на княз Александър Батенберг и политическите промени в България стават причина писателят да отпътува за Цариград, откъдето се отправя за Русия. В България се завръща през 1889 година.

Една година преди Иван Вазов в родината си пристигат след приключилото им със защита на докторски дисертации следване в Германия младите Иван Шишманов и Кръстьо Кръстев. Към европейското ниво на техните знания и към градивния им ентузиазъм се добавя обществено-критичният патос на Пенчо-Славейковото културно присъствие. Тримата интелектуалци са фигурите, които попълват с нова и модерна значимост българския литературен, културен и научен живот. Резултатите от техните усилия не закъсняват. През последното десетилетие на XIX век започват видимите промени в облика и в същността на българския духовен свят.

90-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК – ОЩЕ ЕДНО ПРЕХОДНО ДЕСЕТИЛЕНИЕ

В навечерието на 90-те години след солидни количествени натрупвания от издавани литературни произведения, театрални представления и музикални изпълнения е напълно логично назрялото очакване за промяна. И тя се осъществява с личната ангажираност на главните фигури, които задвижват процесите на модернизирание на българската култура – Иван Шишманов и д-р Кръстев.

Впечатляваща е визията за културна политика на завърналия се в родината двадесет и седем годишен Иван Шишманов. Солидното му образование, организаторските му умения, будният му граждански рефлекс и административната активност на младия учен са в основата на създаването на емблематични културни и научни институции. Неговата воля за културно строителство е в основата на откриването на Висшето училище, Народния театър, Етнографския музей, Народната библиотека, Рисувалното училище, Музикалната академия, Българското археологическо дружество (Топалов 2012: 10). Иван Шишманов е инициатор, редактор или сътрудник на някои от най-авторитетните научни периодични издания в първите десетилетия след Освобождението – „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, списанията „Българска сбирка“ и „Училищен преглед“. Неговото цивилизационно дело променя облика на българската култура и наука. Повежда ги по различни пътища от тези, които поемат визионерите от кръга „Мисъл“. Но и двете културни доктрини следват една и съща перспектива – да създадат национална българска литература (и наука), „равностойна на европейската духовна съвременност“ (Трайкова 2021: 61). Машабното по идеи, методологически и интерпретативен подход научно дело и институционалният рефлекс към културата и науката на Иван Шишманов е друг израз на проява

на модерното „европейско“ мислене на д-р Кръстев и на Пенчо Славейков. Професор Шишманов е идеологът и един от активните създатели на европейския фундамент на българската национална култура. Философията на кръга „Мисъл“ задълбочава духовните и естетическите търсения на българската литература и чрез осъзнато усвояване на чуждите културни модели се стреми тя да достигне високата художественост и дълбокия психологизъм на европейската творческа мисъл. Възрожденската идея за европейската култура е свързана с възприемането на западните културни практики и усвояването им в българския общностен живот. Усвояването на чуждите модели като свои е пътят за приобщаването на българите към Европа през възрожденския период. Визията на Ив. Шишманов, на д-р К. Кръстев и на П. Славейков е различна. За тях привнасянето на европейските модели не е достатъчно. Техните културни и естетически програми налагат стремежа за съизмерване на българския свят с европейския: *културната задача да бъде намерено мястото на Европа у нас е преобразувана в амбицията българското да бъде част от европейското*. Модернизационните процеси от 70-те и 80-те г. на XIX в. се трансформират от възприемане на европейските културни и обществени модели до желание за принадлежност към европейското, което се проявява с пълна сила в концепциите на един от най-изявените учени в българската хуманитаристика проф. Ив. Шишманов и в теоретичните постановки и философските възгледи на елитарната творческа общност от кръга „Мисъл“. Общото им намерение е българската литература и българската хуманитарна наука да се впишат в европейския контекст, при това, не „чрез ретроспективно наваксване на пропуснатото, а чрез синтезиране на актуалната художествена и научно-философска информация“ (Трайкова 2021: 60).

През 90-те години на XIX век се изграждат „началата на модерната българска литература“ (Кирова 2021). Милена Кирова пише за първенството на Иван Вазов в нея. С примери от разширения жанров периметър на българската литература тя илюстрира как писателят строи нейния „космос“ – не само като жанрова система, тематично или чрез развитието на литера-

турния език, но и чрез официализирането на фигурата на поета и издигането му в „ранг“ на Народен поет. Тази чест е оказана на Иван Вазов при честването на неговия първи юбилей през 1895 г. Милена Кирова задава въпроса за начина, по който един автор или едно произведение се определят като първи: „Когато са буквално такива или когато са разпознати като такива?“. Разпознаемостта на Иван Вазов като „първи“ е абсолютно оправдана: „Нацията има нужда от свой Народен поет, но и поетът трябва да помогне на своята нация да го разпознае като Народен. А Вазов има и самочувствието, и съзнанието на модерен национален творец“ (Кирова 2021). Официално-празничната почит към писателя за мястото му в българската литература попълва с престижни моменти общностната „културна памет“ (ако се използва отново терминологичното определение на Асман). В статията „Вазов и началата на модерната българска литература“ М. Кирова проследява още едно изненадващо на пръв поглед първенство на поета – „генетичната връзка между Вазов и модернизма“. Примери от творчеството на Яворов, Лилиев и Дебелянов маркират неочаквани литературни взаимодействия с Вазовата поезия. Според оригиналното ѝ наблюдение Иван Вазов е „естетически предходник“ и на двамата най-отявлени свои критици д-р Кръстьо Кръстев и Пенчо Славейков: „Народният поет – къде интуитивно, къде по-съзнателно – успява да огласи актуалността на някои от техните идеи, още преди българската интелигенция като цяло да е била подготвена да ги чуе и усвои по адекватен начин“ (Кирова 2016: 156).

Въпреки напреженията между кръга „Мисъл“ и Ив. Вазов през последното десетилетие на XIX в., когато се случват първите срещи на територията на литературата между младия критик и поета, и двамата влагат усилията си в една и съща посока – да се развие българската литература. В този смисъл те по-скоро си партнират, дори и след промяната на литературните възгледи на д-р Кръстев. Апологетичните оценки за Ив. Вазов от „Етюди за стихотворната му поезия“, които излизат в сп. „Труд“ (бр. 5 и 6 от 1888), а последната част в издаваното от Кр. Кръстев сп. „Критика“ (бр. 6 от 1891), го представят като най-големия и модерен български поет. „Етюди“ са своеобразен „конспект“

на естетическите принципи на модерността и в тях е очертана „програмата“ на една модерна литературна критика, както посочва А. Велкова-Гайдаржиева⁵, и е интересно, че основа на тази критическа програма е поезията на Иван Вазов. През 1892 г., когато се появява сп. „Мисъл“, в първия му брой стоят редом имената и стиховете на Ив. Вазов и П. Славейков. В броя е публикувана статия за новостите в педагогиката от Ив. Шишманов. С имената на Вазов и Шишманов списанието добавя от техния авторитет и огласява своята значимост. Отношенията между критика и поета се развиват след първите им възторжени литературни срещи през съдържано напрежение до словесна война и явни нападки. Независимо от естетическите противоречия целта е една – създаването на стойностен фонд на българската национална литература.

„ДЕННИЦА. МЕСЕЧНО ЛИТЕРАТУРНО СПИСАНИЕ“ (1900-1901)

Веднага след завръщането на Ив. Вазов от Русия писателят е ангажиран от Ив. Шишманов да подготви за първия брой на академичното издание, създало форума на модерната българска хуманитаристика – „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ (1889) – започнатия в Одеса роман „Под игото“. Работата по романа е първият голям творчески ангажимент на Вазов след установяването му в София. През пролетта на 1889 г. започва и обсъждането на идеята за организирането на ново литературно списание, което да бъде оглавно от писателя. През януари 1890 г. е отпечатан първият брой на сп. „Денница“. Замислено като списание за литература и критика, то излиза в продължение на две непълни години. Редакторът предварително се старае да осигури основните сътрудници за новото издание. Той пише на своя приятел К. Величков с молба да се ангажира и да изпраща литературни и критически текстове за списанието. Идеята на Вазов е „Денница“ да бъде продъл-

⁵ Велкова-Гайдаржиева, А. Пръв професионален прочит на „Под игото“: А-р Кр. Кръстев. <https://www.google.com/url> (видяно на 3 май 2022).

жение на издаването от двамата пет години по-рано сп. „Зора“. Другият автор, на когото редакторът разчита за критическия отдел на списанието, е младият д-р Кр. Кръстев. Константин Величков и д-р Кръстев откликват и стават най-редовни негови сътрудници.

Едновременно с дебюта на сп. „Денница“ се появява и първият брой на издаването от д-р Кръстев в Казанлък „Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество“ (1900). В него младият критик помества приветствен отзив за появата на редактираното от Ив. Вазов списание. Той отбелязва успехите на писателя с най-новите му белетристични произведения, включително с романа „Под игото“. Романът и последните кратки разкази на Вазов бележат „нова епоха в развитието на неговия талант“. Д-р Кръстев наблюдава превес на епически елементи в настоящото творчество на Вазов. Открива ги „даже в лириката му“ и пожелава: „Дано след време Вазов със същия успех и същия талант посвети силите си на драмата и създаде един национален театър“ (Кръстев 2001: 446). Появата на „Денница“ буди още надежди у критика – изданието да изпълни „най-трудната и най-свещената длъжност на едно българско литературно списание: да развие естетичния вкус на нашата публика“ (Кръстев 2001: 448).

Рецензията за редактираното от Вазов списание става повод бъдещият организатор и редактор на сп. „Мисъл“ да формулира задачите, които ще следва собственото му списание, за да развие висок естетически критерий у българската литературна публика. На първо място то трябва да предлага „подробни и обективни критики, които да ръководят вкуса на четеца, като му показват и доказват кое и защо е хубаво“ (подч. д-р Кръстев). Такава критика липсва в българската периодика, но, както отбелязва авторът на статията, това едва ли е беда, защото засега липсват и читатели, които да я възприемат. В този кратък отзив за първия брой на сп. „Денница“ критикът проявява интуиция освен за потенциала на Вазовия талант, който може да развие българската драма и да „сздаде един национален театър“, и за бъдещата поява в българската критика на „нейният гений и виртуоз, който със силата на духа си да увлече задря-

малите, да не кажа умрели, духове“ (Кръстев 2001: 448). Много по-скоро, отколкото предвижда да се появи геният виртуоз на българската критика, д-р Кръстев сам изпълнява тази мисия.

В отзива за „Денница“ редакторът на „Литературно-научно списание...“ добавя към изискването за стойностен критически отдел на всяко литературно издание нуждата от съдържателни разкази, които да се четат леко, за да привличат читатели и да ги приучават да общуват с литературните творби. Сериозното списание обаче трябва да търси баланс между по-леките за възприемане четива и научните или преводните текстове на класически произведения. Третото условие за развитие на „примитивния“, „първобитен“ естетически вкус на „нашата публика“ са образцовите преводи на класиците. Без да го отброява като четвърто изискване, д-р Кръстев добавя условието публиката да не жали труда си да развива своя литературен вкус.

Първата оценка, която дава на изданието цененият от Вазов сътрудник на критическия отдел на „Денница“, е, че това е „едно литературно списание, каквото не сме виждали досега“: „Ако има нещо, което да е в състояние да накара българската публика да прости 4-годишното мълчание на г. Вазова, то е само „Денница“ и нейното съдържание и „Под игото“ (Кръстев 2001: 445).

Д-р Кръстев оценява и следващите две книжки на редактираното от Ив. Вазов списание. В отзива за тях той продължава да наблюдава внимателно развитието на „Вазовата епическа муза“. Откроява особености на неговото перо: „драматическа краткост“, „изкусно да създава епизодически случки“, които „усилват интереса и рисуват епохата“. Все пак отбелязва и слабости на „епиския талант“ на писателя – неусвоеният психологизъм при пресъздаването на героите и неовладяната конструкция на разказа. Вторият отзив за „Денница“ е писан през м. април 1900 г. Тогава д-р Кръстев все още вижда ползите от писателската работа на Вазов, а за 2 и 3 книжка на списанието обобщава, че „всичко в „Денница“ е капитално, епохално и извънредно“ (Кръстев 2001: 455). През м. декември критикът и доскоро автор на списанието вече е събрал достатъчно забележки към съдържанието и към оформлението на изданието, за да продължава да споделя първоначалните надежди, че по-

явата на „Денница“ ще попълни необходимостта от значимо българско литературно списание. За своите дванадесет броя то е привлякло впечатляващо голяма аудитория, но д-р Кръстев оценява, че това се дължи на „името и важноста на редактора“, а не на стойността на съдържанието. Третата рецензия за редактираното от Ив. Вазов списание, на което доскоро самият автор сътрудничи, е отпечатана в кн. 1 на неговото ново издание сп. „Критика“ (1901).

„СТОЛИЧНИЙ ТЕАТЪР“ – ПРОГРАМНАТА СТАТИЯ НА Д-Р КР. КРЪСТЕВ ЗА РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

В „Денница“ излиза обемната статия на д-р Кръстев за българския театър – „Столичний театър“. Тя е в три части и е особено интересна с актуалния поглед към театралната ситуация в София (Д-р К. Кръстев, Столичний театър I, II и III // Денница, кн. 11, 1890, с. 520-526; кн. 12, 1890, с. 566-572; кн. 2, 1891, с. 86-92). Авторът рецензира постановките на столичната театрална трупа. Може да се каже, че тази статия е първият обобщаващ поглед към театралното развитие до момента. Замислена като рецензия на първите спектакли на столичната трупа, тя тълкува цялостния театрален процес до последното десетилетие на XIX в. и отбелязва слабостите на театралната организация, които е необходимо най-бързо да се преодолеят, за да се гради националният театър върху стабилно структурирана основа. Този текст на д-р Кръстев има програмен характер за подходите в театралната политика, прицелена да постигне националния облик на българския театър.

Статията с непретенциозно заглавие „Столичний театър“ чертае посоките на непосредственото театрално развитие, като д-р Кръстев обосновава фундаменталната важност на привидно моментната нужда от промени в театралната стратегия. В обзорния преглед на театралния живот в столицата критикът ясно посочва слабите места, които трябва да бъдат преодолені от театралното ръководство и от актьорите, за да се осъществят

ви стабилното професионализиране на най-представителната българска труппа. Резюмирани, задачите, които поставя д-р Кръстев, са: репертоарна политика, насочена към избор на качествени български и чужди пиеси; критичен подбор на актьорския състав; усвояване на професионални актьорски практики; привличане от чужбина на „истински режисьор“; възпитание на публиката в правилата на публичното поведение и в интелектуално и естетическото общуване с театралното изкуство; осъзнаване на отговорността на критиката и на управлението на театъра за всичко това. Театралният обзор на д-р Кръстев, макар и да не е оформен с ясна структура на програма, фактически посочва слабите места в театралната политика на труппата и е навременен призив да се вложи старание те съзнателно да бъдат преодолявани. А в допълнение посочва и начините да се осъществи това.

Кои са важните акценти в трите части на театралния преглед, направен от д-р Кръстев? Критикът не се ограничава в рецензиране на двете първи постановки на столичната труппа за сезона 1890/91 г., каквато е непосредствената задача на неговата статия. Началото на обширния му текст поставя въпроса за театралното изкуство като идеален културен продукт, който притежава ценната мощ да „възвисява духа на народа“. Критикът разяснява идеята на Лесинг и на Шилер да формират национален немски театър, който да бъде националносъзидателна и прераждаща школа за немския народ. Д-р Кръстев припомня силата на древния театър в елинското и римското общество и очертава смисъла на държавната политика за развитието на театъра в по-късните общества, за да направи прехода към столичната драматическа труппа. Авторът изказва надежда, че тя има потенциала да създаде българския национален театър. За това обаче всички, свързани с труппата, трябва усилено да се стараят да преодолеят сериозните пропуски, които я държат далече от желанния професионализъм. Критикът насочва вниманието към важността да бъде постигнат по-висок художествен и идеен смисъл на представяните спектакли.

Д-р Кръстев настоятелно обръща внимание на репертоарната политика на столичната труппа, която трябва да се фор-

мира от добрите български и от „капиталните“ чужди пиеси. „Чуждото“ и „своето“ от драматургичните съчинения служат на общата задача за изграждане на национален български театър според европейските стандарти. Критикът подчертава, че представянето на драми и комедии само за забава на публиката би лишило театралната идея от търсения национален смисъл. Очакването за първото представление да се намери „една българска – от българин написана или из българския живот взета – трагедия или комедия“, която „да постави това важно учреждение в свързка с българския дух“, не се осъществява. Вместо това се поставя трагедията „Ижиния“ от италианския драматург Силвио Пелико. В подкрепа на призива си за намиране на български пиеси за столичната трупа д-р Кръстев прави своеобразен подбор на най-доброто от съществуващата до момента българска драматургия. Той изброява няколко драми: „Иванку, убиецът на Асеня“, „Невянка и Светослав“, „Михалаки чорбаджи“, „Криворазбраната цивилизация“, „Райна княгиня“. Уточнява, че всички те са слаби „от естетическа точка“, но са станали „обществена сила“. Това ги прави достойни да бъдат първите творби в репертоара на столичната трупа. С това изискване авторът ясно определя мястото на българската и на чуждата драматургия в родния театър. Без да ги противопоставя, той очертава различните сфери на тяхната значимост.

В публикацията си „Столичният театър“ д-р Кръстев посочва разликата между изкуството и реалността и очертава разбирането за художествената илюзия в театъра като вече необходимо ниво на възприемане на сценичната игра. Статията разглежда спектакъла в неговата мащабност на културен продукт, който е взаимодействие от професионално сценично и адекватно публично поведение в театралния салон. Основно значение, разбира се, има изборът на драматургични творби, които да събират и да възпитават ценители на театралното изкуство. Вместо това практиката е да се търсят лесни пиеси, задоволяващи посетителите на кафе-шантаните в София. Столичният театър все още не е заслужил доброто мнение на просветената публика, предупреждава критикът. За целта д-р Кръстев настоява самите актьори да проявяват професионално отношение и възискател-

ност към изпълнението на своите роли, а театралната управа да подбира пиеси с персонажи, чието сценично интерпретиране изисква проява на истински актьорски талант. Само силните роли могат да *отсеят талантливите от посредствените изпълнители. Усвършенстването на актьорската игра, преодоляването на видимата липса на „научно-теоретическо знание“* за основните принципи на актьорските умения, усвояването на мимическата техника, искреността в играта и въобще *овладяването на азбуката на драматическото изкуство* са непосредствени задачи пред актьорите. В тази връзка авторът поставя въпроса за *режисьорската институция*, която засега е подценяван сегмент в системата на театъра. Намесата на „истински режисьор“, който да бъде и добър актьор със стабилна практика, би насочила театралните усилия в правилна посока: „едно такова лице, ако трябва и може да се достави и отвън, ще бъде тъй на място, щото сумата (която трябва да се отдели за заплащане на труда му, бел.моя, Н. П.) можем да считаме за нищожна“. Д-р Кръстев посочва *ролята на театралните критици* и на театралната управа, като коректив на инерцията, която следва репертоарния избор и актьорските усилия на столичната театрална труппа. С правилна политика могат да бъдат възпрени „*нашите „преводачи“* (подч. мое, Н. П.), които „откриват най-бездарните и най-безсмислени произведения и ги превеждат на български език“, а театрите поставят всичко, което им се предложи. Особено, ако не е сложно то да бъде изиграно на сцена. Критикът обръща нарочно внимание на *ролята на публиката в театралния процес*. Той поставя изискването българската публика да дисциплинира общуването си с театъра, а театралната управа трябва да помогне за това с правилна организация. Закъснения, търсене на място след началото на спектакъла, подвиквания, говорене и коментари по време на представлението са все неща извън етикета, който регулира общуването между зрители и изпълнители. Скърцащи столове и врати, неуредици около гардеробното пространство, дълги антракти без ясно оповестяване на техния край създават допълнителен хаос в театралните вечери.

Предупреждението на критика е, че бързият „интелектуален градеж“ не бива да стои „на пясъчна основа“. Забележката е по повод откриването на Оперно отделение към трупата. Годините напред показват нефункционалността на тази идея, която събира две големи културни институции под един покрив и с едно управление. Както пише д-р Кръстев: „Тази опера може само да повреди на драмата, защото ще раздвои интереса и ще привлече върху си ония грижи, които трябваше да бъдат посветени на драмата“.

В третата част на театралния обзор д-р Кръстев със задоволство отбелязва „нововъведението“ в българския театър да се играе по „българско произведение“ – на 2 декември е представена комедията на Д. Е. Шишманов „Пенчо Кърлежът“. А само седмица след него зрителите са зарадвани с друга българска драма. Трупата поставя „Руска“ от Ив. Вазов. Критикът признава, че се е страхувал за успеха на представлението, заради „всичките сценически и художествени“ недостатъци на текста. Но хубавата игра може да спаси слабата пиеса. Авторът на статията е впечатлен от „чудесното“ изпълнение на една от сцените, в която актьорите „надминаха себе си“. Сцената заслужено предизвиква „бурното ръкопляскане“ на публиката и извиква необяснима възхита и емоция у критика. Рационално разсъждаващият д-р Кръстев не може да си обясни къде се крие тайната на този ефект, но хвали успеха на актьорската игра, която сполучливо усилва „до най-висока степен напрежението на зрителите“. Интересно в този безспорно положителен отзив за представлението на „Руска“ е, че високата оценка на д-р Кръстев се отнася единствено за изпълнението на актьорите. Дори най-похвалните му думи се отнасят само за актьорската игра: „Туй е пръв път, дето ний останахме възхитени от играта в този театър, без да можем даже да си обясним подробно де се крие тайната на ефекта на тази сцена“. Достойнството на пиесата, което критикът изтъква е, че тя е „българско произведение“.

Написаната в няколко части и в продължение на няколко години статия „Столичния театър“ обглежда в широта актуалната в началото на 90-те години театрална ситуация и задава посоките на театралното развитие така, както това прави Вазовата

публицистика на страниците на в. „Народний глас“ в началото на 80-те години. Този текст на д-р Кръстев представя най-цялостно стратегическия поглед на критика към българския театър. В следващи отзиви за театрални постановки и рецензии за драматургични творби той се концентрира повече в конкретното сценично или литературно събитие и публикациите му за театъра нямат програмния характер на „Столичний театър“.

Старанието на редактора на сп. „Денница“ да осигури екип от автори за новото издание успява особено в привличането на значимите писателски имена от началото на 90-те години на XIX в. , които публикуват своите най-нови литературни творби в изданието. Заедно с художествените текстове на Ив. Вазов и К. Величков в „Денница“ публикуват проза и поезия Ст. Михайловски, Д. Страшимиров, Т. Влайков, П. П. Славейков. Най-активният автор на критически материали, рецензии и отзиви за книги в списанието остава Ив. Вазов. По-голяма част от публикациите в рубриците „Нови книги“ и „Вести из книжовний свят“ са на редактора, който ги подписва с псевдоними. Вазови статии попъхват и отдела „Критика и библиография“.

В „Денница“ излизат няколко отзива за новоиздадени драми, които напомнят за темпераментното перо, за гневната ирония и за проявите на хумористичния талант на Вазов в публицистичните му текстове за в. „Народний глас“. В първата годишна на списанието се проявява амбицията на Вазов то да отразява в пълнота литературните прояви, включително и в полето на драматургията. От излезлите през 1890 г. общо шест драми (Янев 2003: 185-190), без художествена или друга стойност, Вазов помества свои отзиви за две от тях. Той пише за „Госпожа Анка“ от Д. Д. Бъчваров и за „България и нейните противници“ от П. Андреев.

В критическата бележка за „Госпожа Анка. Трагедия в 4 действия.“ Вазов даже не споменава съдържанието, идеята и писателския подход на Д. Д. Бъчваров, а директно се възмущава от „раболепната пъзливост“, маскирана зад „писателска деликатност“ на автора, който предварително се извинява на

българското офицерство, от чиито среди са повечето действащи лица с отрицателни характеристики, и предупреждава, че не би желал да засегне никого с „труда си“. Текстът е съставен с идеята, че ще бъде поставян на сцена и в ремарките се съдържат наставления към актьорите. Но какъв е смисълът да се посочват обществени пороци, ако те няма да бъдат разпознати като директен упрек към техните носители, пита Вазов. И къде е логиката в това авторът нарочно да посочва в драмата си изобличаващата сила на театъра, а същевременно да се извинява на онези от зрителите, които биха се почувствали обидени, защото разпознават на сцената своите пороци.

По повод хрумването на автора на другото коментирано от Вазов драматургично съчинение, „България и нейните противници. Историческа драма в 3 действия“, той напомня, че описването на актуални политически събития и употребата на действащи политически лица в драми е предпочитана „творческа“ практика на Т. Х. Станчев и Н. Живков. В този смисъл Андреев не е новатор в областта на българската драматургия, иронизира го Вазов: „Но се е изхитрил да ни смае с друго едно нововъведение в драмата си, която можеше да бъде същевременно и драма, и архив на политически документи...“ („Денница“, г. I, кн. 11, 1890, с. 516). „Историческата драма“ на П. Андреев пресъздава политическото решение на султан Абдул Хамид II през лятото на 1890 г. да издаде пълномощия за българските владци в Скопската и Охридската епархия. В „произведението“ са отпечатани пълните текстове на българската нота до Високата порта, последвана от изчитане на гръцката нота, руската и сръбската – четете ги самият султан. Който, според подигравателното тълкуване на Вазов, се уморява от четене и следващите документи, попълващи съдържанието на драмата (включително и султанските берати за българските владци в Македония), се свеждат до знанието на публиката от друго място на „действието“ – от белградски площад. Критикът отказва да приеме, че „тая възмутителна подигравка с изкуството“ е написана с родолюбива цел и заключава, че авторът „е искал просто да спечели някоя пара, като спекулира с патриотическото чувство на простите българи“.

В следващата годишнина на „Денница“ за рубриката „Критика и библиография“ Вазов пише още един отзив за нова българска драма. Редакторът обръща внимание на драмата „Баташкото клане“ от А. Шопов. По-точно, на темата, която авторът избира. Вазов приветства инициативата и българин да опише трагедията в Батак, която има „величайше значение в съдбините“ на българския народ и, учудващо, е описвана само от чужденците Дж. Макгахан и Ю. Скайлер. Жанровия избор на А. Шопов, чийто творчески сили съвсем не достигат да пресъздаде личните си впечатления от събитията в Батак в трудния жанр на драмата, Вазов определя като грешка.

В типичната за критическия стил на писателя публицистичност, в таланта му да иронизира, в умелата употреба на ефектни сравнения и, разбира се, в отличното познаване на литературната ситуация, която коментира, се съдържа силата на неговата оперативна критика.

След като се отказва от редакторството на сп. „Денница“, тъй като отнема много от усилията и енергията му, Вазов се насочва все по-концентрирано към собственото си литературно творчество. Отклонение от тази посока е само годината, в която поема министерски пост. След преустановяването на „Денница“ все по-рядко Вазов публикува в литературната периодика статии с критически характер. Той прави съзнателния избор да бъде писател. Заради силната обвързаност на българската литература с периодичния печат, името и произведенията му присъстват постоянно в изданията с литературни рубрики, но самият той се оттегля от оперативната критика. Неговите критически театрални бележки се появяват все по-епизодично, но продължават да са любопитен знак за това, къде са насочени творческото внимание и литературните стремежи на писателя.

Редките му статии по темата за българските театър и драматургия най-често са провокирани отговори на нападки срещу негови творби. В тях Вазов споделя своята концепция за литературата като важен елемент от националната култура, като една от основите, върху които се гради националният идеал, като културен механизъм за поддържане на националните емоции.

ДРАМАТУРГИЯТА НА ИВАН ВАЗОВ

И БЪЛГАРСКАТА ДРАМА

ПРЕЗ 90-ТЕ ГОДИНИ НА XIX ВЕК

През 90-те години на XIX в. са издадени и преиздадени малко над 100 драми и комедии от български автори. Броят на драматургичните съчинения е внушителен, но нито темите, нито художествените търсения на техните автори успяват да променят съществуващия общ облик на българската драматургия. Много от изданията са преиздадени възрожденски драми и комедии или такива, които са съчинявани през предходното десетилетие. Отпечатани са обичаната през Възраждането драма „Многострадална Геновева“, най-ранната Вазова комедия „Михалаки чорбаджи“ (в издаването ѝ е по-вероятно той да няма участие), стари и нови комедии на Т. Х. Станчев и Н. Живков и на още десетки автори, които литературната история с право не споменава – Васил Георгиев, Кирил Кирилов, Петър Григоров, Михаил Ковачев, Сава Мутафов, Павел Мънков, Тотю Пеев, Христо Димитров, Димитър Антонов и т.н. В сп. „Мисъл“ (г. VIII, кн. VII, 1898) излиза отзив за драма на един от изброените съчинители, който според критика на списанието, подписал се с А. С., е написал „нелепост“ и работата, която е свършил като „писател“, може да се сравни с работата на ботушари, които шият шапки или на кръчмари, които рисуват икони. Тази оценка основателно може да се отнесе към голямата част от стоте драматургични съчинения, излезли през 90-те години.

Монотонността на общия списък на новосъздадени драматургични текстове без същностно значение за литературния или театралния живот през десетилетието се разчупва от драмите „Хъшове“ на Иван Вазов (1894 и 1899) и „Апостол“ на Илия Миларов (1899). През 1899 г. Петко Тодоров пише драмата „Зидари“. Не намира издател до издаването ѝ в сп. „Мисъл“

през 1902 г. Драмата е поставена за първи път на сцената на Народния театър през 1908 година. Съдбата на „Зидари“ подсказва, че почти десет години по-рано, когато Петко Тодоров пише своята творба, все още е рано да бъде възприета българската модерна драма. Но написването ѝ сочи, че още през 1899 г. се открива пътят на художествените търсения в тази посока.

Сред единадесетте драми, издадени през 1894 г., е драматизацията на Иван Вазов по повестта „Немили-недраги“, която авторът озаглавява „Хъшове“. През същата година като самостоятелно издание излиза романът „Под игото“. Междувременно са издадени три тома с повести и разкази на Ив. Вазов, сборникът „Драски и шарки“, в отделен том са събрани поемите на автора, стихосбирките „Звукове“, „Поля и гори“, второ издание на „Италия“ и други негови творби. След завръщането му от емиграция той работи интензивно, но към драмата се обръща десет години след първите повърхностни опити в жанра, които прави за репертоара на пловдивската трупа. С драматизацията на повестта „Немили-недраги“ писателят полага сериозно творческо усилие в драматургията.

ПРЕВРЪЩАНЕТО НА „НЕМИЛИ-НЕДРАГИ“ В „ХЪШОВЕ“

Осмисляйки задачата на тази част от изследването да се проследи развитието на Иван Вазов като драматург, става все по-явно, че тази изследователска посока – очертаване на художествените и естетическите опити, на професионализирането, на криволичещото изграждане на отделните елементи на цялостната и стабилна конструкция, представляваща театралната институция – е синхронна с етапите на създаване на български национален театър. Категорично може да се каже, че Вазов и българският театър са в плътно партньорство при формирането на театъра като официална културна институция. Първоначално писателят по различни начини подкрепя театъра, а в следващите периоди от развитието му, театърът подкрепя драматурга. Иван Вазов е особено свързан с театъра, с актьорите, с режисьорите, с ръководствата на трупите. Неговото участие

в театралния живот не е феномен само от пловдивския му период. И в София той, вече по собствена инициатива, продължава да е в помощ за попълване на театралния репертоар, да се грижи за утвърждаването на съвременен български театър. С драматизацията на „Немили-недраги“ и с пиесите му след това писателят с нескрита амбиция се развива като драматург. Той най-редовно присъства на репетициите на трупата на „Сълза и смях“, а по-късно и на Народния театър, контактува с изпълнителите на ролите, коригира дори дребни детайли от играта им и е режисьорски отговорен и взискателен към нея.

Ефектът от постановките по пиесите на Вазов, които безотказно пълнят салоните и привличат зрителския интерес, не само не възпира, а напротив, става повод за критичните оценки, които търпи драматургията му. Той не получава литературно признание като голям драматург, но има най-интензивно присъствие в театралния афиш. Тази особена обвързаност на Иван Вазов с театъра предизвиква въпроса: *Къде е по-голямата ролята на Вазовата драматургия – в развитието на българската драма или в развитието на българския театър?* Художественото значение на неговите драми трудно може да бъде открито в естетическите постижения на драматургичния жанр, но тяхната културна и историческа стойност е в съучастието им в професионалното изграждане на българския театър и в поддържането на интереса на публиката, в удовлетворяване на желанието ѝ да гледа представления по български драми.

Към работата си върху драмата „Хъшове“ Вазов подхожда с изключително внимание и с амбиция да напише интересна и добра пиеса. Успехът на повестта „Немили-недраги“ вероятно му дава увереност, че е намерен подходящият сюжет и това позволява на автора да концентрира усилията си върху изработването на драмата.

Драмата „Хъшове“ е сред най-ярките илюстрации на постоянството и целенасочените писателски усилия на Ив. Вазов да се развива като драматург. Работата на писателя по преработката на повестта „Немили-недраги“ в драма не е нито еднокра-

тен, нито кратковременен творчески импулс. Десет години след появата на „Немили-недраги“, следвайки сюжета, но с видими промени в конструкцията, авторът създава драмата „Хъшове“.

Премиерният спектакъл по новата пиеса е представен в началото на месец октомври 1894 г. и е най-успешно играната постановка на сцената на „Сълза и смях“ дотогава. През същата година Вазов подготвя издаването на драмата – „Хъшове. Драма в пет действия. Издава централната книжарница Т. Ф. Чипев. София: Печатница „Прогрес“, 1894“. През 1899 г. излиза второто издание на драмата – „Хъшове“. Драма в пет действия и една жива картина. Второ, съвършено преработено издание. Издава книжарница „Българска литература“ в София на Т. Ф. Чипев. София: Печатница на Георги А. Ножаров, 1899“. За второто издание авторът преработва текста и, без да внася промени в основните драматургични решения, уплътнява образите на важни за развитието на драмата персонажи, още повече сгъстява ритъма на действието и добавя детайли, които са в полза на нейното сценично възприемане. „Хъшове“ не е единствената драма на Вазов, която за дълъг период от време не оставя в покой автора. Също така в продължение на години той работи над историческите драми „Борислав“, „Ивайло“ и „Престолът“. С продължителната работа върху „Хъшове“ писателят израства като драматург. Той вече не се заема с „опити“ в областта на драмата. Той се старее, работи върху текста, преработва го и успява да създаде драма, в която да изгради характери, да динамизира диалога, да организира и концентрира действието и да промени тона на финалното послание от повестта, така че да трансформира функциите му, да го изведе от интимността на четенето, която предполага белетристичният текст, в слова и жестове, подходящи за публичното сценично споделяне, което изисква спектакълът.

Отдавнашният му не особено сполучлив в художествен план опит да напише драма по сюжет и с действащи лица, заети от популярна вече негова творба („Загорка“ – „Руска“), самият писател преценява като литературен неуспех, който положително не би желал да повтори. Този път Вазов прави съзнателен опит да подходи като драматург към работата върху „Хъшове“. Той

насочва вниманието си към смислените драматургични ефекти, които съдържа текстът на повестта, и които му дават възможност за директно въздействие върху патриотичните чувства на публиката. Решението да поддържа висок градус на националните трепети е един от драматургичните ходове на Вазов. Той го превръща в добреупотребима формула за своите пиеси.

Безспорно правилно драматургично решение е добавената романтична сюжетна линия, по която се развиват чувствата между Владиков и Евгени – дъщерята на заможния браилски българин Добревич. Но, традиционно, романтичната тема, както в българската възрожденска драма, има своето смислено място, ако е свързана и дори ако остава в сянката на патриотичната. И тук, в „Хъшове“, Вазов пояснява чрез думите на Евгени, че, ако сърцето ѝ „забие за някого, то ще бъде за човек, чието сърце бие за България...“ (Вазов 1978: 35). А когато двамата влюбени разкриват чувствата си един на друг, първата емоция на Владиков е, че се усеща като „най-щастлив човек“. Това чувство обаче веднага е разколебано от мисълта, че прави престъпление „против оногова, комуто принадлежи живота ми, мислите ми, идеалите ми: против отечеството!“ (Вазов 1978: 52). Патриотичната романтика в литературата предполага условието дългът към родината да надделява над любовта към любимата. Това се случва и с Владиков. След напълно неочакваната среща с любимия в последното действие Евгени успява да го уговори да остане само един ден с нея преди да потегли за сражението, при това с надеждата, че изобщо ще го откаже да тръгне към бойното поле. Разтърсван от колебание, Владиков се съгласява, но скоро възвръща решителността си и неочаквано, вместо да се прости с другарите си, той отпътува заедно с тях. Този обрат в решението му драматургът успява да поднесе като истинска изненада за зрителя. Успоредно с ефекта на изненадата Вазов добавя още един ефект във финалното развитие на персонажа на Владиков – с решението да поеме незабавно към бойното поле авторът уплътнява героизма и подчертава саможертвата на героя. Това дава възможност в драматургична употреба да бъде включен фолклорният мотив за юначната смърт на бунтовника. Раздялата с любимите хора е един от похватите,

чрез които към иконичния образ на героя се добавят повече човешки шрихи. От една страна, своеобразното приближаване на нивата на героичното до нивата на делничното, задълбочава драматизма в изграждането на литературния образ, а от друга прави нещата от сферата на идеалния героизъм по-понятни за възприемателя и възможни за съпреживяване от него.

Вазов разиграва финала на драматургичното действие по линия на саможертвения героизъм на Владиков и на осмислената в битка за родината смърт на хъшовете. Авторът „запечатва“, подчертава пред очите на зрителите това свое художествено решение в жива картина и така променя финалния емоционален ефект, който в повестта е минорен, а след финала на драмата остава да резонира патетиката на саможертвата.

Няма как да е случайна и промяната, която авторът прави на заглавието, когато пренаписва повестта в драма. В по-късните драматизации на романите „Под игото“ и „Казаларската царица“ авторът запазва заглавията. Променя това на повестта „Иван-Александър“, чийто белетристичен сюжет използва, за да напише драмата „Към пропаст“. Но в драматизацията на тази повест писателят много по-категорично поднася тезата за неппростимия грях на владетеля да бъде управляван от личните страсти и не заради неспазването на християнския морал, а заради съдбата на държавата, която плътно зависи от човешките взаимоотношения и съдби на членовете на царското семейство. Промените в развитието на фабулата и на някои характеристики от повестта „Иван-Александър“ в драмата „Към пропаст“ са по-осезаеми, отколкото в другите драматизации на Вазов. Новото заглавие тук очертава новия акцент в писателската интерпретация на сюжета. Какви биха били мотивите на автора да промени заглавието „Немили-недраги“ на „Хъшове“? Какво в този случай го кара да не именува драмата по същия начин, както повестта?

Възможен отговор на въпроса дава разсъждението върху внушенията, които поднасят двете заглавия. Конотациите, предизвикани от определенията „немил“ и „недраги“ в белетристичното заглавие следват низходящата емоционална посока, нежелана от Вазов за публичното общуване на новото произве-

дение с неговата театрална аудитория. В този смисъл „Хъшове“ спрямо „Немили-недраги“ е неутрално заглавие. Дори граматически то не определя, не дава оценка на състояние, персонажи или ситуации. „Хъшове“ просто назовава. Всички герои от повестта, с изключение на Македонски, загиват. Въпреки че повечето хъшове намират смъртта си в боя, усещането, което остава след описанието на смъртта им, е за печал, а не за героизъм. Македонски – „тоя лев в Стара планина“ и герой на Гредетин, оцелява, но остава сакат, мете канцеларията и малодушно трепери пред гласа на началника си. Финалът на повестта е напълно лишен от героичния патос на хъшовските възжеления за свободата на родината. В него отеква минорното възклицание на автора: „Бедни, бедни Македонски! Защо не умря при Гредетин?...“ (Вазов 1976 : 200). Вазов е решил да промени финалното настроение в драмата. В пиесата чрез добавената жива картина, която илюстрира смъртта на хъшовете в битката, поражението се разчита с обратен знак – като героичен жест, който замества тлеещото усещане за обреченост и безрадостност, оставено от последните страници на „Немили-недраги“.

С „Хъшове“ Вазов успява да постигне патриотическата спойка сред зрителите, сред актьорите, а също и между публиката и сцената. Всички са въввлечени в патриотичната емоция и я съпреживяват заедно. Авторът се старее да погледне на новия текст като драматург. Той добавя в драмата множество реплики и нови ситуации, които предпоставят високопарното подчертаване на българското достойнство. Така, освен структурните промени, съобразени с жанровите особености на новото произведение, писателят добавя множество нови детайли с цел да синтезира действието и да предизвика бърз, въздействащ ефект от произнасяните от сцената реплики.

Например думите, които Македонски настоява да бъдат написани на разписката за заплащане на дължимата сума на гостилничаря Мавроди, дошъл да търси парите си след неплатения престой на Хаджият и на Попчето в хотела му. Разписката не само трябва да удостовери плащането, а по-важното ѝ предназначение е да почете длъжниците като възхвали българската им принадлежност и подчертае присъщия им (защото са българи)

героизъм. Под диктовката на Македонски разписката има следното съдържание: „Долуподписаний получих от двамата достоважаеми и благородни българи и герои, господа Хаджиев и Попов, 62 франка, задето направиха чест на хотела ми да престоят в него четирнайсет дена.“ (Вазов 1978: 34)

Или пожеланието на Странджата преди да изпие чашката с ракия при посещението му в дома на Добревич: „Аз пия за нашата мила България! Бог да даде да развеем пак знамето, пак да извикаме: свобода или смърт!“ (Вазов 1978: 41)

Или поздравът към Бръчков за отказа му да се върне обратно със своя баща в Свищов: „Който прегърне кръста Христов за отечеството, за него не съществува вече: тате и мале!“

А в последното действие и самият баща Бръчков прави неочаквано признание пред своя син: „Благославям те!... Лош си син, ама си добър българин!“ (Вазов 1978: 111).

Появата на стария Бръчков като действащо лице в драмата също е добре намерен от автора сюжетен ход, който попълва драматизма в сценичното превъплъщение на „Немили-недраги“.

Не особено оригинален, но безспорно патриотично въздействащ детайл е аналогията между шиещата знамето за подготвяното въстание Евгени и възрожденския символен образ на Райна княгиня. Представяйки си предстоящите битки срещу турците, знаменосецът Странджата се сеща, че нямат знаме, а Владиков поверително му съобщава, че знамето вече се шие от госпожица Добревич. Представата за предстоящите боеве Вазов попълва с познатите символни знаци на българския героизъм от периода на Априлското въстание – байрактаря, знамето и смелата българка, която извезва заветните слова „Свобода или смърт“, разгневения лев, сабята и пищова. „Българският лев“ се появява като тематично обобщение на стихотворенията от стихосбирката на младия поет Бръчков – „Песните на окования лев“, които Евгени обяснява на стария Бръчков като алегория на поробена България, „която със стенания изразява старата си слава, своите тегла и жажди за борба и за свобода“ (Вазов 1978: 44).

В края на драмата, когато Владиков надмогва изкушението да остане макар и само един ден с любимата си, той не обяснява,

а извиква това си решение, качен сред своите другари на влака за Сърбия: „Отечеството преди всичко!“. Вместо като думи към любимата, репликата звучи в стила на плакатен призив, но точно тези послания, при това, така изказани, дълбоко вълнуват публиката и предизвикват нейния патриотичен възторг.

Описания на български театрални представления от периода на Възраждането са сред любимите страници в не едно Вазово произведение. Включително и в „Хъшове“, макар едни от значителните съкращения от повестта в драмата да са свързани точно със сцените на представлението. Вероятно решението на Вазов е да не прави театър в театъра и в „Хъшове“ съкращава сцените от самото представление. В драмата за него само се говори покрай обсъждането на идеята с приходите от театралния спектакъл, които трябва да послужат да се финансира убийството на султана.

Не е случайно, че в „Хъшове“ намира място темата за възрожденския български театър и за важноста и ефекта от неговите послания. Когато в семейството на Добревич се обсъжда кое представление да посетят – българската постановка на „Изгубена Станка“ или „Ромео и Жулиета“ в румънския театър, Вазов използва този семеен спор като повод да изясни обществения смисъл и ролята на театъра за своите сънародници. На забележката, че в българския театър се гледат „много просташки работи“ – „татари, селяни, хайдуги, битки“, „пушканета, гърмежи – да ти се пръсне главата“, вместо „нещо по-деликатно“, „по-префинено, тъй, да се любят например благородни кавалери и дами, да говорят елагантно и да въздишат вечер в градина-та и по месечина... европейско нещо“, Владиков отговаря:

Такива нежни работи не можем да представим още на български, защото ги няма в нашите нрави. Само свободните народи, каквито са румъните, имат време да се либят и въздишат и да си говорят грациозни думи. А ние българите сме роби и в нашия живот виждаме само турци, черно тегло, сиромашия и невежество [...] Засега нашите „благородни кавалери“ са ония, които вземат сабята и режат турски глави. И в „Изгубена Станка“ такива български кавалери ще видите – и други не ни трябва. (Вазов 1978а: 36)

Този диалог косвено обяснява и оправдава идеологията и естетиката на българския възрожденски театър.

Основата на драматизма в пиесата е еднаква с тази на драматизма в повестта. Но в пиесата авторът не оставя той да бъде почувстван от интуицията и от усещането на зрителите, а го формулира нарочно. Още в началото на драмата Вазов намира място да представи в реплики на персонажите двуполусното определение за понятието „хъш“, чието значение, в зависимост от гледната точка, може да бъде тълкувано и с положителен, и с отрицателен знак: хъшовете наричат сами себе си „революционери, патриоти, народни човечи, а пък честните хора ги наричат вагабонти, нехранимайковци, пунгаши, крадци“. По-описателно представата за хъшовете на тези, които не споделят съдбата и патриотичните им пориви е за „въшкави и дрипави господиновци, които играят на комар, псуват Митхад паша, богатите и бога, разправят политика и сто пъти на ден решават възточний въпрос и освобождават България. Но... като ги приближиш, да си стискаш добре кесията и да си пазиш джебовете.“ (Вазов 1878: 42). Заради тях, „срам те е да се кажеш, че си българин.“ Силният контраст между висотата на идеала, който изпълва съзнанието им и принизяващата мизерия на бита, който пълни дните им, създава дълбочината на вътрешния конфликт в драмата. Писателят съзнателно го подчертава чрез думите на един от героите.

Сюжетните промени, които прави Вазов в драмата „Хъшове“ не само илюстрират творческото усилие на автора да превърне белетристичния текст в драматургичен, но са и негов реален успех в постигането на драматургична раздвиженост на новия текст. Обобщено може да се каже, че това са: добавеният женски персонаж на Евгени и новите емоционални взаимоотношения, които обогатяват сюжета с любовната сюжетна линия и разгръщат образа на Владикин; появата на бащата Бръчков като нов герой в драмата придава по-широк панорамен план на картината на обществените нрави и желания на българите във Влашко непосредствено преди бунтовното време на 1876 г.; съзнателният стремеж за постигане на театралност е плакатната патетика на идеологическите послания, които изговарят

героите, а също и опитът за монументално внушение на хъшовския героизъм и саможертва в живата картина на финала.

СРЕЩА С КРИТИКАТА

Към първото издание на драмата „Хъшове“ Вазов добавя пояснителна бележка, в която се „застрахова“, че намерението му е по-скромно от това да напише драма – той желае да представи на сцената нагледна илюстрация на хъшовския живот. За целта той подбира картини и епизоди от повестта „Немили-недраги“, които да бъдат поставени на театрална сцена. Скъмността на тази бележка обаче изобщо не отговаря на усилията по преработването на повестта в драма и на значителните промени, които претърпява структурата на белетристичния текст в драматургичния вариант. Пиесата е първият сериозен творчески ангажимент на Ив. Вазов в жанра на драмата.

Оценките на критиката за „Хъшове“ са разнородни. На фона на забележките към драматургичните и литературните слабости на пиесата се пише за небивалия успех на постановката, която пълни салона с извънредно много възхитена от спектакъла публика. В спомените си актьорът Иван Попов съобщава, че трупата на „Сълза и смях“ осъществява петнадесет представления на „Хъшове“ – „нещо невероятно, небивало дотогава с никоя българска оригинална или преводна пиеса“, играна в „Славянска беседа“ (Попов 1942: 78). Премиерният спектакъл се състои на 8 октомври 1894 г. От разказа на Ив. Попов става ясно, че Вазов сам разпределя ролите, редовно посещава репетициите и се намесва със свои бележки в подготовката на представлението, много вежливо и предпазливо коригира играта на актьорите. Тази силна ангажираност на автора със сценичното представяне на неговите пиеси е много характерна за него. Участието му в репетиционния процес на „Хъшове“, така, както е описано от режисьора Попов, представя ялната визия на автора за пренасянето на образите и сюжета от повестта не само в друг литературен жанр, но и за оживяването им в представлението. Вазов безспорно отчита усложнения комуникативен път,

който „Немили-недраги“ трябва да измине от превръщането на повестта в пиеса и след това в спектакъл. Това е неовладяна от автора творческа територия и той свръхвнимателно пристъпва в нея. Актьорът Ив. Попов допълва в цитирания спомен, че интересът, който Вазов проявява към „своите „Хъшове“, правеше на всички впечатление“, и че не минава репетиция без авторът да внесе нови изменения, добавяйки цели явления или монолози. Промените в текста, или иначе казано, писателските колебания, продължават до последните репетиции. Но резултатът е „грамаден морален и материален успех на сцената“.

Първата цялостна и аналитична рецензия и за драмата „Хъшове“, и за постановката по нея на столичната труппа „Сълза и смях“, пише проф. Ив. Шишманов. Оценката му е положителна, насърчаваща, разбира се, с посочване на слабости. Главната мощ на Вазовия писателски талант според Шишманов е в неговата епика, но с „Хъшове“ писателят се разкрива и като „надежден драматик“:

От „Руска“... до „Хъшовете“ Вазов е навървял добър път и ако той продължава все така, като пази повече художествена мяра и се запознае по-отблизо с техниката на драмата, не е невъзможно неговата зряла възраст да се ознаменува с едно по-живо и правилно развитие на нашата драматическа литература, която още чака своя майстор. [...] Вазов умее да извлеча ефектното, характеристикното от събитията и фактите и в това отношение той и като епик се приближава до драматика. (Шишманов 1894: 175)

Във всеки от разказите му лесно се откриват по няколко ефектни сцени, придружавани от кратки вълнуващи диалози. Диалогизираните сцени от епическите произведения на Вазов, „събрани в едно и поставени в художествена връзка по правилата на драматическото изкуство, могат лесно да образуват една драма.“ Това авторът доказва и в „Хъшове“. Но зависи само от него да се издигне от „елемента на драмата, към самата драма в нейния идеален вид“. Шишманов отбелязва, че, от една страна, в „Хъшове“ явно проличава липсата на „художествена мяра“ и на познания върху „техниката на драмата“. От друга – Вазов

има усет за ефектното и характерното в събитията, които пресъздава. Неговите повести и разкази също напълно отговарят на условието за драматизъм, който естествено е пренесен и в пиесата. По този повод Шишманов подчертава, че драматургията е занаят, който трябва и може да се научи. Овладеяването и съобразяването с техниката на драмата е това, което липсва на автора на „Хъшове“. Претрупаността на сценични ефекти вреди на драмата, точно както и липсата им. Шишманов предвижда, че при оскъдицата на „що-годе добри“ български пиеси, „Хъшове“ ще бъдат на афишите на всички театри през сезона. Ефектите на патриотична самоотверженост извикват „неописуем възторг“ и опиянение у публиката. С уговорката, че не поставя желанията на зрителите по-високо от естетическите принципи в литературата и театъра, критикът не приема като обективни високите изисквания на театралните наблюдатели от столичната преса към Вазовата драма, защото няма как „от Станчева и Гребенарова изведнъж да стигнем до Софокла, Шекспира и Шилера, това е против всички закони на еволюцията... Нека признаем, че Вазовата драма е една голяма стъпка напред, и то е доста.“ Заключението на статията е насърчение към писателя да продължи „драматическата му кариера“, съвет да не се бои от нападите към своята драма и да има „куража да греши“. Защото „никой не е постигнал нещо по-високо, като се е боял да не би да сгреши“ („Български преглед“, 1894, кн. 1, с. 175-180). Статията на проф. Шишманов е отпечатана в първия брой на сп. „Български преглед“ и е най-сериозно обоснованото положително критическо мнение за драмата след нейната поява.

В пресата, разбира се, се появяват и множество критики към творбата на Вазов, но като цяло „Хъшове“ е най-меко приетата от театралната критика Вазова драма.

Мнението на театралния наблюдател на столичния вестник „Стража“ е, че от I действие нататък всичко в драмата е „каша от любов и патриотизъм“. В края на изключително успешния за „Хъшове“ театрален сезон вестникът не променя позицията си и продължава да пише, че пиесата не издържа и най-снизходителна критика. Отзивът във в. „Ден“ е, че образите на хъшовете в драмата са окарикатурени и с тях авторът петни па-

метта на „тия народни мъченици“ (цит. по Янев 2003: 119-120). Илия Миларов също споделя по-скоро отрицателна оценка за „Хъшове“, но търси и добрите моменти в драмата. Според него това произведение „допринася само патриотическа заслуга“ за българската литература от 90-те години на XIX в.; то не е нито „хубаво поетическо творение“, нито „добре изпълнено драматическо произведение“. Миларов обобщава: „Хъшовете не са никаква драма!“ (Миларов 1896). Мнението му е, че Вазов не успява да напише драма, а само драматически сцени, които са превъзходна характеристика на хъшовския живот с реално възпроизведени ситуации от епохата. Ако „Хъшове“ бъде преработена според правилата на най-трудния сред литературните жанрове и добие художествена форма на драма, това произведение основателно би възбудило интерес и „в по-далечния свят“. Възможно е рецензията на Ил. Миларов да е сред мненията, мотивирали автора няколко години по-късно да се заеме с нови промени в пиесата.

Подкрепата на Шишманов и още повече редакторското съдействие, което Вазов получава от него, със сигурност вдъхват кураж на писателя да продължи опитите си в драматургията, а също да се заеме с преработка на драмата. През 1899 г. е отпечатано второто „свършено“ преработено издание на „Хъшове“. „Свършено преработено“ не е обичайна езикова формула, с която да се съобщава за нанесени промени при преиздаване на обнародвани по-рано произведения. Това уточняване е нужно на автора, за да подчертае, че новият вариант на драмата съществено се отличава от познатия. Явно, за Вазов е от значение да обърне внимание, че е работил сериозно върху пиесата преди да я предложи отново на публиката и на читателите.

„ХЪШОВЕ“ ОТ 1899 ГОДИНА

Още първият вариант на драмата „Хъшове“ е успех за израстването на Вазов като драматург. Но писателят все още е силно неуверен в драматургията и същевременно амбициран да успее и с това свое литературно дело. Във второто издание

на драмата той помества кратко предисловие „Две думи към читателите“. В него авторът споменава за радушния прием на „Хъшове“ заради интересната и вълнуваща нова тема, която пиесата поставя и заради усилията на артистите от трупата на „Сълза и смях“ с играта си да прикрият „разните несъвършенства в развитието на действието и в техниката“. Вазов признава, че първи е видял грешките, които правят от „Хъшове“ сбор от драматически сцени вместо „завършено драматическо произведение“. Писателят вярва, че сериозната преработка на пиесата „би дала на нашия народен театър и книжнина“ „една истинска драма“. Той споделя, че желанието му за промени е ограничено от вече създадените характери и очертаното действие, които не би могъл да измени, за да не „изневери“ на основните факти в „Немили-недраги“ и в първото издание на „Хъшове“. Читателят ще види, пише Вазов, че общата постройка на драмата не е изменена. По-значителни са промените в размяната на сцени в отделните действия, в обогатяването на няколко от основните образи, в промяна на интензивността и динамиката на действието. Авторът благодари за обективните критики, отправени към драмата, които при това съвпадат и с неговите лични наблюдения.

Вазов споделя, че остава несигурен, доколко е сполучил в задачата, която си е поставил с усъвършенстването на драмата. Допълва, че „и с това издание излазя пред обществото с много неувереност в душата“ (Вазов 1978а: 10).

Преработката на „Хъшове“ коригира натежаващите описания, които спъват динамиката на драматургичното действие. Авторът допълва съществуващия сюжет с нови сцени от любовната интрига между Владиков и Евгени, чийто драматизъм Вазов подсилва по възрожденския модел, който предполага необходимостта героят да направи избор между любовта към родината и чувствата към любимата. Дългът към отечеството надмогва порива за лично щастие в ред възрожденски произведения. Този мотив традиционно присъства и в литературата от по-късно време и е неизменен маркер за силата на патриоти-

зма на героите, изправени пред невъзможен емоционален избор. Така създаваната драматическа атмосфера често превръща естествената човешка емоция в патетично преживяване, но именно то е носител на търсените от авторите и желани от зрителите сценични ефекти, които трябва да развълнуват и, най-добре, да възпламенят публиката. Подобна патетика отговаря и на предпочитаното от самите актьори амплоа, чрез което те се превъплъщават в персонажите. Сюжетното допълнение „Владиков-Евгени“ е отлично намерено от автора, за да уплътни драмата според изискванията на жанра и според предпочитанията на актьори и публика. Верният усет на Вазов го насочва към доработването на тази сюжетна линия. Отделен въпрос е доколко умело Вазов развива любовната тема в драмата. Но е факт, че тя е необходимо и точно допълнение в жанровото превръщане на повестта „Немили-недраги“ в драмата „Хъшове“.

В преработката авторът усъвършенства диалозите, съкращава някои монолози, като ги освобождава от типичната за възрожденския монолог обяснителност, оформя по-солидно присъствие на сцената на Странджата, отлагайки сцената със смъртта му. Странджата е сред персонажите с най-силно патриотично въздействие. Вазов умело подбира онези сценични допълнения, които биха поддържали висок градус на патриотичното чувство, което извиква у публиката спектакълът. Драматургът добавя мелодията на българския химн „Шуми Марица“ като деликатен музикален фон в последното действие. След репликата на Владиков при раздялата с Евгени: „Отечеството преди всичко! Сбогом!“, следредакцията е добавена и нейна финална реплика: „Иди, иди! Сега още повече те любя!“. Евгени пада в несвяст на фона на шума от грохота на влака и прокрадващия се музикален мотив от „Шуми Марица“.

Вазов съобразява различни детайли, за да привлече, да задържи вниманието на зрителите и да усилва емоционалната поанта на спектакъла. Със статичните героични пози, в които поставя загиналите в битката хъшове и техните събратя по оръжие в живата картина, илюстрираща края на драмата, той директно влияе върху възприятията на публиката. Многократно е упрекуван от своите критици, че манипулира патриотичните страсти

на публиката и така постига успехите си, както и че с емоционални и сценични ефекти компенсира сериозните драматургични слабости на своите пиеси. Критиците, които не харесват драмата, пишат за „Хъшове“ без различията в двата варианта да променят тяхната оценка.

В отзив в сп. „Мисъл“ от 1901 г., подписан с инициалите С. С., „Хъшове“ е наречена „драматически кърпеж“: „Материята, от която бяха ушити Хъшове, беше отлична – докогато си беше на мястото. Но на автора бе скимнало един ден хубавата салтамарка да преправи на... редингот.“ („Мисъл“, г. XI, кн. I, 1901, с. 76). „Рединготът“ явно е драмата. Но, който и от двата варианта на пиесата да коментира критикът, той не посочва сред тях да има добър. След години, през 1909 г. под инициалите Ж. Ф., които използва Георги Бакалов, сп. „Съвременник“ пише, че „Хъшове“ са „битови картинки из емиграционния живот на предосвобождението“, и ако го няма „патриотическия интерес“, пиесата не би струвала нищо. И тук оценката е за драмата без изобщо да се споменава разлика между първото и преработеното издание.

Театралът, режисьор на трупата и на спектакъла „Хъшове“, Радул Канели също по-късно – през 1904 г., публикува в „Периодическо списание“ поощряваща усилията на Вазов оценка за преработения втори вариант, в който авторът постига „повече съгъстеност и единство“ на действието. Въпреки недостатъци, които критиците намират в пиесата, положителната оценка на Канели се основава на отлично познаване и на двата варианта на „Хъшове“. Тя би трябвало да е особено ценна за Вазов, защото признава успеха на неговите драматургични усилия. А точно в тях е насочена амбицията на писателя, според признанието му в „Две думи към читателя“. Пет години след преработката на драмата нейният режисьор смята следното:

...тя е, която за още много време ще остане на сцената като най-вярно изображение на тази епоха и като най-сполучливо по техниката си сценично произведение в нашата литература, която засега прекарва едно жалко и тъжно съществуване.
(„Периодическо списание“, г. XV, кн. 65, св. 9-10, с. 754)

Постановката на новите „Хъшове“ е харесвана и посещавана. Тя се играе през сезона 1898/99 г. В следващите два театрални сезона, когато трупата се управлява от Илия Миларов, „Хъшове“ не присъства в афиша на „Сълза и смях“. Вероятно е новият вариант на драмата да не е променил особено мнението му, че „Хъшовете не са никаква драма!“. А, също, да преценява собствената си драма „Апостол“, издадена в една година с преизданието на „Хъшове“ за по-добрата от двете пиеси. На 16 май 1899 г. е премиерният спектакъл на пиесата „Апостол“ от Ил. Миларов. Драмата се играе още няколко пъти. Критическото ѝ отразяване е много по-значително от присъствието ѝ на сцената. По различни причини критиката ѝ обръща особено внимание и „Апостол“ намира място в ред статии на театрална тема в периодичния печат.

Въпреки старанието да бъде наложена пиесата „Апостол“ „Хъшове“ е драмата с трайно присъствие в театралния афиш. „Хъшове“ е сред първите пиеси, които се играят след откриването на новата сграда на Народния театър. С нея, както и с „Иванко“ на В. Друмев, се отбелязват тържествени годишнини или други национални тържества. Почетното присъствие на „Хъшове“ в национално-празничната ритуалност има своето обяснение. То не е заради постигането на високо художествено ниво и дълбок психологизъм в драмата – тя не става образец в своя жанр. Неотминаващата сила на „Немили-недраги“/„Хъшове“ е, че те са сред текстовете, които оформят и попълват с колоритни човешки образи и с емоционално съдържание представата на българите за тяхната национална идентичност.

„АПОСТОЛ“ ОТ ИЛИЯ МИЛАРОВ И „ХЪШОВЕ“ ОТ ИВАН ВАЗОВ

Илия Миларов е активен театрален критик и преводач на значителен брой пиеси, които се играят от трупата на „Сълза и смях“ от средата на 90-те години до началото на ХХ век. Автор е на няколко драматургични текста, дебютният от които е обемната драма „Апостол“. Сюжетите в нея са от времето на нацио-

налноосвободителното движение. За да се изиграе в пълнота текстът, са били необходими пет часа сценично време.

Миларов завършва гимназия в Загреб и учи в тамошния университет. Съпругата му е актриса в Загребския народен театър. Покрай нея Миларов познава доста хърватски театрали и събира преки впечатления от работата им. Загребският народен театър има голяма и професионално значително по-добре развита театрална трупа от тази на „Сълза и смях“. Когато Миларов се завръща в София той е натрупал ерудиция и театрална култура, които му позволяват да оформи възгледите си за развитието на театъра и да ги излага в статии, които редовно публикува в периодичния печат. От средата на 90-те години до края на века Миларов пише обстоятелни прегледи за театралните представления на „Сълза и смях“ и рецензии за конкретни постановки на столичната трупа. Критикът ги използва като повод да изкаже своето виждане за развитието на театъра. Предложенията му за промени в съществуващата театрална система са смислени и конструктивно очертават посоките, в които да се насочи театралната политика, чиято цел е да създаде български национален театър. А също, посочва пътищата за прилагане на практика на различните идеи, вложени в тях. В „Театрален очерк“ за в. „Народни права“ Миларов споделя убеждението, че изкуството се създава за хората, че заниманията с изкуство не бива да са самоцелни. А това, по-скоро демократично отношение към театъра, предопределя компромисните художествени изисквания към спектаклите. Позиция, която критикът обосновава така:

Както учителят снизхожда към неразвитите усещания и примитивните понятия на детето и оттам постепенно го води към по-широки умствени кръгозори и съзнание, лека-полека формирава духовната му личност, така и изкуството трябва да води сметка за неразвения вкус на публиката и като ѝ дава представления, съответстващи на нейната духовна среда, които я привличат в храма на изкуството, покрай това да ѝ да види и творения истинно възвишени и художествени и с това постепенно (както учителят с детето) я приучава към по-естествени чувствувания, към по-високи нравствени интереси (в. „Народни права“, бр. 15 от 13 март 1897).

Тук Миларов изказва мнение по стоящия постоянно жив и без намерено еднозначно решение въпрос за избора между елитарността или масовостта на изкуството. Изясняването му и невъзможността да се намери примирителната граница между двете мнения е най-редовен повод за полемики в периодичния печат. Кое е за предпочитане – пълен салон с неособено културна публика, привлечена от зрелищен спектакъл, или полупразна зала, но присъстващите в нея да са истински ценители на духовността и естетиката? „Неравният вкус на публиката“ винаги ще поддържа отворен този въпрос. Той ще доминира в професионалните и критическите напрежения през периода около формирането на трупата на Народния театър, както и през първите години след откриването на специално построена нова сграда на театъра. Същият въпрос за развитието на театъра и драмата – с какви темпове, с какви компромиси и в каква посока да се случва това, е основата на постоянните спорове около Вазовата драматургия.

Предложението на Миларов театърът постепенно и търпеливо да приучава зрителите към „по-високи нравствени интереси“ напомня възрожденския подход на Войников, който с театралната си дейност и с цялостната си театрална стратегия гради нов вид училище за възрожденския човек. В друга статия, писана по-късно същата година, критикът излага разбирането си за главната задача на националния театър: да развива народния език и литература и да „събужда“ „възвишени естетически усещания и културни идеали“ в обществото („Свобода“, № 2199, 22 септември 1897). За да следва тези цели народният театър трябва да избягва всичко, което може да го сравни с „шантанните заведения“. Не за първи път Миларов поставя въпроса за спешната нужда от добър режисьор в театъра. Само добрият режисьор би могъл да се справи с произвола, недисциплинираността, грубостите и грешките на сцената. След напредъка от 1894/95 г. сега „драматическото изкуство у нас вместо да напредва, се обърна с краката нагоре“. Авторът отново напомня, че театралната сцена трябва да е „огнище на обществено-културно развитие, огнище на литературния език и на националното съзнание“. Предупреждението, с което Миларов завърш-

ва статията е, че не се ли организира бързо ситуацията около трупата на „Сълза и смях“, след създадените напрежения между театралния комитет, режисьора Р. Канели и актьорите и настъпилото разделяне помежду им, „сегашната анархия ще затрие и оная зачатък от драматическото изкуство, който имахме досега“.

Публикациите на Миларов в периодичния печат дават възможност да се резюмира неговата визия за национален театър, който трябва да е достъпен за „всички класове от населението“, да предлага репертоар с произведения на „отечествените автори“, българските пиеси да са с мотиви от „собствена народна среда“, да дава израз на „патриотични тежнения“, да усъвършенства „народния език“. Миларов пише, че театърът е: „могъщ вдъхновител на националното съзнание, проводник на висшите интереси и идеали на народа и страната. За обществото той е школа, която дава висша духовна храна, възбужда дълбоки стремежи не само към истината и правото, но и към прекрасното, и с това изпълва една същевременно възпитателна и естетическа мисия“ („Нов век“, бр. 121 от 29 декември 1899). Критикът периодично напомня, че решението за професионализиране на трупата е намирането на режисьор от чужбина, който да пренесе опита си сред актьорите в „Сълза и смях“. Миларов формулира проблема за режисурата и за режисьорската фигура като централен за развитието на театралното изкуство. Отговорното отношение на критика, поднасянето на конкретни предложения за промяна в театъра и постоянното му критическо присъствие в пресата от средата на 90-те години до края на десетилетието, политическата подкрепа, която има, правят така, че министерството да забележи идеите и ентузиазма му за напредък на театъра и изборът да оглави и да организира театралната трупа, за да я изведе от „анархията“, пада върху него.

През месец март 1899 г. е назначен нов Управителен комитет на „Сълза и смях“, начело на който министерството поставя Ил. Миларов. През месец април е премиерата на дебютната пиеса на Миларов „Апостол“. Премиерният спектакъл е организиран тържествено. Той става официално събитие, на което присъстват всички министри и много други представители на държавната власт. С така организираната премиера на дебют-

ната драма на Ил. Миларов в Народния театър се привлича силно общественото внимание.

Спектакълът предизвиква полярни изказвания на критиката, което не е необичайно, но в случая политическите пристрастия формират повечето мнения за новата историческа пиеса и за постановката ѝ. Към партийните напрежения се добавя и обстоятелството, че авторът на пиесата съвсем наскоро е получил административната власт да се разпорежда с делата на театъра, включително да взема решения за репертоара. Силните думи на Пенчо Славейков определят художествената непълноценност на „Апостол“ като „хубав документ за духовно убожество“. Неподписана статия от в. „Пряпорец“ също не намира причина, поради която да хареса драмата. Според критика в „Апостол“ са прекопирани сцени от произведенията на Ив. Вазов и З. Стоянов, монолозите и диалозите повтарят стилистиката на възклицателните изказвания на „Т. Станчовите патриотически герои“, а салонът се изпълва с „крясък, врясък и гърмеж“, с който „изображението на революционната епоха и нейните дейци стои по-долу от всякаква критика“ („Пряпорец“, бр. 65 от 9 декември 1899). След няколко броя тонът на вестника е още по-остър:

Г-н Ил. Миларов по подражание на г. Ив. Вазова излиза да рекламира чрез вестниците своите драматически произведения, които „пристрастната“ у нас критика не е сумяла да оцени по достойнство. [...] Ние бихме посъветвали тоя театрален грандоман, който пуца съзнателно благоприятни слухове за своя бездарен „Апостол“, с цел да повлияе върху министъра на Народното просвещение, за да му отпусне авторски хонорар [...] в размер на 3000 лева (съгласно постановлението на Театралния комитет, състоящ се от самия Миларов [...] да бъде малко по-благопристоен (“Пряпорец“, бр. 78 1900).

Друга статия – „Нашият театър“, публикувана в сп. „Ново време“, обръща внимание на културната политика на трупата и обвързаността ѝ с финансовите възможности за облагодетелстване чрез хонорари. Статията е публицистичният дебют

на Добри Зарафов, останал в българската литература с псевдонима Добри Немиров. Тогава авторът е само седемнадесет годишен. Изненадващ за младата му възраст е обзорният поглед, през който коментира българската драматургия и предложенията, които дава за развитието ѝ. Отново във връзка с темата за неправомерно изхарчваната театрална субсидия, Зарафов прави извода, че малкото налични български драми няма да увеличат броя си, докато театралният комитет не започне да насърчава и с премии „нашите млади литературни сили“, вместо да изхарчва субсидията „за да пълни жадните гърла на партизаните“: „Залисани в своята жажда да печелят пари по какъв да е начин, за изкуството не могат да отделят потребното внимание“ („Ново време“, кн. 11-12, 1899, с. 1298-1302). Младият автор е критичен към съставения репертоар, който не може да предложи „никаква естетическа култура“ на публиката. Освен недобрите чужди пиеси, през сезона са играни общо четири български, сред които са познатите „Иванко“ и „Хъшове“ и новите пиеси „Белодушков“ от Ив. Вазов и „Апостол“ от Ил. Миларов. Според автора на статията „Апостол“ „стои по-долу от всяка критика“ и е най-лошата пиеса от всички български, играни през сезона. Дори от „Белодушков“, която по преценка на автора ѝ е свалена от театралния афиш. Свидетелство за това, че Вазов не е удовлетворен от тази своя пиеса е фактът, че той не я подготвя за издаване.

За драмата на Миларов обаче излизат и публикации с много добри отзиви. Отразяват ги свързаните с Народнолибералната партия издания – в „Нов век“ (негов редактор за определен период е бил Ил. Миларов) и сп. „Български преглед“. За „Български преглед“, редовният автор в списанието Лидия Шишманова, в статията „Нашият театър“ (кн. 5 от 1899) пише за представлението на „Апостол“, че драмата силно я е трогнала с „релефно представените сцени“ на страданията на един толкова скъп за нея народ. „Апостол“ според Л. Шишманова „сега за сега“ е „най-добрата българска пиеса“. Само след едно изречение авторката прави сравнение с „Хъшове“, където се съдържат „тънки анализи“ и „хубави сцени“, но Вазовата драма представлява сбор от скици, а не цялостна пиеса. Рецензията на спектакъла

посочва и недостатъци на Миларовата пиеса. Оценката обаче, че драма, която е толкова обемна и постановката ѝ отнема пет часа, е най-добрата българска пиеса, едва ли е убедителна за някого. Вестник „Нов век“ отделя място в три от броевете си за дълга хвалеща пиесата „Апостол“ статия. Зад художествените стоят политически причини вестникът да оценява този „пръв драматически труд“ на Миларов като пиеса с „вещо развитие на драматическите характери“, с вярно проявление „на възвишените чувства на героите“ – „тържество за публиката“, която „не е виждала още на българската сцена такава широка и в същото време поразителна картина на епохата на нашето политическо възраждане“ („Нов век“, бр. 35 от 17/29 май 1899). Статията не е подписана, но преди авторът ѝ да пристъпи към коментар на отделните действия и явления, той декларира как премиерният спектакъл на „Апостол“ предсказва, че „Драмата на г-н Миларова ще бъде една от ония, които няма никога да слязат от българския репертоар“, че авторът е „истински драматург, какъвто българската публика още не е поздравлявала на сцената и на корото трудове ще правят чест на българската литература“.

Своеобразната критическа „пропаганда“ не успява да наложи „Апостол“ като „най-добрата българска пиеса“ или Ил. Миларов като „истински драматург“, чийто произведения да са „чест за българската литература“. От пиесата на Миларов не излиза нито запомнящ се герой, нито онова описание на епохата, което да я означи по начина, по който прави това Вазов в „Немили-недраги“ и „Хъшове“, в „Епопея на забравените“, в „Под игото“.

Отделеното място за драмата „Апостол“ тук не е заради художествените качества на произведението, нито заради сценичната му съдба – то така и не завладява публиката. Но известно време владее общественото внимание. В сюжета Миларов, „Апостол“ – Вазов, „Хъшове“ интерес представляват механизмите за институционалната подкрепа, а в случая с драмата на Миларов подкрепата граничи с налагане на една пиеса – в репертоара и донякъде в пресата.

Илия Миларов е активен театрален наблюдател, преводач на няколко пиеси, които се играят на сцената на „Сълза и смях“

преди самият той да дебютира като драматург с драмата „Апостол“. Само месец след като Миларов заема място в Управителния комитет на театъра е премиерният спектакъл на „Апостол“. Той е организиран с тържественост и официалност, каквато не предполагат нито името на автора, нито заниманията му в областта на драмата до този момент. На първото представление е аплодиран, извикан е на сцената и вероятно е опитал от славата на „истински драматург, какъвто българската публика още не е поздравлявала на сцената“, както политически подкрепящите Миларов периодични издания го определят. По конюнктурни причини драмата е пресилено хвалена. Заради контактите на автора със Загребския театър, „Апостол“ е преведена и е поставена там. В българската периодика се споменава за успеха на драматурга и неговото произведение в Загреб така, сякаш авторът и драмата са получили международна слава. Петко Тодоров „поправя“ смисъла на тази информация.

В обширната си студия „За славяните и българската литература“ Петко Тодоров споделя наблюдението, че при хърватите, както и при другите славянски страни интересът към българската литература се диктува от „различни външни или политически съображения“, а художествената стойност на произведението се пропуска. Той цитира оценката за „Апостол“ на няколко хърватски периодични издания и пише, че след появата на драмата на загребската сцена на 17 януари 1901 г. според в. „Obzor“ „великия успех“ на пиесата е „само външен“. Изданията „Hrvatsko Pravo“ и „Hrvatska“ припомнят „трайните връзки на роднинство и симпатии, които винаги са ни съединявали с храбрите и напредничави българи“ и конкретно тясната връзка на Миларов със Загреб заради образованието и съпругата му. Петко Тодоров разсъждава, че подчертаната близост на автора с хърватите, която се обобщава като близост между двата народа, предполага цялостния приповдигнато положителен тон на отзива за загребската премиера на българската драма. Акцентът в хърватските публикации е върху театралното събитие – загребската премиера на българската пиеса, но изданията маркират и слабостите на драмата:

Върху литературните достойнства обаче на драмата или се премълчава, или се подмята в много деликатна форма, като че ли рецензентите се боят със своите бележки да накърнят „истинския триумф на братството между хървати и българи“, който е предизвикал произведението на Миларова. Ала дори и в тези деликатни и несмели забележки на театралните рецензенти ясно се вижда отрицателния отзив за литературните достойнства на „Апостола“. (Тодоров 1980: 136)

В студията на П. Тодоров са резюмирани конкретни забележки към драмата, цитирани от хърватски източници. Те отбелязват сериозни драматургични слабости:

че сюжета ѝ е повече пригоден за епос, отколкото за драма, че вътрешното ѝ единство е слабо, че героя премного декламира, а по-малко действа; че няма решителен антагонист, който би се хвърлил в живо драматическо стълкновение с главния герой, че от многото действащи лица само няколко характера са обрисувани, външната техника страда и много лица дохождат немотивирано на сцената. (Тодоров 1980: 138)

Текстът на П. Тодоров, който съдържа преглед на рецепцията на драмата „Апостол“ в Хърватия, е негово научно изследване, разработвано като сериозен дисертационен труд на тема „За отношението на славяните към българската литература“. Писателят обаче няма как да защити дисертация, тъй като не се явява на изпитите, за да получи диплома от лицей в Тулуза, а университетското си образование не е завършил семестриално. Научното му изследване, което М. Кирова предполага, че като жанр отговаря на днешната магистърска теза или дипломна работа (Кирова 2018: 197), съдържа голям обем добре проучен литературен материал по темата, но по административни причини няма как да бъде допуснато до защита. То остава непубликувано до 1948 г. През 1903 г. обаче в бр. 2 на сп. „Демократически преглед“ излиза информация за две лекции на писателя, изнесени в салона на „Славянска беседа“. От списанието научаваме, че във втората лекция Тодоров дава примери за това, как наши

автори се „величат у другите славянски страни не толкова по литературната стойност на своите произведения, колкото... ей тъй на, че сме славяни.“ „Прекрасен“ пример за това са критиките на Миларовата драма „Апостол“ в хърватския печат. По „роднински“ и други нелитературни причини тя произвежда в Загреб повече шум, отколкото в София, отбелязва Тодоров. Той предупреждава, че хвалбите на някои автори за успехите им в чужбина не са подплатени със същинско основание.

Цялата организация по прослава на драмата „Апостол“ успява да ѝ осигури само временна шумна публичност, от която равносметката, дори след старателно създаденото тържествено начало, не е с положителен знак. А независимо от гръмките заявявания, че е „сега за сега най-добрата българска пиеса“, тя не успява да се пребори за това титулуване. Със сериозно съкратен текст и с подменен актьорски състав постановката на „Апостол“ е „редактирана“ за сцената от назначения през сезона 1899/1900 хърватски режисьор Адам Мандрович. През пролетта на 1905 г. пиесата отново се представя в Народния театър, но в този случай тя е възможност да се осъществи гастролът на хърватската актриса Мария Щроци, която изпълнява роля в загребската постановка на драмата. „Апостол“ е едно от малкото произведения, които са усвоени и от българските артисти, и от гастролуващата на софийска сцена загребска звезда. От 1903 до 1905 г. режисьор на Народния театър е хърватският актьор, режисьор, драматург, писател и журналист Сергиян Туцич, чиято силна страна е писателската, а не режисьорската. За да се спаси положението с новите постановки на театъра, ръководството прибегва до стратегията да се организират гастролни звезди от чужбина. Загребският театър е сцената, с която са най-силните контакти на режисьора Туцич, и на интенданта на софийския театър Миларов. Затова изборът за гастрол именно на хърватски актьори не е изненада. Както и възобновяването на спектакъла по драмата „Апостол“. В основата на тази инициатива стои самият автор и административната възможност да осъществи това начинание. Въпреки възобновяването на представлението след гастрола то не се задържа на сцената.

Скоро след написването ѝ драмата „Апостол“ остава в абсолютна заборава.

Споменаването на съдбата на „Апостол“ има отношение с обвиненията срещу Вазов, че неговите драми се налагат в театралния репертоар, и че той се ползва с институционална подкрепа, че успехите му са продукт на министерска и друга поддръжка. Първият Вазов юбилей през 1895 г. се оказва спорен. Най-вече от стамболовистите по партийна линия е оспорвано правото му на подобно удостояване. На най-тържествената част от честванията - банкетът в „Славянска беседа“ - присъстват и засвидетелстват уважение към поета министър-председателят д-р К. Стоилов и министърът на Народното Просвещение К. Величков. Вероятно символиката е случайно съвпадение, но в средата на 90-те години „Славянска беседа“ е домът на театъра. На това място юбилярът е по-скоро почетен домакин, отколкото гост. На юбилейното тържество за първи път писателят е наречен „народен поет“ в приветственото слово на Димитър Ризов – редактор на в. „Млада България“. Близостта на Ив. Вазов с Ив. Шишманов, постоянната симпатия и подкрепа, която получава поетът от своя творчески партньор, макар и не литератор в тесния смисъл на понятието, е всеизвестна. Към редакторското усърдие, с което професорът чете и обсъжда заедно с Вазов творбите му, той добавя и институционалната подкрепа, каквато според възможностите си може да осигури. Шишманов, „първият „идеолог“ на държавната политика към литературата и културата“ (Димитров 2012: 313), е инициатор за много от важните литературни появи на Вазов (поканата да даде романа „Под игото“ за публикуване в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“, да напише Пролога за тържествата по откриването на Народния театър, анкетата, която прави с писателя) и за оформянето на официалния публичен образ на писателя. Подобна поддържаща административна намеса би могла да предизвика интерес, да насочи вниманието към определен автор и произведение, но едва ли би могла трайно да задържи този интерес, да не говорим – да предизвика възторга и верността на читатели и публика или да надскочи неумолимата

оценка на времето. В случая с първия юбилей на Вазов трябва да се отчете и другият факт, че, макар и подкрепящ писателя, Иван Шишманов с удивителна интуиция, доказана от литературната история, дава шанс за популяризиране на първия български роман, за изява на мощния талант на Вазов, заявен в огромното му творчество, както и за въвеждане в българската литературна история на жанра на литературната анкета. Затова сякаш е смислено да се зададе въпросът не дали институционалната подкрепа е дала шанс на Вазов да се изяви, а дали именно талантът на Вазов не е дал шанс на административната намеса да осъществи чрез Шишманов един от най-важните аспекти на нейната културна политика?

Разбира се, високото административно участие в конкретни литературни и културни прояви само усилва опозиционните гласове към автори, организатори и официални лица. Такива са случаите с „Апостол“ на Миларов и с „Хъшове“ на Вазов. Около първата няма защо да се шуми толкова, а създаденият шум около втората заостря отрицателните критически реакции. Държавата/министерството все по-уверено ще се намесват в културната политика на театъра с решения каква да бъде тя и как да се провежда. А театралната критика все повече ще обръща оценяващо внимание на административните намеси в делата на трупата. В театралните прегледи и в рецензиите за конкретни постановки към репертоарните проблеми, към оценките на пиесите, на актьорското изпълнение, на режисурата, музиката, организацията на салона се добавят мнения за функциите и адекватността на конкретни административни решения, включително и за финансирането на трупата. В погледа към тези въпроси не трябва да бъде отминаван обаче и аспектът, свързан с появата на личности, които отварят с размах и отговорност широки хоризонти пред българската хуманитарна мисъл. Такъв е случаят с Иван Шишманов.

Характерна за критическия глас през последното десетилетие на XIX в. е преобладаващата анонимност на мненията, които осъждат сполуките или несполуките на българския театър.

От вниманието на критиката не убягва развитието на българската драматургия, но сякаш нейните успехи в този период не са най-важното за професионалното израстване на театралното изкуство. Важно е да има български драми, да се пишат нови пиеси. Обществените усилия са насочени към това да се развие културната институция на театъра, а на българската драма в този период се гледа като на важен и подкрепящ този градеж елемент. Или по друг начин казано – *българските пиеси през 90-те години са по-важни за българския театър, отколкото за българската литература*. В критическите отзиви за спектаклите на трупата на „Сълза и смях“ преобладава този смисъл на рецензиращ поглед към сценичните прояви на родната драма.

ДРАМАТУРГЪТ ВАЗОВ В НОВИЯ ХХ ВЕК

От края на 90-те години на XIX в. постепенно започва да се преодолява едноплановостта на романтично-патетичното възприемане на миналото и да се интерпретират психологически проблеми и нравствени конфликти на фона на историята. Най-ярък пример за съзнателни усилия в тази посока е драматизацията, която Ив. Вазов прави на „Немили-недраги“, а след това и преработката на първия вариант на „Хъшове“. Авторът целенасочено се старее да постигне психологическа задълбоченост у персонажите, да подобри драматургичната техника, да концентрира действието и да усилва неговата динамика. След написването на драмата и особено след щастливата ѝ сценична съдба се променя самочувствието на Вазов, който започва по-сериозно и отговорно да възприема себе си като драматург. Независимо от това, драматургията остава онзи дял от писателската дейност на автора, в който той се чувства най-малко уверен. Да припомним края на предисловието към второто преработено издание на „Хъшове“, където авторът „изповядва“, че и с това издание „излиза пред обществото с много неувереност в душата“. Изборът на глагола „изповядва“ едва ли е, поради търсене на синоним на: иска да каже, да съобщи, да информира. „Изповядва“ съдържа по-високо ниво на интимност, знак е за разкриване на нещо твърде лично, каквото е споделянето на страхове и неувереност (или на грехове). След това писателят пояснява, говорейки за себе си в трето лице: „ако умение и дарба не са му постигнали да създаде съвършено творение с тая драма“, то поне е пресъздал „емигрантската героическа епоха“. За драматурга Вазов особено важно и значимо се оказва подкрепящото присъствие на Ив. Шишманов. В моменти на творческо колебание в разговори и в писма между двамата писателят редовно поставя за обсъждане въпроси, за които са му необходими приятелски-добронамереното и рецензентски-строгото лите-

ратурно мнение на Шишманов. Най-често и най-продължително обсъжданите в кореспонденцията им творби на писателя в периоди на тяхното създаване са неговите драми.

БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТУРГИЯ В ПЪРВИТЕ ГОДИНИ НА НОВИЯ ВЕК

В първите години на ХХ в. Вазов пише няколко комедии, които представят смешно-тъжната картина на нравите в България. За комизма в тях писателят разчита на ефектни ситуации. А умението му да изгражда жив диалог е от голяма помощ за драматурга. В писмата, статиите и спомените му почти не срещаме споделени моменти от творческата история, свързана с работата по комедиите. Независимо, че те не оставят ярка следа в комедийния жанр, с „Вестникар ли?“ (1900), „Кандидати на славата“ (1901), „Двубой“ (1902), „Службогонци“ (1903) Вазов излиза извън тематичния регистър на възрожденската драматургия, разширява комедийната проблематика с коментар на порочни обществени практики и я разполага извън семейните взаимоотношения, в чието затворено пространство се разиграва възрожденската комедия.

Театралните сезони 1899/1900 и особено 1900/1901 правят впечатление с увеличени дял на българската драма в репертоара на „Сълза и смях“. През 1900 г. са издадени неголям брой драматургични творби на български автори. Сред деветте новоиздадени пиеси са комедията на Ив. Вазов „Вестникар ли?“ и драмата на А. Страшимиров „Прилепски светци“. Тогава е осъществена идеята за привличането на режисьор-чужденец в трупата на „Сълза и смях“. Назначен е хърватският актьор и режисьор с богат опит Адам Мандрович. Подменен е Управителният комитет, но неговите нови членове се сменят през няколко месеца и не може да се установи стабилно управление на театъра. Независимо от текущите постоянни напрежения и неуредици, промените, които настъпват в работата на трупата, се отбелязват много положително от театралните наблюдатели.

ли. Вестник „Народни права“ съобщава за решението на театралния комитет да осигури няколко нови пиеси от български автори, сред които са „Сватба в Болярово“ от А. Страшимиров и Вазовите комедии „Службогонци“ и „Вестникар ли?“. За да попълни репертоара с български пиеси, управата на театъра се обръща към Ив. Вазов с молба да предостави свои драми. Вазов откликва с две нови комедии – отпечатаната през лятото „Вестникар ли?“ и „Службогонци“, предоставена от автора в ръкопис. Сезонът се открива с постановка на „Иванко“. Взето е решение драмата на В. Друмев да продължи да се играе през театралната година, да се направи известна преработка на текста, свързана със съкращения, заради многословието на някои от персонажите и редуциране на „безполезната сантименталност“.

Литературният и театрален критик и писател Иван Андрейчин, който отразява театралния живот за в. „Народни права“, в рецензия за постановката на „Сватба в Болярово“ приветства решението на управата на „Сълза и смях“ да поставя повече български пиеси. В оценката си за представлението критикът пише за новата творба на А. Страшимиров, че това не е драма, „макар да е кръстена с това име, а един интересен и жизнен замисъл“. Независимо че посочва редица слабости на „Сватба в Болярово“, Андрейчин силно приветства появата ѝ и присъствието на български драми на сцената, защото: „аз съм напълно убеден, че даването на най-посредствената, най-глупавата наша пиеса ще принесе полза наравно с хубавите чужди пиеси“. Критикът призовава българските автори да пишат пиеси, защото те ще създадат театралния живот: „Давайте повече наши пиеси, нека са нетърпими, нека са абсурдни и наивни по творчество – те ще изиграят своята роля за успех на нашенските таланти“ („Народни права“, бр. 117 от 19 октомври 1900).

Със същия смисъл е и рецензията на сп. „Свят“ – слабо развито действие и нестроен сюжет на драмата, претрупана със сцени и детайли, фотографиране на „разглобени сцени“, в които липсва действие и художественост, по начина, по който те липсват и в „Хъшове“. Критикът оценява добрата белетристика на младия автор и прави сравнение с Вазов и неговия опит да превърне „Немили-недраги“ в драма. Авторът на статията –

Мефисто, изтъква аналогичното разминаване между таланта на белетрист и слабата работа на драматург, която, според него, показват Вазов и Страшимиров. Мефисто е псевдоним на театралния критик Никола Петков. Той е един от кратковременните членове на Управителния комитет на „Сълза и смях“ през този сезон. Критичната оценка за дебютната драма на Страшимиров завършва с насърчение, дори с израз на възторжено приветствие към младия писател, защото тази драма (както всяка нова българска драма) е „поощрение към родното изкуство“.

Интересно е, че зад повтарящия се призив българските писатели да пишат колкото могат повече драми, дори и те да не са добри, не се разчита безпокойство, че тази подкана ще активира писателска/драматургична продуктивност на писателите от групата на Т.Х. Станчев. Може би, защото тяхното продължаващо присъствие в литературата вече не я характеризира. В българската драматургия е започнала промяната от възрожденската и „тодорстанчевската“ драма към съчинения, които да представят нейния нов облик. Интуициите са, че дълго продължилите подготвителни процеси от 80-те и 90-те години на предходния век са останали в миналото, че драматургичната продуктивност вече ще даде различен резултат и нещо ново ще бъде означител за родната драматургия, а не епизодичните прояви на „тодорстанчевщината“ в нея.

Към края на месец ноември е поставена втората нова българска пиеса – комедията на Вазов „Вестникар ли?“. Вестник „Пряпорец“, „Ново време“, „Народни права“, „Периодическо списание“, отбелязват: „успехът беше посредствен“, „комедията е лишена от всякакви литературни и сценически достойнства“, „прекален пасквил на нашето вестникарство“, „проста игра и нищо повече“, „добра на концепция, е сгрешена в извършването, особено в развезката“, „недотам сполучливо написана комедийка“. Списание „Мисъл“ не споделя крайно критичния тон, с който се посреща комедията на Вазов и пише: „и интригите, и случайностите, и шегите, и иронията – всичко това духовито е вплетено в едно комично и доста естествено действие“, „кара ни

да се смеем от сърце“. Критиката напада комедията, но публиката харесва „Вестникар ли?“.

За „Службогонци“, другата комедия от Ив. Вазов, която трупата на „Сълза и смях“ играе през сезона, Божан Ангелов пише в сп. „Мисъл“ (г. XIII, 1903, кн. 1, с. 66-67), че Вазов е „изпечен в своя занаят: той подбира своите сюжети тъкмо по вкуса на своите съграждани-столичани и удря тъкмо най-чувствителните им струни“. Вазов съчинява своите комедии по „стари рецепти за композиция“, с неизменната употреба на интригата на недоразуменията, която композиционно изгражда „Михалаки“. Авторът продължава да разчита на нея във „Вестникар ли?“ и „потретва“, е изразът на Б. Ангелов, в „Службогонци“.

Списание „Ново време“ повтаря същността на оценката на сп. „Мисъл“ за двете комедии на Вазов:

[...] със своите зевзешки комедии размива българското буржоазно общество чрез банални каламбури и битпазарско остроумие. А засяга интересни сюжети (във „Вестникар ли?“ и „Службогонци“), но слабият му художнически поглед и леко гледане (даже невиджане) същината на новия живот у нази не му позволява да създаде нещо важно с литературно-обществено значение. („Ново време“, г. VII, 1903, кн. 2, с. 184)

И двете цитирани критически мнения отбелязват добрия писателски рефлекс на намерените актуални теми в комедиите на Вазов. Единодушни са и за непреодолените слабости – за повърхностния и елементарен драматургичен подход, на нивото на който писателят остава и в зрелите си години. Въпреки по-сръчно съставените последни комедии много моменти от техническите решения напомнят на първия случайно написан от Вазов фарс „Михалаки чорбаджи“. „Службогонци“, както повечето новоизлезли български съчинения, става повод да бъдат изказани противоположни критически мнения. Отзив във сп. „Свят“ оповестява: „Вазов не е драматург. Техниката и сценичното изкуство не е тъй усвоено от него, за да може да представи на сцената нещо свързано...“ („Свят“, г. V, 1902, кн. I и II, с. 31). Обратно на това твърдение е мнението на Кирил Христов: „По-

строена е тази комедия така органически, че не бихте могли да откриете нищо от нея [...] - всеки ред издава своя велик майстор“ („Бълг. сбирка“, г. X, 1903, кн. I, с. 53-57).

Още едно ново заглавие в афиша на театър „Сълза и смях“ заслужено предизвиква вълнения у театралните наблюдатели. Към края на сезон 1900/1901 е поставена друга пиеса на А. Страшимиров. Това е драмата „Вампир“. Тя излиза в книга на следващата 1902 г. Спектакълът обаче дава възможност да се коментира и драмата. Част от критическите оценки за нея я признават за постижение в българската драматургия, други, по-скоро по инерция, търсят и изтъкват несъвършенствата ѝ.

Първата сериозна рецензия за „Вампир“ излиза в рубриката Книжнина на в. „България“ (бр. 54 от 14 април 1901). Вероятният автор на статията е Ив. Шишманов. Критикът се изказва позитивно за творческата продуктивност на младия А. Страшимиров. През изтичащия театрален сезон са играни три негови нови пиеси. Освен „Сватба в Болярово“, на сцената са представени „Прилепски светци“ и „Вампир“. Шишманов отправя упрек към журналистите, които без солидни познания върху драматургията, показват недоволство от драмата „Вампир“. Авторът на статията приветства умението на Страшимиров да се вглежда и да улавя подробности от българския живот, които разиграва с фантазия, а те изпълват с правдоподобност драмите му. Героите във „Вампир“ са реалистични типове на български селяни. В драмата не се забелязва влияние отвън и тази пиеса според Шишманов „по право може да се смята за първа наша народна драма“. При сравнение със „Сватба в Болярово“, която е само поредица от картини, заети от народния живот, „Вампир“ удовлетворява изискванията на драматургията. Критическите аргументи и примерите, на които се основава оценката на Ив. Шишманов, са изказани с умерен и уверен тон. Неговата критическа позиция изхожда от намерението да открива позитивни примери и разумно да поощри усилията на българските писатели в драматургичния жанр. Тонът му не е наставнически, не придружава посочването на слабите места в произведението със саркастични коментари. Критическата позиция на Шишманов не изхожда от старанието да изправя грешки, а

да поощрява опити. В заключение авторът изказва мнение, че изборът „Вампир“ да бъде включена в предстоящото турне на трупата из страната е много подходящ, „защото по този начин на нашата публика ще се поднася за преценяване собствено наше художество.“

В сп. „Летописи“ излизат две рецензии за драмата „Вампир“ – на публициста Велчо Велчев и на Константин Величков. Велчо Велчев споделя, че според собственото му мерило за оценка на една драма тя е постигнала успех, ако предизвиква зрителското/читателското вълнение. Въпреки че не се наема да оценява драматургичния талант на Антон Страшимиров, критикът призовава да бъде признато правото на г. Страшимиров на „видно място в нашата драматическа литература“. Константин Величков пише своята рецензия за „Вампир“ след издаването на драмата и без да е присъствал на нейно театрално представление. Той сравнява „Вампир“ със „Сватба в Болярово“ и подчертава несъмнените постижения на автора в неговата нова драма. Във „Вампир“ описанието на селските нрави не само е сполучливо, но то не е самоцелно и произтича от развитието на действието. Във всички положителни оценки постигането на драматургична логика се отбелязва като най-сериозното постижение на Страшимиров в драматургичен план.

Същевременно критиките не спестяват на „Вампир“ и на автора множество негативни отзиви – драмата е „изкуствено скърпена пиеса“, „жалко“ и „безуспешно литературно произведение“, а героите са „без всяка индивидуалност“ („Ново време“ г. V, 1901/02, кн. VII и VIII, с. 845-847); тук Страшимиров проявява страстта си към „отрицателното, грозното и дори ужасяващото“ без да спазва художествена мярка в пресъздаването им („Демократически преглед“, г. VII, 1909, кн. X, с. 1214-1216).

Въпреки че критиката не пропуска да отбележи несъмненото драматургично постижение на А. Страшимиров с тази пиеса, отново преобладават отрицателните оценки за нея. Вглеждането в недостатъците, издирването и соченето на слабостите отклонява вниманието от позитивните неща. Тази критическа нагласа налага преобладаващото негативно говорене в българската преса. В подкрепа на критическия негативизъм се добавя

погрешното разбиране, че „критика“ се равнява с „критикуване“.

Особено внимание от свързаните с театъра факти през 1901 г. заедно с драмата „Вампир“ заслужава прегледът на изминалия театрален сезон, който е публикуван в „Периодическо списание“. Негов автор е предишният, преди Адам Мандрович, режисьор на софийската трупа Радул Канели. Под заглавието „Театър“ той прави стройно подреден годишен преглед на театралния живот на сцената на „Славянска беседа“. В него включва кратък коментар на финансовите и на творческите възможности на трупата, оценява прогреса, който тя е постигнала за изтеклия сезон и посочва нейните конкретни постижения. Отбелязва с положителен знак тенденцията в репертоара да се включват български пиеси, включително старанието с драми от български автори да се открива и закрива сезонът. Авторът подчертава положителната тенденция българските пиеси да са нови творби, т.е. раздвижването в драматургията задвижва в добра посока театралните усилия и обратно – постигането на по-добри театрални резултати и правилно насочените усилия за професионално развитие на театъра провокират писателските усилия в драматургичния жанр: „тази година беше особено плодovitа с оригинални пиеси. Кой знае коя е причината – дали хубавите хонорари, славата или просто желанието да се помогне на отечествената драматическа литература“. Без да е обстоятелствен, Канели акцентира върху добрите репертоарни попадения и особено върху художествените и сценичните качества на новите драми, показани на сцената. Когато посочва техни недостатъци, които затрудняват сценичната им интерпретация, той не упреква, а съветва и дава предложения как те да бъдат избегнати. Канели представя и драмата на А. Карима. Той приветства появата на едно женско име сред многото мъже, автори на пиеси. След като предава накратко съдържанието ѝ и отправя бележки към някои драматургични решения на авторката, критикът заключава, че драмата „Подхлъзна се“ „е по-добра от много наши оригинални драматически произведения“ (Пер. Сп., г. XIII, 1901, кн. 62, св. 2, с. 244).

Появата на дама сред българските драматурзи е новост в българската драматургия. През 1901 г. са издадени единадесет пиеси и една от тях е „Подхлъзна се“ – драма из съвременния живот от Ана Карима. Пиесата е поставена на сцената на театър „Сълза и смях“. През 1903 г. Карима издава втора драма – „Пробуждане“, в която според критиката феминистката идея е дилетантски интерпретирана и все още е пресилено да се търси мястото ѝ в българското общество.

В първите години на новия XX век се забелязва, че интензивността, с която се съчиняват драми намалява. За 1904 г. например са издадени само две драматургични произведения от български автори. Това, разбира се, е изключение. Но съотношението на издаваните пиеси спрямо останалата художествена литература намалява. Появяват се обаче все по-често пиеси, които имат значение за художественото развитие на българската драма. *Изграждането на националния облик на българския театър все по-тясно се обвързва със създаването на стойностна национална драматургия и с професионалното ѝ пресъздаване на сцената.* Образният свят на националната литература все по-успешно се интерпретира от драматургията и започва да има своето отличимо сценично присъствие. Общият литературен подем от началото на века, макар и с намален дял на драматургичните творби в цялостната литературна продукция, повлиява положително върху развитието на българската драма. Заедно с градежа на новата театрална сграда се осъществява и законовото устройство на театъра според програмните концепции на министър Ив. Шишманов. Съществената разлика от дотогавашните опити за въвеждане на стройна система от правила, която да организира държавната трупа, са енергичните административни мерки. И по-важното, че те не остават сред решенията, само вписани в документи, а се осъществяват на практика. По време на министерския мандат на проф. Шишманов театърът престава да се развива от собствени натрупани инерции, а от управляващата театралните процеси държавна инициатива. Приет е нов правилник и други законодателни актове, които регулират процесите в театъра и налагат волята той

да съществува като инструмент за формиране и презентиране на културното израстване на българското общество.

При често сменящите се правителства и министри в България е почти невъзможно да се проведе стройна културна политика. Министър Иван Шишманов успява да очертае стратегии, да отстои провеждането им и да финализира много от определените задачи в цялостната културна и образователна програма, която следва в своя министерски мандат. След два отказа на предложения да стане министър на просвещението, той приема поста в кабинета на ген. Рачо Петров. Професор Шишманов оглавява министерството и в следващото правителство на Димитър Петков. Така той остава министър за невероятно дълъг по това време период от няколко години (1903-1907), които му дават възможност да осъществи много от набелязаните инициативи в програмата си. Самата програма е оформена като доклад до княз Фердинанд и е публикувана в сп. „Училищен преглед“. Особен акцент в нея е поставен върху задачите на театъра, като културна институция с водещо място в обществения живот:

В категорията на институтите от културно-възпитателно значение, за които има да се грижи министерството, поставям на първо място тук Народния театър. Цялата основа, на която е поставено това учреждение, е собствено рехкава и трябва да се предприемат коренни промени в самата му организация. Досега той се е управлявал от тричленен комитет, назначаван от министерството. Тая система на управа трябва да се измени, като се назначи едно вещо лице с достатъчно енергия за интендант на Народния театър – а за директор-режисьор се повика пак от чужбина някой опитен специалист като Мандрович. (Училищен преглед, бр. 6-7, 1903, с. 122)

Шишманов предлага да се измени цялата форма на управление в театъра и посочва конкретните промени, които включват въвеждането на драматург с отговорности за репертоарните избори, дисциплиниране работата на артистите и за целта – преминаване на временни договори на театъра с тях, осигуряване на драматически и езикови курсове по българ-

ски език за актьорите, стипендии по драматическо изкуство и възможности за професионално обучение в чужбина. Задача на министерството е да създаде и материалните условия, без които „развитието на театъра ще бъде спъвано“, т.е. да се започне строежът на проектираната вече сграда на театъра, защото с липсата на модерно, по съвременни стандарти театрално съоръжение, е невъзможно да бъдат канени европейски артисти в София. Програмата на министър Шишманов се осъществява във всички основни пунктове и практически се пристъпва към материализиране на идеята за национален театър, като „институт от културно-възпитателно значение“. Подчертаването на тази уточняваща характеристика е важно, защото тя определя посоките на театралното развитие към неговата художествено-утилитарна задача, а не към художествено-естетска. Тръгвайки от функциите на възрожденския театър като „училище“ на обществото, държавната театрална институция възприема и развива именно тази линия на еволюиране на театъра. Тя е насочена повече към практическата приложимост на театралното изкуство. Съществуването на националния театър е абсолютно обвързано с националната драматургия, така че естествено положените усилия в едно от двете направления, довеждат до положително раздвижване и в другото. Грижата за патриотичното, нравственото и естетическото възпитание, което трябва да провежда театърът, произвежда своя литературен рефлекс.

Около средата на първото десетилетие на ХХ в. излизат няколко интересни драматургични творби. В този смисъл, особено силна година е 1906-та. Тогава са издадени „Свекърва“ на А. Страшимиров, която става сериозно попълнение във фонда на българската драматургия. В същата година Страшимиров издава и драмата „Отвъд“. Излизат две драми на Иван Кирилов – „Маяци“ и „Чучулига“, на Александър Кипров – „Из мрака“, на Константин Мутафов – „Над живота“. Заедно с тях продължават да се издават писаните около Освобождението произведения на Т. Х.Станчев, но присъствието им в цялостния литературно-драматургичен пейзаж е почти напълно лишено от значение и дори не дразнят и вече не възбуждат онзи критически гняв, който появата им разпалва няколко години по-рано. Критичес-

кото внимание е предизвикано от драмите на А. Страшимиров „Одвѣд“ и комедията „Свекърва“, на Ив. Кирилов „Маяци“ и „Чучулига“, от драматическата поема на Ал. Кипров „Из мрака“. Периодичните издания с литературни и театрални рубрики насочват анализите си към тези драми. Те пораждат дълъг ред от забележки, но критиците открояват и добри художествени елементи в тях. Друга „сполучена“ пиеса е драмата „Наш живот“ на „неизвестния“ автор Константин Мутафов. Изключително пестелива на похвали, българската литературна критика, все пак признава, че е направена „крачка напред в бедната ни драматична литература“. Това, което тя все още не формулира като наблюдение и извод е, че осмислянето на новите драматургични сюжети се случва през българската чувствителност; че драматургичните разкази не са механично „побългарени“ житейски ситуации, а са преживени през българската менталност, пресъздадени са чрез български поведенчески модели на общуване и на разбиране на света.

Промяната в драматургичните наличности в българската литература довежда до друга промяна – театралният живот и българското писателско присъствие в него не са така плътно обвързани с името на Иван Вазов. Присъствието на нови имена и на нови художествени идеи раздвижва монотонната устремност и творческото безсилие, което бележат опитите в драматургията от 80-те и 90-те години на XIX в. Но гръмкото присъствие на българските театрални сцени, все пак, е на Вазов.

ИВАН ВАЗОВ С ПОГЛЕД КЪМ ИСТОРИЯТА

Иван Вазов предприема нов драматургичен ход, с който излиза отново пред останалите български автори на драми. Поне като публичен ефект от пиесите му. Вазов започва да пише исторически драми с осъзнатото обръщане към традициите на възрожденската историческа драматургия. Съчетаването на патриотизъм и морализъм, пренесени в историческия разказ за българското минало, възбужда носталгии и възторзи у зрителите, продава в големи тиражи пиесите и раздразва тези, които

желаят с откриването на Народния театър неговата сценична биография да започне да се попълва с по-съвременни литературни факти. През първото десетилетие на XX век българската драматургия не е еманципирала своето съществуване от театралния спектакъл. Критическата рецепция все още не отделя драмата и комедията от цялостния театрален проект. Драматургията се възприема през нейната практическа сценична приложимост. Подобен критически подход би трябвало да е от полза за Вазовите репертоарни попадения, каквито са „Хъшове“ и поне две от историческите драми на народния поет. Но патосът на националната история има двоен ефект – от една страна пали емоциите на публиката, от друга огрубява драматургичния текст, разглеждан като литература и това предизвиква негативна критическа реакция. Но в работата си като драматург Вазов следва разбирането, че за да се наложи театърът, той трябва да бъде популярен.

В самото начало на новия век Вазов е завладян от идеята да насочи творческия си поглед към българската история. Този проект явно не може да бъде изпълнен спонтанно и без сериозна подготовка, защото неговите първи творби на историческа тема се появяват през 1907 г. Тогава излизат повестта „Иван Александър“ и историческият роман „Светослав Тертер“. Авторът прави драматизация на повестта и още същата година е премиерният спектакъл на първата му историческа пиеса „Към пропаст“ (29 ноември 1907). Следващата Вазова драма с исторически сюжет е „Борислав“. С нея Народният театър открива театралния сезон 1909/1910 (1 септември 1909). През 1909 г. е издадена драмата „Борислав“, а през 1910 г. излиза „Към пропаст“. На пръв поглед изглежда, че писателят завършва Историческия цикъл с „Легенди при Царевец“ (балади и поеми 1910). Или поне обобщава философското тълкуване на темата за историческите вини и създава поетическата образност на разказа за Второто българско царство. Пристрастието на Вазов към „великото минало“ М. Кирова тълкува като проява на интуицията на поета, на силната му чувствителност към „колективните настроения“. В творбите си за далечното минало на България той отразява „съзряването на идеята за обединение в етничес-

ски граници, довела до избухването на Балканската война през 1912 година“ (Кирова 2016: 103). Високият жанр на поетическия разказ за миналото в „Легенди при Царевец“ може да бъде тълкуван и като поанта на историческата тема в творчеството на Вазов. Но сборката с поеми, балади и стихотворения не затваря кръга на проблематизиране на старата история за писателя. С много съмнения в сполучливото съставяне на следващите му исторически драми той пише „Ивайло“ (1911) и „Престолът“ (1921). Вълнува се от темата за правото на власт и как е справедливо тя да се придобива – по заслуги или по наследство; от личните качества на водача; продължава да проблематизира ролята и отговорността на личността пред историята.

„КЪМ ПРОПАСТ“

Първата историческа драма от Ив. Вазов е свързана с историята за любовта и брака на Иван Александър с младата еврейка, която по волята на влюбения владетел става българска царица. За създаването на драматургично произведение в тази нова за писателя тематична област той прибегва до познатия и изпробван похват на драматизацията на вече готово белетристично произведение. Вазов пресъздава сюжета от повестта „Иван Александър“, но окрупнява мащаба на основния конфликт – избора между личните желания и отговорността, като изговаря по-силно и категорично последствията от мъжкия, но не и държавнически избор на царя. Независимо от интересните за Вазов исторически фигури, събития и философски теми, които те откриват, авторът сякаш се бои от това да разработи и да покаже пред публиката пиеса, съставена по съвсем нов исторически сюжет. Писателят решава да „подсигури“ първата си историческа драма с успеха на повестта и пристъпва към драматизацията на „Иван Александър“. Смененото заглавие пренаочва центъра на литературното проблематизиране от личната съдба на царя към метафоричното обобщение на последствията за държавата. Себичното налагане на царската воля отвежда България „към пропаст“.

Въпреки опората, която авторът има от белетристичния текст, тя не помага особено на писателя да състави добре пиесата, която е замислил. Действието в драмата следва историческите събития, а не се определя от развитие на характерите. Активността на главния персонаж Иван Александър се провокира от заговорническите похвати на неговите опоненти (Расин), а не от вътрешни конфликти, колебания или други драматични преживявания, които да насочват развитието на сюжета. Личният избор на царя предопределя разрастването на проблема за неговото царство. Обвързването на личната драма с драмата на обществото е отлична основа за изграждането на интересен и сериозен драматургичен конфликт – задача, с която Вазов не се справя и действието в драмата отначало докрай се движи според хронологията на историческия разказ без авторът да съумее да го разчупи през благодатните основания за извеждане на вътрешни конфликти в преживяванията на царя, който трябва да пожертва личното си щастие, да превъзмогне заслепяващата го страст към еврейката Сара и да последва дълга си на държавник. В драмата, както и в историята, Иван Александър прави грешния избор, но бедността и схематичността на образа идват от това, че персонажът не е разигран според възможностите, които предоставят противоречията, окръжаващи героя.

Критиката, за разлика от публиката, не харесва драмата. Пейо Яворов открива в „Към пропаст“ „патриотическа критика на настоящето“, „предупредително огледало срещу текущата действителност“, които Иван Вазов изявява на фона на възкресеното историческо минало. Драматургичният резултат е „антихудожествен“, тъй като вместо „драматическа съсредоточеност“ на действието авторът представя „кинематографическа галерия от сцени“, пише Яворов за сп. „Мисъл“ (г. XVII, кн. IX и X, 1907, с. 725-726). И Георги Бакалов разчита в пиесата „Вазовата критика на държавното управление“ („Съвременник“, г. II, кн. 5, 1910, с. 336). Оценката на Божан Ангелов е, че пиесата е „лишена от една строга техника и един значителен фонд от психологически, културни или етически проблеми“. Действието е:

[...] драматически кинематограф, пълен с ефектите на ръченицата, къочека, болярската и царска драпировка и разкошните декорации. Това действие няма нищо общо с интензивното действие на една пиеса, дълбока по мисъл, широка в кръгзорите на фантазията, силно разнообразна и богата по чувствата и настроенията [...] („Демократически преглед“, г. VI, кн.1, с 116)

Иван Андрейчин, един от толерантните към присъствието на Вазовите пиеси на театралната сцена критици, в театралния преглед, който пише за сп. „Начало“, добавя в коментара си за културната криза, достигнала според него театъра, към комедиите от репертоара за 1908/1909 г. и драмата „Към пропаст“. Андрейчин обяснява присъствието на драмата сред примерите от лековатия комедиен жанр с елементарната драматургична техника, която използва писателят, за да състави „Към пропаст“. Според критика Вазов е събрал отделни картини, които представя на сцената:

Да, цялата същност на „Към пропаст“ са картините, а съдържанието е само акомпанимент, приятен като нощна серенада, която слушаш от топлото легло, изпратена от някой струнен оркестър през лунна нощ на пролетта. [...] Да беше тя единственото произведение на българската драматическа поезия, и тогава едва ли би повлякла славата на своя творец през низ от години, а не от столетия. Но г. Вазов е сръчен майстор – той умее да плени своите купувачи с тънко разбиране на техния вкус и да ги накара да купят и непотребни за тяхното домакинство вещи [...] Приятно и мило е зрелището на едновременни царски палати, изглед на стари столици [...] а ритъмът на ръченица и къчек забързва кръвта и неволно задвижва крака и ръце. Но онова, което е най-приятно, то са дяволски примамливите филипики на Раксина! В тях звучи високо патриотичен протест, който прави алюзия на сегашни събития [...] („Начало“, кн. I, 1909, с. 68)

Бележката на Андрейчин съдържа постоянния упрек към Вазовите драми за неумението на автора да организира своите пиеси според правилата на драматургичната техника. По-точ-

но, че успява да я следва само в повърхностния план на подредба на сценични картини, които не съумява да уплътни със задълбочено тълкуване на поставените проблеми, нито да развие това тълкуване със същински драматизъм в преживяванията на героите. В своите исторически драми Вазов поставя интересни проблеми, но не постига успех в организирането на добър литературен драматургичен текст, с който да премине отвъд плакатната призивност на посланията.

Димитър Страшимиров също споделя мнение, че „добрата традиция на „Иванко“ като историческа драма“ не намира продължение в „Към пропаст“. Българската публика все още се радва на декорите и не търси изкуството в театъра извън шаренията на „безброй шлемове, копия и мечове, светлите царски и велможки одежди, и пиршествата, и ключците, с кадифените женски шалвари“ (в. „Реч“, бр.1187 от 10 февруари 1908). Рецензия на премиерния спектакъл във в. „Народни права“, подписана с псевдонима „Никодим“, определя успеха му като „само декоративен“, а драматургичните амбиции на Вазов – че „потъмняват“ славата, която е спечелил с „Под игото“ и „Епопея на забравените“:

„Към пропаст“ може би ще послужи някога за едно превъзходно либрето за опера, но като драма тя ще умре, защото претъпно е да се възпитават тъй зле и криво вкусът и разбиранieto на публиката.

Изпълнението беше старателно, декорациите – изумителни, актьори и театър направиха всичко извън своите сили, за да облекат малкото дете в генералска униформа и спасят положението. Г-н Вазов дължи много на великодушieto на театъра и на актьорите... па и на самата публика. Това е самата истина. (в. „Народни права“, бр. 266 от 4 декември, бр. 267 от 5 декември 1907)

Силното обгрижване и щедрото финансиране от театъра на постановките по Вазовите пиеси са още един постоянен дразнител за критиката. Представленията по Вазовите драми се превръщат в зрелищни спектакли-тържества, чиято визуална

пищност е допълнителна атракция за зрителите. „Към пропаст“ е най-амбициозният в постановъчно отношение проект на Народния театър до този момент. В „История на българския театър“ театроведът Кристина Тошева определя първата постановка на драмата като „суперпродукция“ в днешния смисъл на понятието (Тошева 1997: 64). В подготовянето ѝ са включени художници, композиторът Панайот Пипков, хореографът Пешо Радоев. Сценографът Александър Миленков изработва пищни проекти, които, заедно с около четиридесет костюма по скици на художника Антон Митов, са поръчани във Виена. За да постигне максимална автентичност, А. Митов прави проучвания на „Манасиевата хроника“ и „Евангелието на Иван Александър“, съобразява рисунките си със стенописите в Боянската църква и Кремиковския манастир (вж. Тошева 1997). Тази мащабна организация става повод за дълга полемика в печата.

В обсъжданията на спектакъла „Към пропаст“ се критикуват литературният неуспех на Вазов в това съчинение, евтиният пренос на актуални политически мотиви към средновековния сюжет, визуалният популизъм в сценичното изпълнение, сценичната атрактивност, с която се маскира художествената непълноценност на драмата, сериозният финансов и творчески ресурс, добавен в помощ на драматургичния текст. Постановката обаче постига търсения национален облик и емоционалното въздействие, което цели. „Към пропаст“ се играе двадесет пъти през премиерния си сезон. Тя се задържа на сцената на Народния театър с множество представления и през следващите години. До смъртта на Ив. Вазов „Летопис на Народния театър“ изброява общо седемдесет и един спектакъла по тази драма. Част от тях са тържествени представления по различни официални поводи – пиесата се играе за 30-годишнината от освобождението на България, за 35-годишнината от Априлското въстание, за 34-тата годишнина от победите на опълченците при Шейново, по случай пълнолетието на престолонаследника княз Борис Търновски, с нея се дават бенефисни представления.

За следващия театрален сезон Вазов готви нова историческа драма. Но не се чувства удовлетворен и отлага и без друго про-

дължаващата няколко години работа по втората си пиеса със сюжет от историята на Второто българско царство. С премиерния спектакъл на „Борислав“ се открива сезонът 1909/1910 г. на Народния театър. Представленията на „Борислав“ повтарят и дори надскачат успеха на „Към пропаст“.

Критическият анализ на Ваня Добрева вписва първата историческа драма на Иван Вазов в „драматургично-сценичната еволюция на възрожденската драматургия“ и по този начин потвърждава принадлежността на Вазовата драматургия към театралната естетика на Възраждането (Добрева 1997: 7). С пиесите на Ив. Вазов българската драматургия натрупва художествен и сценичен опит, те привличат зрители и формират театрална публика. Този план на изследването на В. Добрева върху възрожденската историческа драма има основания да бъде продължен с литературоведски и културологичен коментар върху следващата историческа пиеса на писателя – драмата „Борислав“.

С „Борислав“ Иван Вазов се доближава още по-плътнo до възрожденската традиция на историческата драматургия. Втората историческа пиеса на автора следва не само сюжетно възрожденския историографски разказ в жанра, но и неприкрито диалогизира с най-популярното произведение от списъка с предосвободженски драми. „Борислав“ е Вазовата реплика – поправка на „Иванко“.

„БОРИСЛАВ. ИСТОРИЧЕСКА ДРАМА В 5 ДЕЙСТВИЯ ИЗ ЦАРУВАНЕТО НА ИВАНА АСЕНЯ II“

Тридесет и седем години след появата на „Иванко, убиецът на Асеня I“ от Васил Друмев Иван Вазов завършва драмата „Борислав“.

И „Борислав“ не спечелва благосклонността на критиката, но се играе с небивал успех – по-голям от този на драмата „Към пропаст“. Вазов подготвя първото издание на драмата през същата 1909 г. (Иван Вазов, Борислав. Историческа драма в 5 действия из царуването на Иван Асеня II. Издава: Книжарница-

та на Т. Ф. Чипев – София, 1909), а на следващата година текстът на пиесата е издаден повторно. Във второто издание от 1910 г. след заглавието на титулната страница е добавено: „С две илюстрации“. Илюстрациите са фотографии на две сцени от представлението на „Борислав“ в Народния театър: „Асен заповяда на великия войвода Борислава да заведе Тамара в Цариград за венчаванье“ и „Циганка врачка гледа на Ирина и ѝ предсказва, че ще земе цар“. Изборът на илюстрации към книгата именно от представлението е добре обмислен, тъй като пренася популярността и успеха на спектакъла към изданието.

Само за този сезон пиесата се играе тридесет и един пъти и надминава по брой на представленията поставената две години по-рано най-успешна дотогава историческа драмата на Вазов – „Към пропаст“. Новата драма на Ив. Вазов бързо и трайно се вписва в репертоара на всички български театри – професионални и любителски. Присъствието на „Борислав“ в афишите гарантира интереса на публиката и успеха на представлението (Тошева 1997: 68). „Борислав“ е първата българска историческа опера и първото произведение, за което Маестро Георги Атанасов пише оперна музика (Сагаев 1983). След като гледа постановката в Народния театър, композиторът се въодушевява за създаването на операта „Борислав“. Музикалното произведение е завършено в края на 1910 г., а през месец март 1911 г. в Българската оперна дружба се играе неговият първи спектакъл, постановка на Драгомир Казаков.

Къде се крие категоричността на успеха на „Борислав“? Една от причините несъмнено е умелото интерпретиране на възрожденския сюжет за Иванко. Как Вазов го дописва? Колко близо до възрожденската историческа драма стои новата драма на Вазов? И дали следването на възрожденския тематичен и емоционален модел на въздействие не е основание за отприщението зрителски възторг? Сравнителният анализ между „Иванко“ и „Борислав“ би помогнал да се изяснят тези въпроси.

В сюжета на новата пиеса на Вазов с лекота се откриват сходствата с Друмевата драма заради проблематиката и близостта

на историческото време, което двете произведения използват като историческа основа. Оставените от Друмев открити въпроси и неясноти около образа на Иванко стават повод за литературното му дописване и критическото интерпретиране на персонажа години след драматургичната му поява през 1872 г. В неустановеността на създадения от В. Друмев образ е неговата сила и неговият „дефект“. Възрожденският драматург постига психологически интересен персонаж, който затруднява възприемането му, защото не го вписва в ясните полета на черно-бялата характеристика на възрожденските литературни герои. Създаденият от Друмев образ „надхвърля опитите на дотогавашните драматурзи с амбицията да изобрази психологически по-вярно и по-многопластово личните и обществените човешки проблеми“ (Николова 2004: 252). Изходна точка за интерпретацията на Вазов е неудовлетвореността, която оставя разрешението на „казуса Иванко“ според пиесата на Друмев.

За дълго тлеещото намерение на писателя да предложи различна от Друмевата трактовка на сюжета „Иванко“ може да се предположи от споделеното от автора в рубрика на в. „Мир“, в която Вазов публикува свои наблюдения върху събития и факти от културния живот в столицата. Своите „Столични ситнежи“ от есента на 1901 г. той завършва с горчив тон, предизвикан от размислите му върху драмата „Иванко“. Става ясно, че с нея тропата на „Сълза и смях“ открива настоящия театрален сезон. Изборът на Друмевата драма като флагман на каквото и да е театрално начинание обичайно се приема с ентузиазъм и се смята за едно от малкото неоспорими репертоарни решения. Вазовите думи тук обаче силно изненадват. Той е категоричен, че няма да посети това представление. И се аргументира защо:

Няма да ида, за да не изнеса пак тежкото гнетуще впечатление, което винаги е оставяла на душата ми тая талантлива драма. Не искам да видя пак два велики пълководци и хитри дипломати като Асена и Петра, които в многогодишна упорита борба освобождават България от гръцко иго, представени, че въздишат само или се молят по гробищата, а калугерът, отец Иван, чиято работа е това, играе ролята на пълководец и дип-

ломат! Тежко ми е да видя тия тщедушни и жалки духовно два исторически героя, както и пламенния и лукавия Иванко, ма-рионетка в ръцете на пленника Исака. Даровитият автор е раз-вил характерите им вярно психологически, но ми се чини, че те стоят далече от историческите. Аз искам да ги уважавам или адмираирам, но тъй не мога [...] Не, аз няма да ида да преживея още веднаж чувството на национална скръб и срам [...] Но при все това, и въпреки немотивирания успех на Ивановия заго-вор в двореца – каква сила и грандиозност вее от тая драма, какво дълбоко разчувствуване изпитва душата, даже предубе-дената... Причината? Причината е, че в тая драма е вложено го-лямо сърце и мощен талант – а с тия две работи се изкупуват големи недостатъци. („Мир“, бр. 1032 от 6 октомври 1901)

Сюжетът на „Борислав“ или поне идеята да драматизира историята на Второто българско царство чрез героизма, твър-достта и мощта на владетеля, силата на характера му, авторите-та на неговата политика са в мислите на Вазов няколко години преди драмата да бъде написана. Все пак той се изкушава от намирането на повече драматургични ситуации и същински драматични перипетии в историята за друг силен български владетел – Иван Александър, и създава първо драмата „Към пропаст“, която вероятно му е било по-лесно да напише. Не само поради използването на готовата белетризирана история от повестта „Иван Александър“.

Намирането на различно от Друмевото разрешение на сюже-та „Иванко“ занимава дълго време писателското въображение на Ив. Вазов. Кореспонденцията между писателя и Ив. Шиш-манов съдържа писма от периода 1906–1907 г., които свиде-телстват за продължителния процес на работата върху драмата и колко необходим за автора е редакторският съвет на неговия приятел. Вазов и без друго се допитва редовно до мнението на Шишманов за своите творби. Но в случая с „Борислав“ промените по текста на драмата все не са окончателни, все има още за доправяне. Това усещане за постоянна неудовлетвореност от съчиненото е знак, че към естественото творческо притеснение на всеки автор се добавя и друго – смущението от неизбежното

сравнение на Вазовата драма с добилата иконичност възрожденска историческа пиеса на Друмев.

Бележките и писмата на Вазов до Шишманов, които са известни, и в които има въпроси за „Борислав“, започват от лятото на 1906 г. Става ясно, че по това време драмата е готова. Вазов пише:

Драгий Шишманов,

Изправлям драмата, за да я предам на трупата. Не мога да се сетя за премещанията на сцените в последното действие. Бъди добър да наминеш у дома надвечер (между 6 и 7 часът) да ми обясниш. (12 юли)

... Преработих окончателно „Борислав“ и сега се преписва на чисто. Щом бъде готов, ще те моля да го прочетеш, както сме говорили. (1 август)

...Аз бих желал да поговоря с Вас и за „Борислава“, понеже вчера получих от г. Шмаха писмо за драмата. Ще мога ли днес или утре да Ви видя? (18 август) (Вазов 1979а: 311–307)

Театралният сезон 1906/1907 се открива с българска едноактна комедия „Недоразумение“, написана от актьора Васил Налбуров. Междувременно Вазов е ангажиран със съставянето на Пролога „Славата на изкуството“, който е решено, че е необходим за попълването на тържествената програма за откриването през месец януари 1907 г. на новата сграда на Народния театър. Работата на писателя върху драмата „Борислав“ явно е забавена, а резултатът от летните поправки и усилия е бил незадоволителен за него и доработването ѝ е оставено за по-късно. През месец декември Вазов изпраща кратко съобщение до Шишманов, което гласи: „Днес няма да четем драмата. Ще те помоля да дойдеш друг път, когато ще бъде преписана и на чисто.“ (Вазов 1979а: 330).

Настъпила е новата 1907 г., тържествата по откриването на Народния театър вече са преминали, поуталожило се е и напрежението от разправата със студентите и университетските преподаватели след скандала с освиркването на княз Фердинанд пред театъра. С княжески указ висшето учебно заведение е

затворено за половин година, а всички професори и лектори са уволнени. Професор Ив. Шишманов, несъгласен с политиката срещу университета, подава оставка от поста министър на Народното просвещение и напуска за две години България. През месец март Вазов изпраща кратко писмо до Шишманов с молба да получи текста на „Борислав“, защото е разбрал за предстоящото му отпътуване в чужбина, а би желал да работи по драмата и да се съобрази с нанесените бележки. Допълва, че няма да дава пиесата през този сезон, „отлагам я за идущия, но прати ми я, за да не би да се изгуби, защото копие не съм съхранил...“ (Вазов 1979а: 338). Новият театрален сезон – 1907/1908 – е започнал, когато Вазов пише на Шишманов в Швейцария и освен другото споменава, че пак преработва „Борислав“ според „правдивите указания“, оставени му от неговия приятел: „Съжалявам, че си далеч, че не мога да те безпокоя пак за същия предмет“. Писателят споделя, че оригиналната българска драма „още не вирее“ и Народният театър „е принуден да прибегва почти само до чуждите репертоари“ (Вазов 1979а: 355). Действително от месец септември до края на ноември в новия театър се играят десет различни пиеси, сред които няма нито една българска. На 29 ноември е премиерата на първата постановка по българска пиеса и това е Вазовата драма „Към пропаст“. „Борислав“ все още не е завършен. Кореспонденцията с Ив. Шишманов разкрива колко дълго време е отнело на писателя осмеляването да представи публично драмата и да я завърши във вид, който да го удовлетворява.

За да кореспондира директно с „Иванко“, Вазов неслучайно пише своята „поправка“ на възрожденския драматургичен образ без да променя литературния жанр, избран от Друмев и създава своята високопатриотична история за предателството и верността пред отечеството. Тълкуването на познатия проблем през устремността и героизма, не през колебанието и поражението, премахва смущението у публиката и отприщва нейния патриотичен възторг. Спектаклите по драмата „Борислав“ връщат абсолютната празничност на театралното преживява-

не от наивно-непосредственото общуване на възрожденската публика с театъра.

За Иван Вазов, както и при предходните негови творби на историческа тема, е важно да подчертае историографската фактологичност, на която се основава сюжетът на произведенията му. Писателят разкрива, че използва като историографски източник за написването на драмата „Борислав“ „Хроники“ на Г. Акрополит. Историята на византийския хронист съдържа ценна информация за личности и събития от Втората българска държава. В „Исторически бележки“, поместени след текста на пиесата, авторът предава накратко важните за драматургичния сюжет исторически факти, които допълва с елементи от историографския разказ за времето на Асен и Петър и така откроява двата сходни епизода, свързани с царуването на Иван Асен II и на неговия баща Асен I. Последствията от пленничеството и настаняването на епирския император Тодор Комнин в царския двор след битката при Клокотница са аналогични със заговора, организиран от севастократор Исак, победен и пленен от Асен I след битката при Серес около петдесет години по-рано. И двамата знатни пленници остават в Търново с красивите си дъщери. И двамата кроят интриги, за да отмъстят на победителите си за унижението войските им да бъдат сразени в битка, а собственият им живот и съдба да останат в ръцете на врага. Въпреки че, заради сана си получават почиттелно отношение и са им дадени достатъчно свободи в българския царски двор, те таят ненавист към благодетелите си. Непрестанните им интриги целят преврат и убийство на българския цар. Само така чувството им за мъст може да бъде удовлетворено. Вазов намира достатъчно сходства в историческите ситуации и в психологическите мотиви на героите между историята, която интерпретира драмата на В. Друмев за Асен I и неговия болярин Иванко и историята за заговора на Тодор Комнин срещу Иван Асен II, която е историческата основа на „Борислав“. Важната разлика спрямо употребата на историческите събития в драматургичните сюжети на Друмев и Вазов е главният персонаж

на красивия и смел болярин, който печели битките на бойното поле и любовта на младите жени в царския двор – и княгините, и византийските „гостенки“ в двореца са влюбени в него. В центъра на любовния драматичен конфликт, който допълва историческото сюжетно действие, е типажът на храбрия български пълководец. По-интересно е тълкуването на образа на Иванко/Борислав през проблема за предателството и верността към царя-народа-родината. Друмев дълбоко проблематизира тази тема. Изборът на Вазов е да я представи в нейния високо патриотичен ракурс.

Живият диалог и естественият език са едно от важните постижения на драматурга Вазов. Те заменят познатата възрожденска романтическа реторика в репликите на персонажите от първите исторически драми. Вазов и екипът, който подготвя представлението, постигат търсения национален облик чрез драматургичния текст и чрез неговата визуална сценична интерпретация. Опитът от сериозното проучване на артефакти от времето на Второто българско царство, направено две години преди това за изработването на костюмите и сценографията на пиесата „Към пропаст“, са от голяма полза и за визуалния ефект на „Борислав“. Драматургичното действие в новата драма, което не следва развитието на предварително изграден сюжет, както е в драмата „Към пропаст“ спрямо повестта „Иван Александър“, е по-добре организирано. Това са „техническите“ предпоставки за мащабния успех на „Борислав“. А в положителния патриотичен патос, спрямо патриотичното назидание на „Към пропаст“, се крие ненадминатият възторг, който произвежда спектакълът по новата драма на Народния поет. Писателят отново поставя актуалния проблем за дълга към отечеството, успява чрез няколко персонажа пълноценно да представи конфликтното напрежение между държавническата отговорност и понасяните заради нея лични жертви. Вазовият главен герой е драматургична реплика на Иванко. Кир Тодор е превъплъщение на образа на Исак. Гавраил и Зоя са негово обобщение. Вазов оставя победения епирски император сам да направи аналогията със своя предшественик: „Преди половин век имаше в Търново един друг Асен и един друг пленник грък, Исак Комнен. Този

пленник чрез хитрост видя в краката си главата на оня Асен. Сегашният пленник, Тодор Комнен, няма да засрами рода си. Той ще тъпче главата пък на този Асен.“ (Вазов 1978а: 31). В Борислав е влюбена Ирина – дъщерята на Кир Тодор. В драмата на Ив. Вазов се открояват явни цитирания и открито диалогизиране с историческата драма на В. Друмев.

БОРИСЛАВ – АВТОРОВОТО ТЪЛКУВАНЕ НА ОБРАЗА

Борислав, както и Иванко, е заслужилият смел и талантлив военачалник на българския цар. Писателят изгражда образа на Борислав, внушавайки непоколебимата му преданост към владетеля Иван Асен II и към държавата. Още началото на драмата подсказва, че персонажът на Борислав е различен от Иванко. Вазовият герой няма амбиции за престола. Неговата страст не е властта, а любовта към Тамара. Младият предводител на царските войски е влюбен в дъщерята на Иван Асен. Чувствата между Тамара и Борислав са взаимни и те се готвят да ги обявят пред царя. Той обаче е уговорил политически брак за дъщеря си и изобщо не е склонен да обсъжда отмяната му. Любовта, гордостта и честолюбието на завърналия се от победна битка млад мъж са силно наранени и провокират неподчинението му. Но неговите действия са категоричен израз на неприемане на владетелското решение за съдбата на княгинята, определена от царя-баща, без обаче да оспорват царската власт, сила и достойнство на Асен. Гавраил – кандидатът за българския трон, е категоричен, че предложението на Кир Тодор, да привлекат гневния и обиден Борислав на своя страна, е „немислимо“ и „невъзможно“, защото той е предан „като псе“ на Асен и дори сърдит, ще му остане верен, а няма да премине на страната на заговорниците. Въпреки непокорството на Борислав и опита му да избяга с княгинята, когато трябва да реши неговото наказание Иван Асен го определя като „безумник, но не престъпник“ и нарежда освобождаването му.

Междувременно Борислав от кулата, в която е затворен, е скочил в Янтра. Мислят го за мъртъв, но той е успял да избяга

при гърците. Когато това става известно, Тамара е убедена, че Борислав не е способен да предаде отечеството си. В края на Четвърто действие той се появява на сцената и разказва пред деспот Слав какво го е подгонило при гърците. В разговора подчертава, че не е изменник на България, а враг на Асен. Гневът му към царя и любовта към отнетата му Тамара го влудяват и в състояние на неовладян гняв е „забравил“, че е българин. Събрал е свой отряд, с който да се бие срещу Асен. Очакваната битка не се състоява и намеренията на Борислав да си отмъсти в бой за отнетата му любима пропадат. Научил, че любимата му е в Търново, младият мъж се появява, за да я отведе със себе си и да осъществи първоначалния им план за бягство далеч от двореца и от родината. Накрая Борислав е този, който осуетява заговора срещу Асен и спасява живота на царя.

Освен най-общата алюзия на Борислав с Иванко в драмата Вазов три пъти споменава името на Друмевия герой в сравнение с младия войвода на Иван Асен II. Повярвал на клеветата на заговорниците, че царят го гони и очерня името му, за да го накаже за неговото неподчинение, Борислав описва пред Слав това, което знае така, както му е предадена скалъпената от Гавраил и другите история за преследването му. Тогава Слав припознава историята на Борислав с тази на Иванко. Цинизмът на възрастния мъж в следване единствено на собствения му интерес го кара да приема убийството на Асен I, защото е извършено „за един трон“, не за „женска пола“, и заключава, че Иванко е умен – не тича подир фантазии. А Борислав мрачно му отвръща: „Аз не съм Иванко“. Освен опосредстваното тълкуване на Асеновия убиец чрез новия персонаж, който създава Вазов, писателят прави в драмата директни характеристики на Иванко, представяйки в репликите на героите различните мнения за него.

Борислав на Вазов не само че не става цареубиец, но не извършва и реално предателство към своя цар. Драматургът отива още по-нататък в оневиняващата интерпретация на типажа „Иванко“. Той добавя други възможности за героизацията на Борислав, когато насочва действието така, че единственият шанс да бъде спасен животът на царя и заговорът срещу него

и срещу българското царство да бъде предотвратен, е намесата на Борислав. Войниците му, предрешени като богомолци, се намират в манастира и са в готовност за бой. Първоначалната съвсем непатриотична задача – да подсигурят бягството на Борислав и Тамара, е заменена с битка срещу заговорниците и тяхната войска. Борислав и войниците му стават защитници и спасители на Иван Асен и на българското царство.

Вазов не изправя своя персонаж пред моралната дилема на Иванко, не прави абсолютен пренос на верността към царя като проява на вяроност към народа и отечеството. Авторът на „Борислав“ позволява на героя си в своя бунт да не пристъпи моралните граници, в които го държи дългът към родината. Вазов го поставя пред изпитанието на драматични решения, но свързани единствено с личното му щастие. А когато манипулациите на заговорниците срещу Иван Асен го изпращат в гръцкия двор, този момент присъства в драмата само като сюжетен фон, като свидетелски преразказ. Не се предвижда тази част от историята за Борислав да бъде изиграна на сцената. Драматургът тактически оставя подготовката на героя за неслучилото се негово предателство извън сценичната видимост за зрителите и периферна за сюжетния разказ в драмата. Да, Борислав говори за силата на гнева си срещу Асен, за желанието да забие меча си в гърдите му, но мотивите за всичко това се диктуват единствено от болката и обидата на влюбения мъж. Решимостта му да накаже проявената към него и любимата му Тамара несправедливост е далеч от колебанията на Иванко, поставен от Друмев пред няколко сериозни емоционални дилеми.

ИВАНКО – ПЕРСОНАЖЪТ НА ВАСИЛ ДРУМЕВ

Иванко на Васил Друмев е колебаещ се и несигурен в своите емоции. Той няма целеустремеността и убедеността на Борислав за своите действия. Иванко се затруднява да направи избор дори в любовта. Ласкае се от влюбената в него княгиня Мария. Но е провокиран и от огнения темперамент на Исаковата дъщеря Тодорка. Любовните му чувства са по-скоро любовен

интерес, без да имат силата на страстно влюбване. Любовните емоции на Иванко не будят съчувствие или симпатии за разлика от искрената любов на Борислав към Тамара. Изгарящата страст на Иванко е насочена към разпаленото от Исак негово желание за царската власт. Друмевият герой е разкъсван между скрупулите да отнеме живота на своя достоен цар и неудържимата си амбиция сам да бъде цар. Иванко не може да овладее тази страст и тя го погубва. Миражът на царската корона върху неговата глава е преследваната от младия мъж мечта. При това тя е постижима. Царят го обича, царската дъщеря – също, и когато Иванко стане царски зет, би получил бленуваната корона. Но това не се случва, тъй като на „отличния военачалник“ не му достигат търпение, трезва самопреценка, морал и чувство за дълг пред родината. За жалост те не надделяват над себичността на героя и водят него, както и българската държава, „към пропаст“. Изразът „към пропаст“ е взет от драмата на Друмев и става употребявана метафора в драматургията, която описва настъпващите катастрофи за държавността.

Характеристиките на Иванко го изграждат като персонаж със силен вътрешен драматизъм. Такъв липсва у Борислав. Независимо, че Друмев не притежава опита да изяви пълноценно и убедително реалния вътрешен конфликт, който разтърсва героя му в хода на драматургичното действие, Асеновият убиец има потенциала на силен драматургичен образ. В този смисъл Друмев изпреварва Вазов в драматизма и проблематичността, които залага в своя главен персонаж. Вазов се справя с повече умение с организацията, със структурирането и с развитието на драматургичното действие, но с Иванко Друмев създава по-модерен драматургичен персонаж от гледна точка на вътрешната динамика и многоплановостта на образа.

Чрез фигурата на Борислав Вазов проектира силната личност на български военачалник, неразколебан в патриотизма си и в предаността към родината. Драматургът допуска някои логически пропуски в този план на внушение. Например решението на Борислав да спаси любовта си в далечната Венеция оставя царя и страната му без силата на неговата ценна воинска подкрепа. Това решение е по младежки себично. Проявата на

патриотичния дълг, който по замисъла на автора би трябвало да е сред най-открояващите се характеристики на героя, тук е пропусната. За сметка на това, отговорността пред царя и отечеството с неочаквана сила се задейства в последната част на драмата, когато Борислав с изведнъж отприщили се всеотдайност и плам спасява живота на Асен. В сцените, в които заговорниците са осъществили пълен контрол над царя и той се оказва ограден от неприятелите си в манастира, а близките му са обезоръжени и лишени от възможността да се съпротивяват на враговете, по модел от сензационната литература, ненадейно се появява Борислав. Младият войвода от противник на Иван Асен се превръща в най-предан негов защитник и във фактически спасител на царството и трона от заговора на Кир Тодор, Гавраил и Зоя. Борислав е класически романтически герой – целеустремена, цялостна личност с висок морал и идеали. Заканите и гнева му към българския владетел остават само думи. Действията му са на пламенен и смел образцов герой от романтическа историческа пиеса. Така замисленият образ на Вазовия герой напомня повече на персонажите от историческите драми на Войников.

Патриотичният патос в „Борислав“ е подобен по сила и въздействие на патетиката на Войниковата драматургия. Разбира се, Вазов го поднася по-елегантно, плакатната призивност в думите на персонажите е омекотена. Същината на посланията обаче е по възрожденски еднопланова и гръмогласна. В изброените отговорности на членовете на царското семейство Вазов прибегва до почти дословен цитат от „Велислава“ на Войников: „Тамара е щерка на Ивана Асеня, внука на стари Асеня и на Калояна, правнука на Самуила и Симеона, и трябва да понесе с гордост жертвата, която нейният висок род ѝ налага.“ (Вазов 1978а: 28). Романтичната героика, а не психологическата мотивировка движат и финала на действието. Търси се, разчита се повече на ефектно, отколкото на логично поведение или изказване на героите в драмата. Когато Тамара споделя за своята любов към Борислав, тя изтъква, че не красотата, а смелостта и благородното му сърце спечелват любовта ѝ. Тя го обича, защото прославя България и не жали кръвта си за родината. Без тези добродетели мъжката хубост и сила не биха имали значение за

младата жена. В драмата на Вазов вниманието на зрителя/читателя е ангажирано с любовната страст на Борислав към Тамара. Чувствата му обаче се възприемат за даденост. Авторът не се занимава с това да изясни мотивите за тях, да проследи пораждането им и така да уплътни характеристиката на влюбения мъж, както и на обекта на неговата любов – княгинята. Страстта на Иванко към короната е проследена от Друмев в нейното развитие – от най-ранните ѝ прояви в детството на героя до мъчителните терзания на неговите мисъл и съвест, докато той не преодолее колебанието и моралните задръжки. Те, преди образът да получи своето развитие, не допускат до съзнанието му дори мисълта за стореното след това злодеяние. Иванко в началото на Друмевата драма е много различен от героя, в който се е превърнал в края на драмата. Докато Борислав на Вазов е цялостен и монолитен. Той споделя различни намерения, извършва различни действия, но всичко, сторено от него се определя от драматургичните ситуации, в които го поставя авторът, а не от промяна в личната му ценностна йерархия. Борислав и Иванко са отдадени на страстите си. Крайният ефект от страстта на Борислав довежда до положителна развръзка на драмата, а страстта на Иванко е рушителна – разрушава вътрешния му свят и застрашава Българската държава.

Неподчинението на Борислав към българския цар в драмата на Вазов не изисква моралното назидание, което сполетява и заслужава Иванко на Друмев. Личните корисни цели на Вазовия персонаж се диктуват от незачетената от царя любов на младия мъж и княгинята. С Борислав Вазов коригира образа на Иванко. Авторът връща тълкуването на персонажа на Предателя в патриотичния план на възрожденската патетика. Нищо че Иванко е герой от възрожденската драматургия, а Борислав е създаден в друго литературно време, те сякаш са разменили местата си като художествени продукти на съответните етапи от развитието на литературата. В действията на Борислав има повече възрожденски патос, а изживяванията и решенията на Иванко са плод на индивидуалистски проявления, които го тласкат към предателството. Безспорно е, че Друмевият герой

е Предател, че деянието му вреди на държавата. Може ли обаче той да бъде наречен Враг на отечеството си?

Възрожденската драматургия очертава разликата между образите на Предателя и на Врага. Врагът е персонаж от групата на „чуждите“. Предателят е от българската общност и предателството му е плод на грешка или изкушение, провокирани от интригантството и домогванията на персонажите на чужденци, по различни причини навлезли в българското пространство. Проявите на предателство обичайно са спрямо царя, спрямо неговите битки или политики, но не и срещу народа. Предателят (какъвто е Друмевият Иванко) съумява да убеди себе си в ползите от своето начинание за народа и за държавата. Иванко, например, е уверен, че той ще бъде по-добър цар на българите от Асен. Исак и останалите заговорници ловко го манипулират и му внушават месианска роля на спасител на царството от един добър, обичан, но слаб цар. Разкритата и подклаждана от гърка страст към властта на любимия военачалник на Асен се разраства в неконтролирана от моралните норми сила и Иванко извърша цареубийството. Създаденият от Друмев драматургичен образ се възприема с колебание от възрожденските, а и от по-късните възприематели – действията на Иванко, непосилното бреме, което трябва да понесе след тях, предизвикват зрителското/читателското недоумение, стъписване, съжаление, вместо гняв и омраза към Предателя. Вазовата трактовка на образа не допуска неговият Борислав да бъде вписан в парадигмата на предателството. Вместо това драматургът употребява темперамента му, за да постигне възходяща градация на героизма на персонажа и да го представи с категоричност, характерна за възрожденското създаване на литературните характери.

Образът на Иванко от едноименната драма е литературната находка на В. Друмев. Определян от съвременниците на автора като колеблив и неясен, този изтъкан от противоречия персонаж, е сложно да бъде разбран и поведението му да бъде обяснено. Характерът на Иванко поражда въпроси с нееднозначни отговори. Разночетенията и оспоримостта в интерпретирането

му от Възраждането до днес произтичат от „уникалността и неповторимостта на този герой“ – той няма аналог във възрожденската драматургия и това още повече затруднява тълкуването му (Манолакев 1992: 67–72). Обяснение за „самотността“ на Друмевата драма се търси и заради „значителните изменения в традиционното... противопоставяне на българи и византийци“ (Чернокожев 2021: 346). Когато се добави и загатнатата неудовлетвореност на читателите, зрителите и критиката от развързката, която не показва наказано извършеното злодеяние, става понятна необходимостта образът на Иванко да се дописва и допълва. Сред най-пълноценните и най-смелите литературни интерпретации на Друмевия герой е тази, която Вазов предлага с главния герой от драмата „Борислав“.

КРИТИЦИТЕ ЗА ДРАМАТА „БОРИСЛАВ“

Хронологията на по-сериозните анализиращи критически оценки за представлението и за самата драма „Борислав“ започва с отзив във в. „Пряпорец“, който излиза веднага след премиерата. Озаглавен е „Празник в Народния театър“. Авторът Иван Малеев, който подписва своите театрални отзиви с псевдонима Jochanaan, приветства избора на Вазов да насочи писателския си интерес към българската история. Оценява успеха на драматурга да създаде „ясни характери“, „ярки, пълни с художественост“, историческото правдоподобие, гладкия и хубав език. Критикът отбелязва добрата актьорска игра и „водената с вкус и похвална простота“ режисура на пиесата. Забележките му се отнасят до употребата на монолози, които драматургът използва, за да изясни емоциите на героите или по-заплетените ситуации и до проличаващото и в тази творба неумение на автора да подреди отделните сцени в стройна драматургична логика. Традиционно слаба при Вазов е развързката на действието, което силно проличава и в „Борислав“. Тези и още няколко дребни забележки не променят положителния тон на отзива за премиерния спектакъл на Народния театър. По повод премиерата в. „Час“ отдава „слава и чест на нашия най-

скъп поет, когото от сърце поздравяваме“. Според наблюдателя на вестника с тази драма писателят събужда „обичта на българина към всичко негово“. След меланхоличното настроение, което оставя драмата „Към пропаст“, заради трактовката на образа на владетеля, с пресъздадения в „Борислав“ български владетел „Вазов оставя да блесне силата на справедливостта, безкористието, великодушieto и величието на някогашна България“. Дотолкова положителен е отзивът за „Борислав“ в сп. „Българска сбирка“, че авторът му дори не отбелязва слаби места в драмата. Вниманието е насочено към релефно обрисуваните характери в новата историческа пиеса и към тактически добрия ход на автора в противопоставянето на царската себичност и грешки на Иван Александър от „Към пропаст“ с личностното благородство и владетелските успехи на Иван Асен II от „Борислав“. В постановката на „Борислав“, в присъствието на подобна драма на сцената на Народния театър, критикът вижда осъществена най-важната функция на театъра като училище за българите (според възрожденското разбиране за смисъла и мястото на театралното изкуство):

Успехът на драмата бе грамаден. Публиката, която е жадна да види на нашата сцена пиеси из живота ни, пиеси, които да посочват светли характери, да възвишават душата, да ободряват, каляват и повдигат народното ни съзнание и същевременно да поучават, награди най-достойно новата драма. И ний видяхме, че напливът на желаещите да видят драмата бе голям. И, убедени сме, че колкото пъти и да се представи „Борислав“, театралният салон ще бъде всякога препълнен.

„Борислав“ е една истинска народна пиеса, с чисто патриотично настроение. Българин, който я види, ще излезе с най-светли чувства, с по-голяма вяра в себе си, с по-голяма обич към отечеството си и историята си. [...] драмата „Борислав“ заслужава да бъде видяна и еднаж, и дваж както от учениците, тъй и от всички български граждани. („Българска сбирка“, кн. 8, 1909, с. 524-528)

Заключителното изречение в статията оценява Вазов като „един велик деец в полето на художествената ни литература“, „каквото и да казват заинтересованите му противници“.

„Противниците“ му казват, че „венцехваленията“ на новата Вазова пиеса и на спектакъла по нея са събудили очакването „най-подир старият ветеран действително да е създал нещо правдоподобно, нещо хубаво, естетично, изящно“. Но очакванията се оказват напразни, защото „Вазов и тук си остава Вазов“, разочаровано-примирено пише критикът. Той не оспорва мястото на народния поет като „най-крупна величина в нашата литература“, „нейният основател, този, който ѝ даде физиономия“, който обаче „не иска да разбере новите идеи, за да бъде син на новото време“. Отзивът е публикуван в рубриката Книжнина на сп. „Ново време“ и идеологическата оценка на Вазовото творчество е тази, която оформя критическото мнение. Статията е пълна с противоречия. Критикът не е против историческите драми и повести, но упреква Вазов, че не разбира своето съвремие и е намерил убежище в света на миналото. Бляновете си по далечната епоха на българското царство той пресъздава в драматична форма и така написва „Към пропаст“ и „Борислав“. Признава също наличието на творчески „проблясъци“ и моменти на „непосредствено творчество“ в новата драма на поета, но тя „не е художествено произведение“, според Л. Дюгмеджиев. Пиесата е лишена от правдоподобност и напразно вдига „патриотическа аларма“. В същото време критикът признава собственото си вълнение от някои сцени: „при срещата на Борислава с Ирина в манастира аз не се стърпях и ръкоплясках“ и „в един момент без малко да се търкули сълза по брадата ми“. Но „при все това пиесата е пуста“. Полярността на мненията, които поражда творчеството на Вазов, или по-точно, творческото присъствие на писателя, е силно изразена и в тълкуването на неговите исторически драми. От антимонархическите настроения, разчетени в „Към пропаст“, се пише за „шовинистически и монархически тенденции“ в „Борислав“. Дюгмеджиев се възмущава от публиката, която „реве и ръкопляска“ – „Жалка публика...“. Веднага следва възхита от очарователните декори на трето действие, които пресъздават „място за любов и

отпочивка“: „Но при все това аз се питам: биваше ли народната пара да се харчи за слабата Вазова пиеса?“ (сп. „Ново време“, кн. 9, 1909, с. 487-489).

Статията в „Ново време“ е сред най-концентрираните изяви на противоречивото възприемане на Вазов от съвременната му критика. Дори и най-преднамереният отрицател на неговото творчество може да бъде развълнуван от въздействието и на-строението, което създават историческите драми на писателя. Критичните оценки също му признават уменията да владее публиката: „Очевидно г. Вазов притежава тайната на едно обаяние върху публиката, което, струва ми се, едва ли може да се смята достатъчно и правилно обяснено досега от нашата литературна критика“ („Демократически преглед“, кн. 10, 1909, с. 1204-1210).

Няколко броя след първата публикация на Л. Дюгмеджиев за „Борислав“ сп. „Ново време“ отделя още веднъж място за тълкуването на небивалия успех на спектакъла. В новата си статия критикът прави опит да отговори на въпроса, поставен като заглавие: „Защо „Борислав“ се харесва на публиката“. След резюмиране на събралите се досега мнения за пиесата, той пише, че литературните оценки се формират от принадлежността на критиците към различни „лагери“. Тъй като те са „враждуващи“, оформят противоположни отзиви. Механизмът на оценяване работи така: „От нашия лагер ли си – ти си гений, звездата на българската поезия, гордостта на българската, едва ли не все-светската литература; от противния лагер ли си – ти си бездарник, фасулко и пр.“. „Русофилските среди“ възвестяват на страниците на сп. „Българска сбирка“, че новата пиеса на Вазов е „ценно придобитие на народната ни драма“ и в художествено отношение тя „може да издържи най-строга критика“. Противоположният лагер отвърща с „враждебно мълчание“. А оценките извън тези „литературни кръжоци“ се спират главно върху впечатляващо добрата игра на артистите, за да не се налага да коментират драмата. Връщайки се към основния въпрос, за успеха на „Борислав“, критикът препотвърждава своето мнение, че новата Вазова пиеса няма художествени достойнства, но тя се харесва, тъй като съответства на културата на публиката, „на интелектуалния уровень, т.е. на класовия мироглед“, а за „чисто

буржоазната публика липсват всякакви идеи, които пречат на смилането на храната“. Когато към това се добави и сръчното владееие от Вазов на външните драматични ефекти, се постига „секретът на Бориславовото обаяние“ (сп. „Ново време“, кн. 12, 1909, с. 668-667) – ниските художествени изисквания и култура на публиката, шумните и бляскави сценични ефекти и романтично-сантименталнте, разтърсващи емоциите сцени са основата на постиженията на драматурга.

Отговорът на Л. Дюгмеджиев на въпроса за тайната на успеха на „Борислав“, въпреки претенцията за обективност, е субективен, както всяко тълкуване, което преминава през емоционалното преживяване, и което се формира от предварително оформени естетически или идеологически нагласи. В тази статия за пореден път Вазовата драматургия е поставена в един ред с „Многострадална Геновева“, „Изгубена Станка“ и Тодор-Станчевите пиеси. Учудващо е как, каквито и професионални сили да са впрегнати в осъществяването на спектаклите по Вазовите драми, неговите критици трудно признават творческото му по-растване от възрожденското ниво, към което упорито го привързват. Като че ли в тълкуването на драматургията на поета неговите съвременници признават за единствена алтернатива на възрожденските литературни настроения, тематични интереси и художествени опити само индивидуалистично-модернистките посоки на литературно-философски и естетически опити.

Стилиян Чилингиоров във в. „Камбана“ задава с други думи същия въпрос. Къде е обяснението на непостигания успех на Вазовия „Борислав“? Защо публиката пълни салона, за да гледа „Борислав“, а на постановката на „истински европейски писател“ я няма? Чилингиоров дава в строен ред няколко прости отговора: защото зрителите „виждат българското на сцената“, защото искат да гледат „българските царе и велможи“ – тази визия за миналото величие успокоява/потушава робския комплекс, задоволява чувството на омраза към гърците и с наслада гледа разкошни костюми и хубави декори. Критериите, на които отговаря „Борислав“ не са никак високи. Авторът на статията предлага, за да може и публиката да е доволна и литературата

и театърът да не са потърпевши от слабата драма, „Борислав“ да се обърне на опера“. Това предложение той прави, „за да избавим българската история от осакатяване, а и публиката от лъжлива представа за нашите царе и боляри, както и изобщо за нашето минало; за да не докачим и поета, когото уважаваме за туй, що е дал за развитието на нашата поезия в младенчеството и първите години на юношеството ни“. Така „и вълкът сит, и агнето е цяло!“ (в. „Камбана“, бр. 796 от 18 януари 1910).

В общия тон на критическо омаловажаване се появяват и анализи с положителни оценки. Някои критици намират по дълбоки основания за успеха на драмата от евтините драматургични похвати на нелогични изненади, които изместват психологизма в изграждането на образите и драматургичната логика в развитието на действието. Театралните бележки на автора на сп. „Демократически преглед“ Асен Младенов отличават спектакъла „Борислав“ като едно от твърде редките изключения, способни да раздвижат „скучните театрални нощи“. Пиесата има бърз и решителен успех, завладява вниманието на публиката така, както никоя друга оригинална драма. Тази многократно правена досега констатация в оценката на Младенов не прозвучава като упрек. Страхотният успех на „Борислав“ не е означен като непременно евтина популярност: „Очевидно, г. Вазов притежава тайната на едно обаяние върху публиката, което, струва ни се, едва ли може да се смята достатъчно и правилно обяснено досега от нашата литературна критика“ (сп. „Демократически преглед“, кн. 10, 1909, с. 1204-1216). Най-аргументираната положителна оценка на новата историческа драма прави Димитър Страшимиров. За първи път в сравнението с „нейния първообраз“ „Иванко“ критикът очертава собствената конфликтна линия, която следва „Борислав“. Страшимиров преценява сценичния триумф на пиесата като кратковременен, но напълно заслужен, защото извиква „скъпи спомени от велико минало“, „скъпи образи“, предлага „добри политически, философски, отечестволюбиви мисли, поучения, съвети“, „езика му се лее красно“ и духът в пиесата „се издига над нашата раздробеност“. Финалните думи на критика споделят патоса на драмата: „Ние сме естети, декаденти, толстоисти, символисти, хомеопати и

какви ли още не, само здрави хора с българска душа не сме“ (сп. „Наблюдател“, кн. 1, 1910, с. 71-77). В положителните отзиви заслужава да се спомене литературоведският прочит на драмата на другия постоянен автор на сп. „Демократически преглед“ Алберт Гечев.

Преди да публикува своя анализ на „Борислав“ в рубриката „Критика и библиография“, където разглежда „последната драма на Вазова“ като литературно произведение, Гечев пише за нея в Годишния литературен преглед за 1909 г. В началото на статията критикът поставя присъствието на Ив. Вазов в българската литература. Авторът отбелязва небивалия успех на постановката, който задължава да се коментира спектакълът. Заедно с това драмата предизвиква силен шум в литературен план. Опирайки се на фактите, а не на художествения анализ, Гечев подчертава заслужения успех на историческите драми на Ив. Вазов: „госп. Вазов е едничкият български писател, който се ползува с широка популярност и с голямо уважение между широката публика“ и той „с право е спечелил своята популярност“ („Демократически преглед“, 1910, г. VIII, кн. 1, с. 43–49). Единственото сравнение с успеха на „Борислав“ може да се направи с успеха на драмата „Към пропаст“. Популярността на автора обаче не е единственото обяснение, нито главната причина за успеха на спектакъла. Между Вазов и широката публика съществува духовно родство, Вазов провокира националното съзнание и гордост у своите зрители/читатели, заявява Гечев. Схемата, която използва писателят, не е сложна. Вазов използва исторически сюжет, описва критичен за българите момент и търси проявления на българската душевност в ситуация на криза. Историческите сюжети са отличната драматургична основа, от която Вазов много правилно се възползва. Откровеният упрек на критика към писателя е, че нравствената оценка, с която характеризира персонажите, е изявена твърде грубо в драмата. Недискретното присъствие на авторово мнение в изобразяване на героите е знак за неовладяно майсторство при психологизиране на драматургичните характери. В този план драматургичното умение на Ив. Вазов, показано в „Борислав“, не се отличава от техниката на В. Друмев в изграждането на

персонажите в „Иванко“. Новата драма на Вазов дължи успеха си на други фактори, но не на сериозно художествено развитие в интерпретирането на историческия сюжет. Моделът на тълкуване на образите през разбирането: „всички, които не са българи са или нечестни, или глупави хора“, все още е работещ за много български автори на драми. Използването му, дори в най-успешната българска пиеса, илюстрира непреодолени елементи от периода на възрожденската драма. Като контрапункт на тази тенденция в българската драматургия Алберт Гечев дава пример с широтата на творческия мироглед на Петко Тодоров. Критикът високо цени умението на Тодоров да добавя вечните човешки копнежи, при това с проникновението на личното преживяване, към националните елементи, върху които авторът изгражда сюжетите в своите драми.

Сензационният успех на „Борислав“ и издаването на драмата провокират критика да продължи да изследва силата на това произведение на Иван Вазов. В следващия брой на „Демократически преглед“ А. Гечев публикува отделна статия, в която разглежда само драмата и търси причините за небивалия ѝ успех. Обобщението му е, че силното национално чувство е „най-важната стихия, която създава Вазовата драма „Борислав“, а „могъщият патриотизъм“ създава драматизма в пиесата, в която главният герой поставя личната си воля по-високо от царската и от този избор произтича основната колизия. Гечев разглежда развитието на образите в драмата персонаж по персонаж в търсене отговор на въпроса, който неизменно се поставя при обсъждането на драмата: На какво се дължи успехът на „Борислав“ – дали „на някакви важни драматични конфликти, или пък на желанието да се пробуди у българите национално чувство и национална гордост?“. Гечев и тук подчертава факта, че в развитието на своите персонажи Вазов изхожда от личните си симпатии и антипатии, а не от стремеж да „разкрие дълбочините на човешката душа“. Любовта към България е етичeskото мерило на писателя за оценка на героите му. Тази предпоставеност и авторовата предубеденост към едни или други герои му пречи да бъде добър тълкувател на човешката душа. Всички човешки деяния обаче са значителни и е грешно да бъдат оценявани спо-

ред предварителната авторова оценка – „художникът трябва да гледа на героите си най-напред като на човеци“ („Демократически преглед“, г. VIII, кн. 2, с. 232–239). Анализът тук разглежда драмата само като литературен факт, върху който критикът разсъждава, разграничавайки го от сценичната интерпретация на произведението.

В статията си за драмата „Борислав“ Алберт Гечев остава на позицията, заявена две години по-рано, по повод друга творба на Иван Вазов. Тогава критикът изказва мнение, че Вазовата популярност трябва да се разбере, а не да се порицава; че делото на народния поет е пример за всеки български писател, който желае да бъде разбран от своето общество и полезен нему. Проникновено и оригинално е наблюдението му, че Вазов жертва собственото си развитие като писател, за да работи за своите читатели. Гечев обобщава значението на писателя за българската литература с признанието, че е написал „хубави лирически стихотворения и неценни в естетическо отношение повести, разкази и драми“, но величието на Ив. Вазов се състои в отдадеността му на културната мисия, която приема и следва неуморно.

ДРАМАТИЗАЦИЯТА НА РОМАНА „ПОД ИГОТО“ – ОЩЕ ПОВОДИ ЗА КРИТИКИ

След щастливата сценична съдба на „Борислав“ не закъснява новият успешен драматургичен проект на Иван Вазов. През театралния сезон 1910/1911 Народният театър представя авторската драматизация на романа „Под игото“. Премиерата е на 16 декември 1910 г. и, въпреки преполовения сезон, до неговия край спектакълът има двадесет и две представления. Отзивите в пресата не са така многобройни, както след премиерите на „Към пропаст“ и „Борислав“, но приветстващите театралното събитие заглавия се повтарят: „Тържество в Народния театър“ (в. „Вечерна поща“, г. XI, бр. 3324, 1910), „Успехът на „Под игото“ в Народния театър“ (в. „Нова балканска трибуна“, г. II, бр. 483, 1911). Останалите отзиви са онасловени неутрално само

със заглавието на романа, което писателят запазва при драматизацията.

Първата част на романа на Иван Вазов „Под игото“ излиза през 1889 година в кн. I на „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“. Романът е издаден като самостоятелна книга през 1894 г. Драмата „Под игото“ е отпечатана на следващата 1911 година.

Коментарът на жанровите промени, които претърпява романовият текст, изисква да се върне хронологията назад в началото на 90-те години на XIX в., когато се появява „Под игото“. Първото литературно дело, с което се заема Ив. Вазов след завръщането си в София от емиграцията в Русия, е завършването на романа „Под игото“, който е започнал да пише в Одеса. Писателят е поканен от Ив. Шишманов да даде за публикация в първия брой на подготвяното от него ново периодично издание готовата част от романа. Така „Под игото“ и авторитетното периодично издание на Министерство на просвещението „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ започват да излизат заедно. Вазов приема ангажимента да довърши романа си без забавяне и да е готов за следващите броеве на Сборника. Неговият основател и главен редактор Ив. Шишманов характеризира „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ като „етнографически журнал в най-широкия смисъл“. Един от трите дяла на изданието е Книжовният отдел – обособено пространство за съвременни литературни произведения (вж. Василев 2005: 54). Авторските литературни текстове, според Шишманов, имат логично място в изданието, тъй като нагледно илюстрират прехода от народната словесност към оригиналното литературно творчество. Сборникът започва да излиза в края на 1889 г., когато е отпечатана първата част на „Под игото“, а през 1890 г. в кн. II и III са издадени следващите части на романа.

След стилистични поправки и композиционни промени, изразяващи се най-вече в съкращаване на няколко глави от първоначалния вариант на произведението, „Под игото. Роман из живота на българите в предвечерието на Освобождението.“ излиза през 1894 г. в самостоятелна книга. Изданието е богато

илюстрирано. Със свои рисунки в него се включват художниците Антони Пьотровски (поляк), Йозеф Обербауер (австриец), Антон Митов и Иван (Ян) Мърквичка (чех). В илюстрациите ясно личат различните авторски почерци.

Издаването на „Под игото“ в отделна книга се счита за второ издание на романа. Няколко месеца преди българското издание той се появява в превод на английски език. Броят на преводите на „Под игото“ в чужбина бързо нараства. До следващата 1895 г. романът е публикуван на полски, немски, френски, шведски, холандски, хърватски езици, а на руски, чешки и унгарски излизат отделни части от него. Бързо увеличаващите се географски параметри на международния живот на Вазовия роман са впечатляващи. В чуждата периодика излизат хвалебствени информации за преведения български роман. В българските отзиви за „Под игото“ произведението също получава небезкритични високи оценки, но също и остри критики, особено от автори на сп. „Мисъл“.

ЗА РОМАНА „ПОДИГОТО“

Първата обширна публикация за романа пише и публикува д-р Кр. Кръстев в последната кн. VI на издаваното от него „Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество“, която излиза през 1890 г. Критикът прави подробен интерпретативен коментар на „Под игото“ веднага след появата на първата част от произведението на Вазов. В статията си „Под игото“. Роман от Иван Вазов.“ д-р Кръстев представя доста подробно сюжета, основните герои, сполуките на автора и слабите места, които открива в произведението. Още в началото на публикацията заявява, че тя е „кратко изложение на съдържанието на първата част“. По-нататък в текста нарочно подчертава, че не пише критика, а само „разчиства пътя“ за нея. Факт е, че д-р Кръстев улавя най-характерните образи и сцени и след коментарното им представяне пред читателите обобщава: „в „Под игото“ има големи хубости, но то не е лишено и от важни естетически недостатъци“ (Кръстев 2001: 57–74). Този първи

интерпретативен прочит на „Под игото“, въпреки посочването на ред слаби места на произведението, е позитивен. Сред основните слабости критикът отбелязва изобилно използваните от автора разказвателни техники, които твърде много разчитат на „случайното и ефектното“ за динамиката на разказа. Обръща внимание на схематичността на образа на Бойчо Огнянов. Отправя бележка за употребата на русизми, но изтъква, че Вазов е писателят с най-добрия български език, този, който „има право да се нарече създател на днешния ни литературен език“. Същевременно Кръстев подчертава успеха на писателя в пресъздаване на националния колорит, майсторството му в битовите описания, усетът му за комично и „неподражаемия хумор“, с който го пресъздава. Откроява образите на Мунчо и Колчо като постижения на автора сред галерията от персонажи в произведението. Намереното заглавие на романа – „хубавото и изразително име „Под игото“, също поставя сред успешните находки на Вазов.

В тази статия д-р Кръстев пише, че очаква продължението на романа, за да продължи и той своите бележки върху него. След нея обаче той повече не центрира критическото си внимание върху „Под игото“. Други теми на негови публикации стават повод да спомене и Вазовия роман, но в тях вече е сменил гледната точка и първоначалното позитивно отношение към произведението е преосмислено. В статията „Българската книга“ („Мисъл“, кн. II, 1899) редакторът на сп. „Мисъл“ излага тезата, че българските литературни произведения не отразяват българския живот. Един от примерите му са романите на Вазов „Под игото“ и „Нова земя“, за които критикът пише, че са с „груба психология“, а пресъздаването на живота в тях „не отива по-далеч от външния маскарад“ (Кръстев 2001: 286). Отново по повод първия роман на Вазов в Беседата за/против писателя, изнесена в Елена, и публикувана първо в сп. „Мисъл“, а след това и в книгата „Млади и стари“, Кръстев пише, че този роман „ще си запази интереса на читателите“, защото пресъздава епохата с „патриотическо увлечение и с характерни детайли, които за широката публика всякога ще струват повече от всички художествени достойнства и от всяка психологическа истина“.

Утвърждавайки качествата на романа, критикът подчертава, че те не го правят добро художествено произведение. По повод „Под игото“ прави извода, че Вазов не е „велик художник“: „той е само добър поет-разказвач“. Макар и да не пише сам отрицателна статия за първия роман на Вазов, редактираното от него сп. „Мисъл“ става трибуна на силно и твърде субективно нападащи романа статии.

След издаването на „Под игото“ в самостоятелна книга някои български критици са подразнени от повърхностно хвалебствените публикации в чуждата преса, които съпровождат многобройните чуждоезични издания на романа. Отзивите от чужбина се представят в превод или като информативни съобщения и в българската периодика и така достигат до българските читатели. Тази приповдигнатост около посрещането на романа в чужбина провокира по-задълбочени критични вгледи в текста на Вазов в България. Немалка част от критиките към „Под игото“, аналогично на похвалите, преминават отвъд обективността на оценките, които получава творбата: „Както европейският, така и нашият печат са се изказвали само с една немотивирана абстрактна похвала“, заявява д-р В. Балджиев в сп. „Мисъл“ (кн. III–IV, 1896). Подобен характер има още една критическа студия от същата година – „Иван Вазов като романист“. Неин автор е Ил. Миларов. Анализът на Миларов намира много повече слабости, отколкото достойнства на Вазовия роман. Подробното проследяване на сюжета и изграждането на основните характери в романа с разсъждения върху потенциала на темата за свободата и на революционната епоха, която Вазов описва, дават основание на Миларов да заключи, че писателят не се е справил с вярното пресъздаване „на освободителното движение“ (Миларов 1896а: 54). Според Миларов талантът на писателя задава по-големи очаквания от резултата, който предлага романът „Под игото“.

През 1896 г. студията на д-р В. Балджиев „Критика върху „Под игото““ е издадена в самостоятелна книга, а анализът на романа на Вазов е още по-остро критичен, дори подчертано негативен.

Той прави подробен литературоведски и културологичен разбор на романа, но не успява да превъзмогне субективното си отношение към книгата. Сред големите слабости на популярната творба на Вазов Балджиев посочва изграждането на образите, които според него авторът оставя без развитие. Откроява еднообразието и непълнотата в портретирането на персонажите, въпреки че Колчо, Мунчо, кака Гинка, и не само те, притежават своеобразен колорит и безспорна характерност. Природните картини и гастрономичните описания, освен че досаждат, според критика, заемат мястото на описания на душевните движения на героите. Вместо да пресъздаде духа на епохата, романът на Вазов пресъздава най-вече нрави и обичаи. Книгата не би била разбрана в пълнота от читател чужденец, който няма понятие от българското минало. Вазов не изяснява мотивите за въстанието, пропуска в разказа си Бенковски и Волов, събранието на Оборище, а без тях, според Балджиев, не може да бъде пресъздаден вярно духът на Април 1876 г.: „Вазов чака искрата в Клисуре и Бяла Черква, а не се доближава до вулкана, до центъра, до взрива.“ (Балджиев 1896: 50)

Подчертана е от автора на студията прекалената употреба на неочакваните случайности, които улесняват писателя в намирането на лесни сюжетни изходи от заплетени ситуации, но се използват без вътрешен смисъл и логика. Вазов е майстор на (в добрия смисъл) патриотичната провокация. А тук, както и за повестта „Немили-недраги“, търпи упреци, че „поругава българската гражданска доблест в лицето на белочерквенските съзаклятници“, които така и не се вдигат на бунт. Сред капиталните слабости и недостатъци на романа д-р Балджиев откроява и някои негови хубави страни. Намира ги в увлекателния стил на автора и в наличието на няколко сполучливо създадени сцени. Балджиев отделя за коментар на „хубавите страни“ непълни две страници от общо шестдесет и двете страници, какъвто е обемът на студията. Индиректна положителна оценка е съждението на критика, че, правейки тези бележки, той се надява „в следующите издания“ Вазов да продължи да прави поправки в текста, така както е преработил и съкратил някои глави от първото издание. Следователно, въпреки острата критика към

романа „Под игото“, д-р В. Балджиев не се усъмнява, че пише за книга, която ще бъде преиздавана, при това в най-близко време.

Въпреки неоправдано строгия критически прием, „Под игото“ има щастливата съдба на обичана книга. Третото, четвъртото и петото издание на романа излизат приживе на автора в годините – 1896, 1910 и 1920 г.

ДРАМАТА „ПОДИГОТО“ – ПОЗНАТ МОДЕЛ НА КРИТИЧЕСКО ВЪЗПРИЕМАНЕ

Първите отзиви в пресата за Вазовите драми обичайно се появяват веднага след премиерните им спектакли в Народния театър. Тези публикации най-често отразяват възторга от театралните събития, в каквито се превръщат постановките на „Хъшове“, „Към пропаст“, „Борислав“, „Под игото“.

Във в. „Вечерна поща“ още след генералната репетиция излиза материал за представлението. Той е сред най-първите отзиви за „Под игото“ на сцената на Народния театър, т.е. отзив за романа в неговия драматургичен и сценичен вариант. Показателен е с факта, че в него, както и в почти всички следващи публикации, не се пише за жанровите промени, които налага превръщането на романа в драма. На „Под игото“ се гледа като на текст-паметник, чиято монолитност е сигурна без значение в какви посоки ще настъпят промените в него. Допълнителна гаранция за стабилността на текста е името на Вазов:

„Под игото“ е най-популярното оригинално литературно произведение. Под това заглавие романът, който г-н Ив. Вазов е драматизирал сега, има небивал успех. При това и самото име на автора, бащата на българската литература, най-любимият национален поет, е достатъчна гаранция за художествеността и майсторството на драматизирването. [...] Изпълнението е изобщо добро. Артистите, режисьора и главно автора са положили големи усилия за бляскавото изнасяне на пиесата.

Ние не се съмняваме, че „Под игото“, която в драматическо и сценично отношение високо превъзхожда „Към пропаст“ и „Борислав“ ще има грамаден, незапомнен успех. Патриотизмът тук е изпълнил всичко и публиката ще бъде в екзалтация от възторг. [...] Ние поздравяваме г-н Ив. Вазов и му пожелаваме бляскав успех. („Вечерна поща“, бр. 3323 от 17 декември 1910)

Няколко са изтъкнатите основания за изобилстващия от сравнения в превъзходна степен материал: „Под игото“ е най-популярното българско литературно произведение; романът има небивал успех – преносът от стойността на романа към драмата в тези твърдения е напълно механичен. Няма правило, според което от успешния роман задължително да се получава успешно произведение във всеки друг жанр. Продължението, че авторът е най-любимият национален поет, че самото му име е достатъчна гаранция за майсторството на драматизацията, че заслугата за бляскавото изпълнение е на всички участници, но главно е на автора, предполага абсолютна убеденост в творческата сила на писателя. Изказаното в края с убеденост, че „Под игото“ в драматическо отношение превъзхожда „Към пропаст“ и „Борислав“, е също заключение, направено от позицията на еуфоричен зрител и без да се познава драмата.

Веднага във вестника излиза следващият материал за „Под игото“. Той е озаглавен „Тържество в Народния театър“ и отразява премиерното представление на пиесата. Към името на романа и името на автора като причина за „безподобния“ интерес и нетърпението на публиката да види спектакъла театралният наблюдател на вестника добавя и факта, че се играе оригинална българска пиеса, а не някоя от дотегналите на зрителите преводни драми. Подчертано е, че „Под игото“ е „произведение с ярък национален колорит“, който буди любопитството на публиката, и е гаранция за успеха пред многобройните почитатели на Иван Вазов. Следват съобщения за интереса на много градски трупи към новата драма и за отзивчивостта на автора към тях. Сценичният успех на „Под игото“ е очакван и сигурен.

Подобни оценяващи съобщения, но почиващи на емоции и лични пристрастия, дразнят по-сериозните критици и про-

вокират особено тези, които следят Вазовите драми и считат, че те са най-слабият дял от неговото разнородно творчество. Сериозна критика в литературната периодика понася и драматизацията на „Под игото“. Дори проявяващият толерантност към по-бавното идейно и художествено развитие на българската драматургия И. Андрейчин оценява „Хъшове“ като „едничкото“ драматургично произведение на Вазов „с известни литературни достойнства, което изглежда, че няма да надмине“ (Андрейчин 1910: 17). Тези думи критикът пише година преди да бъде отпечатана пиесата „Под игото“. На следващата година писателят преработва в драма романа „Казаларската царица“. Драматизациите на двата Вазови романа стават повод в годишния театрален преглед за сезона 1910/1911 г., който Ив. Андрейчин прави за сп. „Начало“, той да коментира по-подробно тази литературна практика. Критикът цитира мнението на Лев Толстой за междужанровите преработки на литературните творби:

Ох, тия преправки! Разбира се, от глад какво няма да измислиш, но мисълта за преправки е чисто детинска мисъл. Да вземеш роман или повест и да ги превърнеш на пиеса – това е все едно, както децата вземат картинка, изрежат контурите с ножници, залепят картинката на мукава и като ѝ сложат подложка, пляскат ръце от удоволствие. Стои. Станала статуя. Романът и повестта е живописна работа, там майсторът работи с четка и слага боите върху платното. Там има фон, сенки, преходни тонове; а драмата е чисто скулптурна област. Трябва да работиш с резец и не да слагаш бои, а да дялаш релефи. Как е възможно повест да обърнеш на пиеса? Картината не можете да превърнете на статуя. Както е невъзможно и статуя да стане на картина. (Андрейчин 1911: 498)

Андрейчин продължава да цитира Толстой, който пише за опита си с преработката на „Възкресение“: „И после, когато прочетох преработката, видях че нищо не излязло. Някаква залисия на сцената; хора влизат, излизат, събличат и обличат дрехите си, но кои са те, откъде са и какво ги е събрало там, това

не се вижда. И в това е драмата на самата преработка. В това е нейната трагедия.“

Това предупреждение би трябвало да бъде чуто най-вече от „г. Вазова“. Защото Вазов е пример, който следват някои български автори, включително и млади като К. Христов и народният поет не бива да си позволява да бъде лош модел за тях. Андрейчин дава за пример трудността да се драматизира историята, „защото историята е разказ, повест, роман...“. За да се превърне историческият сюжет в драма, се изисква голямо писателско майсторство. Без него на сцената се получава „движение на-место живот – и драмата ще бъде убита още в самото си начало, ще умре преди да бъде родена“. Оценката на Ив. Андрейчин за драматизациите на Ив. Вазов е недвусмислена, особено за драмите „Под игото“ и „Казаларската царица“, които са конкретната тема на театралния преглед.

В статията повечето примери са от пиесата „Казаларската царица“, но лесно се отнасят и към драмата „Под игото“. Андрейчин повторно подчертава, че драмата не е смяна на сцени пред очите на зрителите. Важното движение на сцената е това в душите и в човешките преживявания. Критикът пита къде е животът в „Казаларската царица“. Въпросът му е валиден и за драмата „Под игото“:

И къде е животът в Казаларската царица? В тая пиеса има само движение, няма действие, има само влизане и излизане, разтакане нагоре-надолу, разпразии [...] Мнозина не могат да схванат това, защото познават романа и празниците си допъхват сами. Но ако тя можеше да се яви преди романа, от който е прекроена, веднага ще се почувствува всичката изкуственост и неестественост, върху които е построена. (Андрейчин 1911: 499)

Според Андрейчин в изграждането на пиесата ясно личи липсата на драматически усет. Критикът не смята, че пълният салон определя творческия успех и „ако някой твърди обратното, той взема пушека за пожар“. Защото в София има толкова много „жадни за зрелища жители, че ще пълнят още два театъра като Народния“. Също така, „г. Вазов има своя публика и тя няма да

пропусне негов спектакъл“. Тази публика писателят е спечелил с предишните си пиеси, но сега театралният наблюдател твърди с увереност, че след още две пиеси като „Казаларската царица“ и „Под игото“ и почитателите му ще намалеят „най-малко наполовина“. Критикът с основание отправя предупреждение към писателя за разликата между сценични картини и същинско драматургично действие, проблем, който критиката изтъква още от времето на драматизацията на „Немили-недраги“.

Подобно мнение, че Ив. Вазов е преместил на сцена избрани части от романа, а не е написал същинска драма, изказва Д. Страшимиров. Противоречивите оценки на театрални наблюдатели и критици за представлението и за драмата „Под игото“ оформят обичайния за много от Вазовите творби спор в пресата, който, един от основните участници в него, Д. Страшимиров, нарича в заглавие на резюмираща го кратка статия „Драматическата война“. В нея личните нападки и резултатите от представлението изместват темата от художествената същина на драматургичния текст към ефектите от самото му наличие. Критичната теза на Д. Страшимиров изхожда от преобладаващия битов елемент в пиесата на Вазов, който, всъщност, е „ядка“ на цялото творчество на писателя, а и на следосвобожденската литература. Авторът е засегнат от оценката на Вазов, че задържалата се на сцена за съвсем кратко негова драма „Врази“, е полезна само като илюстрация за това „как не трябва да се пишат българските драми“, тъй като публиката желае да види на сцената „нашия живот“ (Вазов 1910: 610). Да, но Страшимиров отговаря, че „наше в битовия смисъл е само онова, което е външно и обичайно, и колкото отиваме по-дълбоко в душата, нашето е и общо на всички хора по земята“. Продължава разсъжденията си:

Драматическото възпроизвеждане на бита от историческа епоха не е прието никъде, не е вид, не е жанр: нека ми посочат примери. Това е предмет за исторически роман. В тая посока „Под игото“ на сцена е опълченско недоразумение. Тъй като нравите и обичаите се поддават само на описание, то сте принудени за сцената да вземете оттук-оттам, което по се види и чуе,

за да е импресивно, и излиза оскубана кокошка. Такова нещо са чисто битовите картини в „Под игото“ – нещо грубо, отрязващо, грозно. [...] От казаното следва, че исторически сюжети се обработват само идеалистично или чисто драматически, а не натуралистично (или на картини, както е в „Под игото“). (в. „Камбана“, бр. 1137 от 10 януари 1911)

В заключение Д. Страшимиров нарича „Към пропаст“ и „Борислав“ „вазовска битовщина на историческа снага“, а „Под игото“ – „битова каша“, която е невъзможно да бъде измерена с „критически аршин“.

Театралният наблюдател на подкрепящото Иван Вазов сп. „Българска сбирка“, Никола Атанасов прави опит за позитивен коментар на драмата „Под игото“, когато я представя в обзорната статия за 1910/1911 г. „През изтеклия театрален сезон“. Атанасов визира спектакъла по новата драматизация на Вазов, като обобщава, че театърът „се прави с ефектни картини, които говорят само на окото, а не дават нищо на мисълта“, и че „нашият театър дава най-често живи картини“. Представата за театър все още спира до статично-декламативни, несвързани органично една с друга или, най-малкото, непроизтичащи една от друга сюжетни ситуации, които се сменят пред очите на зрителите. Движението по сцената, смяната на сцените – това не е действие в театрален смисъл. „Под игото“ е драма, която носи подобни недостатъци, признава добронамереният коментар на Н. Атанасов. Защитата му към драмата на Ив. Вазов изразява другата логика, с която се използва професионалната театрална сцена – все още по възрожденски театърът се възприема чрез неговата занимателна полезност, повече в качеството му на утилитарен инструмент, отколкото на изкуство. Никола Атанасов пише в подкрепа на Иван Вазов, на цялостното му писателско присъствие в българската литература, без да пренебрегва и неговите драматургични опити:

„Под игото“ много биде охулена от някои отзиви. И тенденциозно, съвсем неоснователно. Тя е предимно битова пиеса и като такава трябва да се цени, а не да се мери с голям аршин, да

не се прави сравнение с романа, отдето е извлечена. Кой ще отрече, че битът от неотдавнашното минало е изнесен с известна художественост? Ако калейдоскопичната смяна на картините малко дразни изтънчения вкус на прекалените естети, тя печели много с оная непосредственост, каквато внася във всяко свое творение старият майстор на българското художествено слово; печели и със силния патриотичен патос, с н`ам каква наивност, която ти говори за една целна, прекрасна първобитност на изобразените герои, както и на самия автор. И тя спечели сърцата на публиката. Сметките на учените ни литературни и модерни мозъци никак не ѝ пречат да се наслаждава от един истински живот на българската сцена, па макар тоя живот и да е наивен, без главолumni идеи и без предвзета претенциозност за модерност. (Атанасов 1911: 487 – 488)

Действително, резултатът от драматизацията на романа „Под игото“ не убеждава, че авторът е вложил особено творческо усилие или ново вдъхновение при работата си върху пиесата. Тя представлява сбор от добре подбрани сцени от романа, оживени и озвучени на театралната сцена. Критиците са прави, че с тях не се изгражда драматургично действие, че „Под игото“ съставя представление без вътрешен или външен драматизъм, и че персонажите са монолитни образи без развитие. Все пак авторът центрира драматизацията около подготовката и избухването на въстанието и се отказва точно от битовите сцени – на изпита, на представлението, разговорите в метоха и в кафенето. От драмата отпадат Лалка, Хаджи Ровоама и калугерките, Иванчо Йотата – лицата, които не участват пряко в революционната сюжетна линия.

Критическите мнения за драмата „Под игото“ повтарят вече многократно казаното за Вазовите драми, че писателят не съумява да постигне същинско драматургично развитие на действието, че неговите драми са „нескопосно съшити“, че тактическите ходове, с които печели публиката не са елемент на добрата драматургия, а сценични трикове, приковаващи вниманието с ефекта на забавата и с елементарна употреба на патриотичните страсти на хората.

Фактът, че Иван Вазов посяга към своя „голям“ текст, че смее да преработи романа „Под игото“ в драма, подсказва, че той уверено практикува авторската драматизация; че превръщането на негови успешни произведения в драми не е породено от творческо безсилие да измисли драматургичен сюжет, а е по-скоро стратегия на автора. Той пренася популярността на постигнало успех литературно произведение на театралната сцена. Публичността на театралния спектакъл увеличава още популярността на белетристичното съчинение и към аудиторията му добавя и тези, които предпочитат да бъдат само зрители, не и читатели. Едва ли Ив. Вазов прибягва до това решение от комерсиални побуди.

Най-успешният български драматург от първото десетилетие на ХХ век така и не става добър драматург. Критиката се опитва в продължение на години да разгадае този феномен, предлагайки различни отговори на въпроса: Защо драмите на Вазов се харесват на публиката? Самият автор дава своя отговор в няколко публикации, провокирани от нападите срещу неговите пиеси.

Критическата позиция на Ив. Вазов към театъра не акцентира върху идейно-естетските търсения в драматургията, а изхожда от държавническото отношение към развитието на театралната културна институция. През целия му творчески път усилията на писателя са насочени към изграждането на стабилните основи на националната драматургия и към професионалното укрепване на театъра във всички негови извънлитературни параметри. Писателят има отношение към сценичната реализация на произведенията си, към актьорската интерпретация на персонажите, към визуализацията на сцените, импонира му режисьорската работа, която търси пътища за непосредствено въздействие върху емоциите и сетивата на зрителя. Затова търпи постоянна критика. Упрекват го в липса на драматургична дълбочина, в допускане на сериозни композиционни грешки, в грубо експлоатиране на патриотичните страсти на публиката или в повърхностен комизъм. Но драматургичните писател-

ски „трикове“ привличат и задържат вниманието и емоциите на зрителите. Взаимодействието на Вазов с театъра се случва според пожеланието на младия д-р Кръстев в първата му рецензия от 1900 г. за сп. „Денница“. Припомням цитата: „Дано след време Вазов със същия успех и същия талант посвети силите си на драмата и създаде един национален театър“ (Кръстев 2001: 446).

Вазовите драми търпят нападките, че са неспособно конструирани, че са лишени от емоционално изящество и от драматургично проблематизиране на темите, че те са повече живи картини на събития и факти от миналото или от съвременността, а не изследване на човешката психология, която стои зад сюжетослучващото се. С всички свои несъвършенства обаче те попълват фонда на националната драматургия от нейния ранен период.

ПОДСТЪПИ КЪМ КРИТИЧЕСКИТЕ ОБОБЩЕНИЯ ОТ 1910 ГОДИНА

От началото на новия ХХ век българската драма започва да преодолява възрожденския стереотип на драматургично интерпретиране на историческите сюжети с опитите на техния фон да се очертават нравствени конфликти, а вниманието да се центрира върху съдбите на персонажите вместо върху историческото събитие. Историческата драма опитва да изведе на преден план човешките преживявания, подплатени от историческия разказ. За разлика от възрожденската историческа драма, чиято цел е да научи, да припомни и да поучи чрез историята, а не да тълкува драматични сътресения у своите герои. Драматурзите отдавна желаят и пробват да превъзмогнат праволинейността на съобщението и гръмкостта на посланието, типични за българските драми преди Освобождението и за десетилетията на 80-те и 90-те години. Постигат се литературни успехи в тази посока – П. Ю. Тодоров със „Зидари“ (1899), „Самодива“ (1903), „Страхил, страшен хайдутин“ (1903), А. Стра-

шимиров с „Отвѣд“, „Ревека“, Д. Страшимиров с „Врази“, К. Величков с „Опълченец“.

Модерните тенденции, въведени в писателските практики от кръга „Мисъл“, изискват в литературата да се интерпретира индивидуалността на личността, вместо да се репродуцират колективните въздействия на голямата група, вече формирана като национална. Това е художественият и философският интерес, който вълнува авторите и критиците около сп. „Мисъл“. Те се „опълчват срещу дотогавашната литературна традиция и издигат бариера между българската литература „преди“ и „сега“ (Атанасова 1991: 30).

Отрицанието на българската литературна традиция намира своя персонифициран център в творчеството на Иван Вазов, което наглед не се вписва в опитите за европеизиране на българската литература. Състоянията на индивидуалния дух, изследвани в нова художествена система, са актуалният творчески интерес, заявен от кръга „Мисъл“. Въпросът свое-чуждо се изяснява в нов смисъл. Чуждото е модел за своето, а не заплаха за неговото обезличаване. Настояването е своето да излезе от провинциализма на локалното и художествено да партнира на европейското – с нови теми и нови форми. Възпитателните и просветителните функции на литературата се мислят като отживялост.

АЛБЕРТ ГЕЧЕВ ЗА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА И ТЕАТЪР

Интерес представлява критическото присъствие на Алберт Гечев, който в последните години от първото десетилетие на ХХ в. започва да пише Годишни литературни прегледи за сп. „Демократически преглед“. Неговата критическа мисъл формира едни от най-систематичните и задълбочени вглеждания в българското литературно развитие. Широкият му поглед върху литературния живот и аналитичната му мисловна нагласа му позволяват да отличи процесите в литературния развой, да формулира целите и културната стратегия за развитие на българските писатели, така че техните разнородни и хаотични ли-

тературни опити да се насочат към изграждане на национална литература.

Алберт Гечев не е театрален критик, но в оптиката на неговия критически поглед влизат много от драматургичните текстове на български автори. Той наблюдава отстранено в сравнение с оперативната театрална критика театралния живот и, тъй като следи и познава много добре актуалната литература във всички нейни жанрове, дава оценки на новите български драми, разполагайки драматургията в по-широкия контекст на цялостното литературно развитие. Редки са случаите, в които преценката на младия критик за стойността на разглежданите от него пиеси да е неточна и по-късната литературна история или театралната практика да не потвърдят видените от Гечев достойнства или слабости на драмите. Статиите му представляват различно ниво на критическата мисъл в сравнение с множеството публикации на театрални наблюдатели, излезли в многобройните през този период периодични издания. Характерна особеност на критическия текст на А. Гечев е търпението и мекотата на тона, с които пояснява в процеса на анализ на творбата своите твърдения. Този маниер на критическо писане го превръща не в съдник, а в творчески партньор на авторите, които коментира. Критическите оценки на А. Гечев са смели и категорични, но са изказани елегантно и с намерението да убедят, да насочат, да са от помощ, а не обидно да пренебрегнат усилията на автора. Дори в случаите, когато отсъжда строго, той не заема нападателна позиция. Грубостта не му е присъща и намира думите, с които да обоснове своето мнение без да участва в литературни спорове или междуличностни разпри по литературни въпроси.

Във всеки годишен преглед А. Гечев отделя място, за да отбележи литературното присъствие на Ив. Вазов. Произведенията му оценява различно, но дори и когато е критичен, Гечев винаги намира думи да изрази уважителното си отношение към литературното дело на Народния поет. Освен мястото на кръга „Мисъл“ в литературния живот, в литературния преглед за 1907 г. критикът наблюдава присъствието на писателските кръгове около А. Страшимиров, около Ив. Андрейчин и развитието на традицията, формирана от кръга Ив. Вазов – К. Величков.

Драматургията тук присъства само чрез финалните изречения за Ив. Кирилов – авторът, чийто драми А. Гечев последователно коментира и отблизо следи драматургията му. В оценката си критикът е разколебан между поощрението, заради новите идеи, които пиесите на Кирилов добавят в българската драматургия, и упреците за прибързаното им и без достатъчно старание написване.

Някои от новите български драми са разгледани пространно в следващите годишни прегледи на младия критик. Към художествения анализ за тях авторът добавя свои наблюдения за взаимоотношенията между литературата и театъра. Защо драматургични произведения не само присъстват постоянно в критическите обзори на Алберт Гечев, а дори може да се каже, че са центрирани във фокуса на литературоведските му наблюдения? Въпреки че не откроява лично предпочитание към драматургията, в статиите на Гечев драматургичният жанр присъства като голяма и все по-специална част от българската литература. Особено след откриването на новата сграда на Народния театър необходимостта да се развива драмата и успешното привличане на писателското внимание към нея дават поле за интензивното му развитие. То вече се случва отвъд количествените натрупвания на как да е съставени текстове за пиеси, с които е изпълнено времето от края на 80-те и 90-те години на XIX в. От 1907 г. нататък Народният театър „се превръща в централна културна институция“, към която се съсредоточава „вниманието на почти всички активни писатели“ (Неделчев 2011: 92). Драматургичната литература заслужава новия авторитет и вниманието, които получава. Алберт Гечев е сред критиците, работещи усилено в посока за успешното художествено развитие на драматургията като важен дял от българската литература.

Според А. Гечев бедните литературни година създават пауза и празно откъм литературни успехи време, но то е удобно за литературния историк за „преценка на литературните деяния“, за „отрезвяване на литературни вкусове“, „за избистряне на литературни възгледи“ (Гечев 1910: 43). В Годишния преглед за 1909 г. критикът не би могъл да посочи наистина добро произведение.

Но Гечев има повод за оптимизъм, защото наблюдава стремежа българската литература да се доближи до духовните интереси на обществото и да получи уважение в чужбина. Пътят към постигането на тази цел е създаването на национална българска литература, която да отразява особеностите на „българската национална физиономия“. Критикът не предлага дефиниция на понятието „национална литература“, но подчертава, че тя се постига, когато участници в създаването ѝ са всички социални групи, когато техните политически, икономически и други различия се обединяват от естетически интерес. Подобен микс от различия не руши, а напротив, обогатява националната литература. С тези разсъждения А. Гечев добавя своето мнение в дискусията за смисъла и същността на националната литература, съответно, на националната драматургия и театър.

В началото на литературния преглед за 1909 г. Алберт Гечев поставя присъствието на Иван Вазов в българската литература. Без да добавя подробности отбелязва небивалия успех на постановката по новата драма на поета – „Борислав“. Невъзможно е да се подмине впечатляващият брой представления, които има този спектакъл в Народният театър, както и шумът, който драмата предизвиква в литературен план. Опирайки се на фактите, а не на художествения анализ, А. Гечев подчертава заслужения успех на историческите драми на Ив. Вазов: „госп. Вазов е единичният български писател, който се ползува с широка популярност и с голямо уважение между широката публика“ и той „с право е спечелил своята популярност“ (Гечев 1910: 44). Само за един театрален сезон се изиграват двадесет представления на „Борислав“ при обичайно играни по три-четири пъти за сезон пиеси от други автори. Единственото сравнение с успеха на „Борислав“ може да се направи с успеха на другата Вазова драма „Към пропаст“. Популярността на автора обаче не е единственото обяснение, нито главната причина за успеха на спектакъла. Между Вазов и широката публика съществува духовно родство, Вазов провокира националното съзнание и гордост у своите зрители/читатели, заявява Гечев. Схемата, която използва писателят, не е сложна. Вазов използва исторически сюжет, описва критичен за българите момент и търси прояви

на българската душевност в ситуация на криза. Историческите сюжети са отличната драматургична основа, от която Вазов много правилно се възползва. Откровеният упрек на критика към писателя е, че нравствената оценка, с която характеризира персонажите, е изявена твърде грубо в драмата. Недискретното присъствие на авторово мнение в изобразяване на героите е знак за неовладяно майсторство при психологизиране на драматургичните характери. В този план драматургичното умение на Ив. Вазов, показано в „Борислав“, не се отличава от техниката на В. Друмев в изграждането на персонажите в „Иванко“. Новата драма на Вазов дължи успеха си на други фактори, но не на сериозно художествено развитие в интерпретирането на историческия сюжет. Моделът на тълкуване на образите през разбирането: „всички, които не са българи са или нечестни, или глупави хора“, все още е работещ за много български автори на драми. Използването му, дори в най-успешната българска пиеса, илюстрира непреодолени елементи от периода на възрожденската драма. Като контрапункт на тази тенденция в българската драматургия А. Гечев дава пример с широтата на творческия мироглед на П. Ю. Тодоров. Критикът високо цени умението на Тодоров да добавя вечните човешки копнежи, при това с проникновението на личното преживяване, към националните елементи, върху които авторът изгражда сюжетите в своите драми.

Изтеклата година е силна за Народния театър и Гечев коментира този факт, изтъквайки интереса към българската драма и нейното необичайно присъствие в репертоара на театъра. Литературният преглед за 1909 г. е сред малкото текстове, в които критикът споменава драматургията в свързаността ѝ със сцената – „интимните връзки“ между театъра и нашата драма „внасят живот в нейното развитие“ (Гечев 1910: 47). Темата за българската драматургия е основна в този годишен обзор на А. Гечев. Разширява я с коментар върху друга нова драма – „Врази“ от Д. Страшимиров. Критикът приветства завръщането на Д. Страшимиров в литературата и се надява на добър прием на „Врази“ от публиката. Умелото преплитане на исторически и психологически елементи правят интересна пиесата на Д. Страшими-

ров и като художествен текст, и като елемент от националната литература. Пиеси на Петко Тодоров и Цанко Церковски също присъстват в репертоара на Народния театър.

Алберт Гечев настоява за развитие на националната литература чрез употребата на народни тематични мотиви и исторически сюжети. Смята, че и едните, и другите имат еднаква тематична стойност в националния литературен фонд. В този план А. Гечев приравнява значението на „Идилии“ на П. Ю. Тодоров с историческите сюжети, разработвани в последните години от Ив. Вазов. Разбира се, не приравнява художественото умение и дълбочината, с които Петко Тодоров изгражда героите си с Вазовия начин на създаване на основните персонажи. Критикът отличава творбите на П. Ю. Тодоров като постижение за българската литература, заради намерената хармония между формата и съдържанието, заради елегантността, с която влага в народните сюжети „най-префинени настроения на съвременния човек“.

Алберт Гечев споменава и Антон Страшимиров сред стойностните български драматурзи с активно присъствие през 1909 г. Поводът е театрален. Страшимиров основава нова труппа „Смях и сълзи“, с която пътува из България и с нея стига до места, където трудно могат да бъдат видени добри театрални представления. Въпреки забележките към неговата нова комедия „Къща“, в която според А. Гечев комедийното липсва, той оценява драматургията на А. Страшимиров и ползите от неговите пиеси за българската литература. Годишният преглед за 1909 г. завършва с оптимистичното очакване много скоро да започнат да се появяват „значителни литературни произведения у нас“.

Литературният преглед за 1910 г. излъчва надежда за бъдещето на българската литература и оптимизъм, породен от богатата на интересни и сполучливи произведения изминала година. Алберт Гечев определя раздвижването на литературния живот като „изблик на нов живот“ в българската литература. Негови прояви са книгите на Ив. Вазов и на П. П. Славейков – „Легенди при Царевец“ и „На острова на блажените“ и Яворовата лирическа сбирка „Подир сенките на облаците“. Драмите, които критикът отличава, са „Невеста Боряна“ и „Змейова

сватба“ на П. Ю. Тодоров. Правят впечатление изданията с аналитичен поглед към българската литература – „Литературен сборник Мисъл“, биография на Хр. Ботев от Ив. Клиначаров и томчето „Критици“ на непознатия автор Йордан Маринополски. Пъстротата на литературната 1910 г. се допълва от „Книга за театра“ на Ив. Андрейчин. Гечев с радост констатира стремеж у писателите да доближат произведенията си до българската действителност – посоката, в която неговите критически статии няколко поредни години се опитват да насочат българските автори. Гечев е убеден, че художественото интерпретиране на български теми и сюжети е в основата на националната литература. Литературното постижение на 1910 г. не е отделно произведение или книга, а съзнателният стремеж на творците българската действителност и обществените проблеми да намерят художествена интерпретация в литературата. Статията „Нашата художествена литература през изтеклата 1910 г.“ (Гечев 1911: 184–194) отвъд наблюденията върху конкретните литературни прояви съдържа удовлетвореността на критика, посочил в своите рецензии и обзори правилните прогнози и насоки за развитието на литературата, от които резултатът е наличен.

В статиите на А. Гечев драматургията получава литературоведски аналитичен прочит. Той е критикът, който започва да интерпретира българските драми като литературни произведения, без да ги обвързва с постановъчните им възможности или с комуникацията със зрителя. Той чете драматургията като пълноценна литература и е изключение на фона на критиците с театроведски поглед към драматургичния жанр. Анализите, които А. Гечев прави на драмите на Ив. Вазов, А. Страшимиров, П. Ю. Тодоров, П. К. Яворов, Ив. Кирилов и др., тълкуването на процесите в драматургията в плана на литературното развитие, в перспектива обвързват плътно българската драма с литературата.

Няколкото критически статии с програмен смисъл за българския театър, които се появяват през 1910 г., са илюстрация за оформилото се отношение към българската драма петдесет години след нейните първи прояви. То се движи в широкия диапазон от острата критическа санкция до толерантното и дори свръхтърпеливо поощрение. Натрупаният драматургичен и театрален опит позволява и се нуждае да бъде резюмиран, обобщен и синтезиран, а дебатираните теми и проблеми от предхождащи културно-театрални дискусии от страниците на българската периодика да бъдат обговорени отново. Появилите се през 1910-та статии, обсъждащи театъра и българската драма, съчетават критическия поглед към петдесетгодишното театрално минало с професионалното познаване на процесите, които протичат в театралното изкуство през първото десетилетие на ХХ в., и които оформят различните виждания за българското театрално развитие. Централни за разбирането на посоките, в които поема родната драма и театъра, са студията на Пенчо Славейков „Национален театър“ и началният текст от книгата на Иван Андрейчин „Книга за театра“, озаглавен „Нашият народен театър“. Театралните критици Никола Атанасов и Страшимир Кринчев със свои публикации влизат в диалог с Пенчо Славейков и с Иван Андрейчин. А сред постоянните теми, които привличат критическото внимание на Александър Балабанов, е темата за съдбата на българския театър с насочено внимание към българската драма. Частен разговор по литературни теми между Петко Тодоров и Янко Сакъзов е продължен като публично обсъждане на темата за влиянието на театъра върху публиката и влиянието на публиката върху твореца; кога един драматург е успешен, кой е критерият за драматургичен успех – мнението на елитарната критика или интересът на масовата публика⁶. Тема на публичната размяна на мнения между

⁶ Сакъзов, Я. „Нашият театър и нашата драма. Бележки на един публицист“. // Съвременна мисъл. г. I, кн. I, януари, 1910, с. 155-158; Тодоров, П. Ю. „Писмо до Янко Сакъзов“ // Съвременна мисъл, г. I, кн. III, с. 198-201.

редактора на сп. „Съвременна мисъл“ и пионера на българската модерна драма П. Ю. Тодоров е театралният успех (или неуспех) на българските драми. Разговорът изхожда от конкретиката на театралните събития на предходната година и достига до обобщенията за духовната принадлежност на твореца към неговото съвремие. От общите философски наблюдения се стига до частните примери, а те все отвеждат към систематизиране на наблюденията върху драматургичното присъствие на Иван Вазов⁷.

Оказва се, че в обобщенията за 1910-та най-често драматургията на Иван Вазов става център и пример в критическите обсъждания за българската драма и театър.

1910 година е силна година за Народния поет. Тогава той публикува второ издание на драмата „Борислав“, издава другата си историческа пиеса „Към пропаст“, обнародва поетическата книга „Легенди при Царевец“, както и четвъртото издание на романа „Под игото“. Дистанцираността на Иван Вазов от критическите коментари на 1910-та за литературноисторическото остойносттаване на драматургичните наличности е само привидна. С издаването на двете исторически драми, с 35 представления в Народния театър на „Борислав“ за двата театрални сезона, които обхващат 1910 г., с 14 представления за същото време на „Към пропаст“, с премиера на драматизацията на „Под игото“ в самия край на годината, той най-активно „участва“ в посочването на важните театрални и драматургични факти за последните няколко от петдесетте години българско театрално дело.

Ситуирането в центъра на дебата за театъра на драматургията на Иван Вазов е напълно логично. В публикациите от 1910 г. се поставят въпроси и се дават отговори, които обобщават актуалния през първото десетилетие на ХХ в. дебат за театъра като национална институция. В основата на въпроса за националния театър стои въпросът за националната драматургия. Творческите усилия и организаторската инициатива на мла-

⁷ Сакъзов, Я. „Около въпроса за нашата драма. Отговор на П. Ю. Тодоров от Янко Сакъзов.“ // Съвременна мисъл, г. I, кн. IV, с. 316-322.

дия Вазов още през 80-те години на XIX в. задвижват много от процесите, които оформят националния профил на българския театър и попъхват тематичния и емоционалния регистър на българската драматургия.

В публикациите в периодичния печат, успоредно с други важни за развитието на българския театър проблеми, авторите засягат и проблема за перспективите пред българската драма (или за безперспективността на усилията и за творческото безсилие на българските писатели, правещи опити в драматургичния жанр, според П. П. Славейков). Представени са различните виждания за посоката, която българският театър би трябвало да поеме, за да придобие достоен национален облик. Родната драматургия се оказва подложена на разнопосочен натиск: от една страна – е натискът, произлизащ от надеждата и очакването; от друга – е натискът на недоверието, на изчерпаното търпение и на естетическия максимализъм.

В публикациите в периодичния печат се поставят въпроси и се дават отговори, които обобщават актуалния през първото десетилетие на XX в. дебат за театъра като национална институция. В основата на въпроса за националния театър стои въпросът за националната драматургия. Успоредно с други важни за развитието на българския театър проблеми авторите засягат и този за перспективите пред българската драма (или за безперспективността на усилията и за творческото безсилие на българските писатели, правещи опити в драматургичния жанр, според Пенчо Славейков). Представени са различните виждания за посоката, която българският театър би трябвало да поеме, за да придобие достоен национален облик.

Освен с общата тема, подобрите за коментар тук статии се отличават с обобщаващо-генерализиращото мислене на техните автори по проблема за българския национален театър. П. П. Славейков, Ив. Андрейчин, Ал. Балабанов аргументирано обосновават своите мнения дори когато те са заявени категорично и безапелационно. Широката култура, задълбочените познания в областта на културната история, на естетиката, на

философията правят аргументите на тези критици да звучат логично и основателно и насочват вниманието на читателя към същината на дискутираните проблеми.

Едновременната поява на статиите им именно през 1910 година не е случайна. Годината 1910-а е „знаменита литературна година“, година, носеща усещане „за достигнат предел, за някаква завършеност“ (Неделчев 2019: 97). Но и година на „проектиране на нови начала“ (Дойнов 2014: 16). Тя е година на творческа равностметка, за което недвусмислено сочат издадените през нея три „класически образца“ на антологии (Антов 2012: 5): „Българска антология“, съставена от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов; „На Острова на блажените“ от П. П. Славейков; „Подир сенките на облаците“ от П. К. Яворов. Своеобразна равностметка в полето на драматургията са излезлите в отделни токове „Пиеси“ от А. Страшимиров и „Драми“ от П. Ю. Тодоров. Своите опити по пътя на модернистичния експеримент в драмата добавя и Яворов с написването през 1910 г. на първата си драма „В полите на Витоша“. Пиесите на тримата драматурзи са „етап в следосвобожденското драматургично мислене“, в който „философия и проблематика, персонажи и конфликтност, композиционни и образни търсения“ се насочват към съзнателно оттласкване от дотогавашната литературна традиция (Иванова-Гиргинова 2011: 304). Натрупаните до 1910 г. литературни факти формират достатъчен фонд на българската литература. Той дава възможност съчиненото до момента да бъде подредено и изследователски коментирано. Възможността за систематизиране позволява не само да се проследи количеството и времето на възникване на различните литературни факти, но и да се изведат и посочат различни процеси, протичащи в българската литература, включително и такива, свързани с естетически търсения.

Драматургията не прави изключение и също се вписва в актуалните тогава литературни процеси – в близките, предходни на 1910-а години осезателно са се умножили българските драми и техните автори; натрупан е по-сериозен драматургичен опит; все повече произведения от родната драматургия имат своите професионални срещи с българските режисьори и ак-

тъори и привличат интереса на публиката. В края на първото десетилетие на ХХ в. българската драматургия отбелязва нов вид сценично присъствие – неепизодично, по-забележимо и професионализирано. Разсъжденията за българската драма, за разлика от обичайните публикации в пресата само няколко години по-рано, вече се основават на логични вместо на емоционални аргументи. Колебанията за това може ли да се говори за българска литература, респективно – за българска драматургия, са преодоляни. А въпросът, съпровождащ през цялото му развитие българския възрожденски театър – дали изкуството на Мелпомена изобщо има място сред българското общество, отдавна е заглъхнал. Мястото му е безспорно. *През 1910-а се оформя друг провокативен въпрос – за пътищата, по които българската драма и театър трябва да се движат оттук нататък.*

Споменатите литературни и културни натрупвания не отменят реториката на отрицание в озвучаващите 1910 г. критически гласове. Но тя, както и възрожденският дебат за театъра, има ефекта на утвърждаване, защото нещо, за което се говори, означава, че то съществува, и че съществуването му е важно за обществото. Натрупаното театрално минало дава възможност за съпоставки с актуално случващото се и за формулиране на очаквания за бъдещото развитие на жанра. Спецификата на драмата постоянно обвързва литературния текст с неговата сценична реализация и говоренето за българската драматургия неизбежно се съпровожда от говорене за българския театър. Михаил Неделчев отбелязва като една от важните характеристики на литературната 1910 г. превръщането ѝ „в театрална година, в година на театъра,... основаващ се в по-голяма степен от обикновено на литературата“ (Неделчев 2019: 111).

Първото десетилетие на ХХ в. завършва с напрежение, породено от криза в развитието на Народния театър в София. Въодушевляването в началните години на века около изграждането на сградата на театъра и ентузиазмът около формирането на държавната трупа по нови стандарти – вече са изчерпани. Няколко години по-късно задачата е Народният театър да добие облика на национална културна институция на европейско

художествено ниво. Тези очаквания задвижват поне два успоредни процеса – на по-високо професионализиране на представленията (да бъде преодолян елементът на самодейност в постановките) и на идейно и художествено самоопределяне на драматургията (също на сценографията и на музикалното оформление на спектаклите). Нуждата от работа с нови творчески идеи, подходи и личности предизвиква дебат за театъра. Като негова основа Виолета Дечева определя спора за функциите на модерната театрална институция в младото българско общество и мястото на държавата в търсенето и в определянето на културната позиция, която трябва да заеме театърът (Дечева 2011: 144). За разлика от възрожденския спор, който се води изобщо за съществуването на театър сред българите, разминаването сега произтича от различията в определянето на понятията национална култура и в частност – национален театър. Разискваният в контекста на националното театрално изкуство въпрос е свързан с определянето на ползите и на вредите от представянето на български драми на националната сцена. В последвалите критически обсъждания българската драма става най-явната жертва. Оценките за нея по традиция са полярни – варират от грубо отричане на всичко направено в този жанр от българските автори до толериране дори на слабите писателски опити с вярата, че практиката ще доведе и до художествени постижения.

Сред първите цялостни публикации за смисъла и функциите на театралната институция е студията на Пенчо Славейков „Национален театър“, публикувана в литературния сборник „Мисъл“ през 1910 година.

Нужно е да се уточнят понятията „народен“ и „национален“ театър и Пенчо Славейков ясно посочва разликите между тях. До появата на студията „Национален театър“ и дефинираните в нея различия между двете понятия те често се употребяват като синоними. В най-общ смисъл разбирането на автора за националната култура е, че тя трябва да бъде елитарна и съизмерима с високите постижения на европейската култура. А на-

родната остава затворена и ограничена в етническите културни параметри. Широтата на Славейковата културна визия намира комфорт в концепцията му за национална култура и в текста, публикуван в литературния сборник „Мисъл“ той развива теза, с която да я защити. Отделен е въпросът доколко приложима е неговата концепция.

Освен високата култура и образование, доскорошната му практика като директор на Народния театър позволява на Пенчо Славейков да оформи и да изрази достатъчно категорично своята визия за промени в структурата и в институционалните взаимоотношения на театъра с Министерство на просвещението. Той настоява за преразпределение на административните отговорности и за урегулиране по нов начин на взаимоотношенията между театралната и министерската институция. В студията си Славейков обстойно излага своята концепция за развитието на българския национален театър, която следва модели на модерния европейски театър. Особено ценен е анализът, в който критикът разглежда театъра като обществен културен феномен. Авторът не се опитва да пренесе механично чужди модели. Той коментира аналитично различни епохи от театралната история, включително подлага на оценка българското театрално минало на фона на българските обществени и ментални нагласи. Доскорошният директор поставя и обсъжда открито финансови, административно-организационни, художествени и етични въпроси, свързани с функционирането, с творческата свобода и с културните отговорности на един национален театър.

В студията си П. П. Славейков поставя силен акцент върху ролята на драматургичните произведения, които имат далеч по-сложни и по-сериозни задачи от това да попълват с думи пространството на сцената или да разнообразяват свободните вечери на отегчени граждани и скучаещи гости на столицата. Сред основните аргументи в защита на Славейковата програма, обърната към европейските драматургични образци, е поставената от критика унищожително слаба оценка за първите български пиеси и постановки. Той определя историята на българския театър като „само един факт“, в който Славейков

не намира (а и не желае да търси) стойността на традицията. Отрича всякаква идейна и естетическа ценност на българската драматургия. Оценката на автора за този дял от родната литература е смущаващо безкомпромисна. Той пояснява, че българската театрална история не създава школа и в този смисъл сегашният театър не е зависим от своето минало. „Свободата от вчера“ е „велико преимущество“, възкликва Славейков. Свободата от миналото той нарича „свобода на творческия дух“ (Славейков 1910: 173). Тезата му за свободната творческа воля е твърде утопична, защото всеки творец носи генетичната тежест на своята културна принадлежност. Авторът признава възрожденския театър за фактор в постигането на политическа и духовна свобода на българите. Но е категоричен, че той не става фактор нито за развитието на бъдещия театър, нито за културното развитие на обществото. Безпощаден е дори към считаната за най-добра от възрожденските драми. Оценката му за „Иванко“, събрана в едно безглаголно изречение, гласи: „Мрак от мисли, хаос от думи“ (Славейков 1910: 176). Критикът счита, че българската драматургия от Войников, през Друмев, до Вазов за половин столетие стои без развитие, защото „нашите драматурзи са удовлетворявали гълпата и са тропали все на едно място“:

И най-напред: от репертоара на нашия театър трябва да се изхвърлят всички български драматически халаванди, от Войникова до Вазова, всички Иванковци, Апостоли, Отечества, Към пропасти, Бориславовци: в тях няма ни език, ни мисъл, ни поезия, ни концепция, ни композиция, ни действие, ни живи хора. Прост човешки смисъл няма в тях! (Славейков 1910: 190)

Твърде крайните позиции на Славейков водят до това в програмата си той да изключи изобщо българската драма от театралния репертоар, ако тя не е качествена. А качествена според него все още няма. Смисълът на студията налага именно това авторово мнение, въпреки че мимоходом Славейков споменава за качествени български драми, които могат да се изброят на по-малко от пръстите на едната ръка. Любопитно е да разберем

кои са драмите, които преодоляват неговата критичност, но той не назовава нито една от тях. Критикът предлага театърът да се развива чрез най-добрите образци на класическата и европейската драматургия. Според него българската драматургия има стойността на музееен експонат, но не и на възможен за употреба културен продукт. Идеята, че изграждането на модерен театър трябва да започне отначало, без да се търси опората на вече създаденото, не се възприема нито от театралите, нито от по-широката културна общественост. Амбицията на Славейков за „излизане от затвореността на чисто българските проблеми, свързани с възрожденския подем и отърсването от чуждото иго, приобщаването на българина към общозначими тежнения и стремежи“ (Кортенска 2017: 373) е твърде мащабна, за да бъде възприета и осъществена от българската драматургия в началото на ХХ в. За да бъде надскочена локалната проблематика и да бъде надмогната патриотичната линия в драматургията, както изисква критикът, са необходими още натрупвания и още практика в областта на драмата. Той обаче не вижда писателските опити до първото десетилетие на ХХ в. да са постигнали надграждане над нивото на възрожденската драматургия. Безкомпромисната преценка на Славейков е, че нищо, написано от българските автори, не може да влезе в репертоара на националния театър:

Наша пиеси, наш български репертоар ние нямаме. Онова, което имаме, не е за пред хората. Развитието на нашата драма не се е мръднало ни на педя напред, макар че наглед тя е уж вървяла. Тръгнала от Войникова, тя е минала през Друмева и сега е в ръцете на Вазова. Но от 1866 до 1909 г., т.е. половин столетие, тя стои все на едно място – не в никакъв символичен смисъл – буквално! (Славейков 1910: 188)

В студията „Национален театър“ П. П. Славейков съставя хронологичен разказ на българската театрална история. От него звучат негодуванието и иронията на коментирация глас на критика. Славейков пише тази своя студия от позицията на критик, а не на театрален или литературен историк. Той не

уплътнява фактологично разказа за краткото театрално минало и за настоящето на театъра в младата българска държава, но затова пък избраните автори и произведения, които го попълват, са интерпретирани така, че да илюстрират авторовата теза за безнадеждната изостаналост и липса на развитие на родната драматургия. Максимализмът на Славейков предопределя крайностите в изводите, които прави – след като в една драма не намира достатъчно достойнства, той отрича и малкото, което може да бъде отбелязано като постижение. Естетическата санкция и ироничното пренебрежение на автора обхващат както цялостното послание на българските драми, така и детайлите по тяхното изграждане – повтарящи се типажи на главните герои, оставени без развитие; еднотипни второстепенни герои и масовка, която да запълни пустотата на драмата, респективно – на сцената.

Безстойностно минало с оглед на театралното настояще и драматургия, която не е претърпяла никакво идейно и художествено развитие от Войниковите пиеси до пиесите на Вазов – това е строгата оценка на Пенчо Славейков. Липсващата обективност и уважение към българското театрално дело и към писателските усилия в драматургичния жанр в студията на доскорощния директор на Народния театър предизвикват логични реакции на несъгласие с обобщенията му, несправедливо омаловажаващи всичко постигнато в сферата на българската драма и театър.

Опонирайки на Славейковата студия „Национален театър“, театралният критик Никола Атанасов заключава:

И той е от ония писатели, които са се уединили в себе си и обичат само себе си. Обективност от уединения не чакайте. Мисълта му е жестока и суха, а изкуството – студено и високомерно, без топлина. (Атанасов 1910: 3)

Другият обобщаващ и програмен текст от 1910 г. е статията на Ив. Андрейчин „Нашият Народен театър“. Споделяйки своята визия за значението и развитието на Народния театър, Андрейчин също уточнява, че понятието „народен театър“ е

подвеждащо, защото е възможно да се тълкува в неговия буквален смисъл: „Театърът е народен в смисъл на държавен, и последното название трябва да замени първото“ (Андрейчин 1910: 10). Авторът подкрепя инициативата за автономия на театъра и счита, че тя не противоречи на неговия статут на държавно културно учреждение. Идеята на Андрейчин за управлението и основата, върху която трябва да се развива театърът, се отличава от виждането на Славейков с далеч по-демократичния подход на ръководене, който той предлага. Според него аналогични по важност с фигурите на директора и на режисьора са тези на драматурга, на актьора и на българския писател. За доброто на театъра е техни представители да участват в решенията за неговата съдба, културна политика и програма, смята критикът. Български високопрофесионални театрали заедно с отличен български език и българска драматургия – това са трите елемента, които биха осигурили „неоспоримия напредък“ на българското театрално дело.

Иван Андрейчин прави опит да концептуализира задачите, които стоят пред българския Народен театър. Критикът посочва два периода в кратката българска театрална история – първия нарича „любителски“, а втория характеризира с „отслабване на любителството и създаване на професия от театралното изкуство“. Културният характер на любителския театър се заменя постепенно с икономическа мотивировка за съществуването на театралната институция. Намесата на държавата и на парите в културата довежда до редица напрежения, недоразумения и недоволства, нескрито изразявани от артисти, драматурзи, директори и представители на министерството.

В несъгласие със Славейковата репертоарна концепция Андрейчин извежда родната драматургия като една от трите опори, на които се основава националният театър. Българската драма не само че не бива да се пренебрегва, а трябва да се стимулира чрез нарочна държавна политика, е мнението на Андрейчин. В репертоара „трябва да вземат надмощие наши, български пиеси“, които са нужни на националния театър със своята „уникалност“. Критикът цени „наивните опити преди Освобождението“, които прави българската драма. Нарича въз-

рожденския период „идеалистичен“ и е убеден в смисъла му за театралното развитие. Определя „драматическата литература“ от периода на Възраждането и след това като „наивна и с малко художествени достойнства“. Но тази оценка не е основание тя да бъде отричана, а съществуването ѝ да бъде зачеркнато. Той проявява критическа толерантност и разбиране на процесите, дори предлага:

[...] да се подновят някои от забравените вече пиеси. Ний искаме да видим на нашата сцена и Криворазбраната Цивилизация на Войников, и Хаджи Димитър на Любен Каравелов, и Ловчанския владика на Икономов, и Отечество на Величков, и Ивайло на Гешов и още някои. При всичките им недостатъци, те не са лишени от достойнства. Необходимо е да ги опознаем; те са една част от веригата на нашето драматическо творчество, а тази верига не трябва да се прекъсва. (Андрейчин 1910: 18)

Логичното развитие на българския национален театър преминава през развитието на българската драматургия:

Давайте, давайте повече български пиеси! Ако ги няма, помъчете се да ги създадете. Устройвайте повече конкурси, грешете в раздаване на премиите, но вървете по този път. По него и грешките са полезни... Не бива да се отхвърля нито една българска пиеса, която е сносна, която има известни литературни достойнства... А на писателите бих казал: опитвайте силите си в драмата. Стига само стихове и стихове... (Андрейчин 1910: 17)

Едва след това Ив. Андрейчин поставя необходимостта от модерни и класически пиеси в репертоара на Народния театър. Критикът е убеден, че те са необходимата професионална школа за артистите.

Визията на поета театрал и доскорошен директор на Народния театър Пенчо Славейков за развитието на театъра на базата на елитарно поднесено изкуство не се възприема от критиката. Но и толерантността в предложението на Иван Андрейчин

също търпи забележки. Най-съществената от тях е липсата на обективен критерий, който да определи наличието на „известни“ литературни достойнства, чрез които той предлага да бъде правен подборът за репертоарните български драми. Според литературния и театрален критик Страшимир Кринчев занижената критичност към художествените качества на родната драматургия би върнала репертоарната ситуация в Народния театър към времето на управлението на Илия Миларов, когато на сцената се появяват „чисти недоносчета на „народната драматическа литература“ (Кринчев 1910: 1069). Повод за тези критични думи е новата драма на Д. Страшимиров „Врази“, която само след три представления отстъпва мястото си в афиша на други по-успешни спектакли. Критиката на Кринчев към драмата се пренася като критика и към предложенията за щедрост в поощрението културна политика към българската драматургия. Той опонира на виждането на Ив. Андрейчин и на още „по-снизходителната“ към българския писател А. Карима, която настъпателно защитава правото на сценична поява на почти всяка българска драма. Повод за публицистичната ѝ активност е наскоро полученият отказ от театъра да приеме пиеса на писателката. Ако подобни предложения се възприемат, Кринчев предупреждава, че:

Върху нашата сцена тогава наистина ще се отвори място не само за „Криворазбраната цивилизация“ на Войникова и за „Ловченският владика“ на Икономова, но и за много днешни криворазбрани и усърдни цапачи на невинна хартия, за чиито драматически „опити“ не биха стигнали сцените и на сто театри като нашия. И горко на този театър, който вместо да възпитава публиката, ще възпитава писателите! (Кринчев 1910: 1070)

Със свое мнение за мястото на българската драма и за подходите към нейното развитие в този своеобразен диспут се включва и Александър Балабанов. Той, както и Пенчо Славейков, има съвсем преки впечатления от работата на Народния театър; от взаимоотношенията с министерската институция; от таланта на творците и от административните умения на чиновниците,

на които е поверено театралното дело. Балабанов заема за близо година длъжността драматург на Народния театър, която напуска по собствено желание. Вероятно под влияние на ежедневните впечатления от работата в театъра скоро след като освобождава мястото на драматург Ал. Балабанов пише и публикува в сп. „Художник“ статията „Мисли за театра“ (1909). Тази статия има своето развитие в следващи публикации, които разкриват постоянния интерес и задълбоченото тълкуване на Балабанов на ситуацията в съвременния театър. „Мислите“ върху театъра занимават критика в продължение на десетилетия.

Още в публикацията си от 1909 г. Балабанов констатира, че съвременният театър е в тежка криза. Наблюдението му се отнася за европейския театър, който в началото на века се определя от псевдокултурните домогвания на обеднелите духом аристократи и от комерсиалните усилия за привличане в салоните на голяма маса зрители, без да бъде развиван техният художествен вкус, а напротив – изграждането на театралния спектакъл вече се подчинява на желанието за сценична зрелищност. Балабанов отбелязва настъпилата принципна промяна в очакванията към театралното изкуство в Европа. Театърът е поел посока, в която все повече се отдалечава от същината на драматическото изкуство.

„Мисли за театра“ от сп. „Художник“ са продължени и допълнени с „Мисли върху нашия театър“. Статията излиза една година по-късно във в. „Пряпорец“. В „Мисли върху нашия театър“ (1910) критикът насочва коментара си към ситуацията в софийския Народен театър. Той разсъждава върху неправилния финансов подход на държавата към българския театър и на тази основа разгръща отново вече поставените въпроси за кризата в театралното изкуство.

Началото на текста е в типичния за Ал. Балабанов ироничен стил. Той отбелязва, че при толкова много мислене за българския Народен театър не остава пространство за действия. Единственото действие е отпускането на държавни пари за финансирането му. Доскорошният член на екипа на театъра изказва тревогата си за напразно похарчените от българската държава големи суми, без постиженията на Народния театър да

съответстват на платената за него цена. Самото финансиране на театъра не може да бъде наречено културна политика. Нейната цел и целта на театралното изкуство е:

[...] да се действува върху духа на народа, да се възпитава народа към изящното, с една дума, да му се напомня, че освен бакалници в живота има и храмове, да не гледа само в земята като загрижения само за утробата си добитък, а да повдигне очи и към небето.

Но за голяма жалост, изглежда, че тази цел е поставена пред бюджета, само за да се вземат парите. Откакто се е основал сегашния ни Народен театър, българската драма не е напреднала с нищо. Напротив, тя се компрометира за доста дълго време. (Балабанов 1910: 3)

В „Мисли върху нашия театър“ критикът разгръща въпроса за нуждата да се развият българската драма и майсторството в играта на актьорите. Театралното пространство е необходимо да се запълва с духовно съдържание, за да съхрани мястото си на културна институция в живота на обществото. Ако театърът възприема като своя цел да поднася забавление на публиката, „Нова Америка“ и „кинематографът“ бързо ще го заменят. Защото, „дори и да не принасят много голяма полза, поне не вредят и не харчи държавата със закон по стотини хиляди лева годишно за тях“ (Балабанов 1910: 3). Поделянето на обществено внимание и на културно пространство между театъра и киното става тема в културологичната критика на Балабанов и нейното начало откриваме именно в статията „Мисли върху нашия театър“.

В края на 1910 г. е издадена поетическата книга на Иван Вазов „Легенди при Царевец“. В Предговора ѝ писателят прави недириктен коментар по темата за българската драма и театър. Въвеждащите думи на автора резюмират тенденциите в родната литература чрез историческата тема като търсят мястото на историческите драми в литературното цяло. Вазов открито

споделя своята убеденост, че едно от важните основания за успеха на литературната творба е „сходството“ между „душата на поета“ и „душата на народа“. Авторът защитава историческата тема като литературнопродуктивна, оспорва нападките за нейната отживялост в съвременната литература и посочва с уговорката, че може да е „краен“ или „едностранчив“, но е убеден коя е „кривата посока“ на съвременната поезия. Думите му за поезията в случая изказват убедеността на поета, че поривът към модернистичните възделения в българската литература води младите таланти към „безплодни усилия да следват модата“:

Нашите млади поети, между които има и със силни дарования, в стремежа си, законен впрочем, за оригиналност, да дирят нови пътища и нови форми за мисълта си, откъснаха се от народната среда и запяха според нововремските наеви в западноевропейската литература. Заряха се в областта на олимпийската отчужденост и индиферентизъм, угълбиха се в самосъзерцание и скъсаха всяка връзка с окръжаващия живот. Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчеловеци и не знам още какви. (Вазов 1975: 546-547)

Намерението на Вазов в този предговор е да коментира смисъла и стойността на поетическия историографски разказ. Но най-силен ефект разказът за миналото има, когато е разказан от сцената. Писателят напомня за въздействената сила на „Иванко“ и за приема, който има Друмевата драма, както и собствените Вазови исторически пиеси „Към пропаст“ и „Борислав“. Изброени са три заглавия, сред които липсва Войникова драма, за да бъде прочетена тази реплика, насочена към българската историческа драматургия като отговор на Пенчо-Славейковото тотално пренебрежение към най-пълноценно съществуващите театрални и драматургични факти. Историята е винаги интересна тема, поезията има художествената сила да я интерпретира, но внушенията на драмата и театъра остават с недостигнат ефект. Писателят защитава своя историографски проект в различните му жанрови проявления. Най-силно ся-

каш оценява възможностите на драматургичния жанр заради неговия сценичен живот. Разсъждавайки наглед за друго, Иван Вазов извежда видимостта на театралната традиция и пълноценното функциониране на драматургичния опит.

Представените студии и статии са сред първите прояви на аналитичен коментар върху българския театър. Студията „Национален театър“ на П. П. Славейков и първият текст от „Книга за театра“ на Ив. Андрейчин – „Нашият Народен театър“, имат програмен характер, а съжденията им се формират от противоположните авторови оценки за българското театрално минало. За разлика от тях Ал. Балабанов не разсъждава върху миналото на българския театър. Той анализира съвременното му състояние чрез съпоставяне на тенденциите в европейската култура със ситуацията в българската и отправя погледа си напред вместо към кратката българска театрална история. На тази база Ал. Балабанов прави прогнози и отправя предупреждения за това, което отклонява театъра от неговата същност. Дори погледът към театралното минало в студиите на П. П. Славейков и на Ив. Андрейчин е по-скоро илюстриращ авторовите тези, също насочени към бъдещото развитие на театъра, отколкото изследователски по отношение на неговото минало. Интересно е как, отдалечен от Възраждането и със значително прекъсване във времето, възрожденският дебат за театъра се възобновява. Сега спорът „изчислява“ ползите и вредите, които българските драми нанасят на стремежа към равняване с европейските културни процеси.

Освен равносметка на близък по време отминал период, критическите текстове от 1910 г. предлагат ориентири за бъдещото развитие на театъра в България. Те са форма на синтез на предходни дебати. 1910-а е година на културни равносметки и на очертаване на бъдещи посоки.

Любопитно е, че първата история на българската драма е дело на чешкия славист проф. Франк Волман, който през 1928 г. издава в Братислава монография върху българската драматургия. Книгата е озаглавена „Bulharské drama“ и поднася информация за български драми, театрални постановки и критически отзиви за тях от периода на Възраждането до развитието на националната театрална сцена. Възрожденската драматургия е представена от автора добросъвестно и добронамерено.

През 1936 г. излиза изследването на литературния критик и историк Цветан Минков „Българската драма. Начало, развитие, представители“. Едва тук за възрожденската драма се пише спокойно, дистанцирано, аналитично. Изтъкнати са слабостите ѝ, но към тях е подхождено с изследователско разбиране. А, заедно с очевидните несъвършенства, авторът систематизира и постиженията на възрожденската драма:

Десетината години, през които драмата прави първите си стъпки, са твърде малък срок, за да се изживее подготвителният ѝ период и се стигне до завършени творби. Наивност в построяката на действието и разработката на лицата, несръчност в диалога и мотивировката на събитията са естествени недостатъци за началото. [...] Стореното е значително по обем за времето си, презадоволително по изпълнение за едно общество, което пет века прекарва затворен и еднообразен външен живот и се проявява духовно само чрез народната поезия. Затова историята на литературата оценява драматичните опити като начало на най-трудния поетически род, който тепърва чака своите майстори. Създадена е рутина на теми и техника [...] (Минков 1936: 46).

Сред постиженията на българската възрожденска драматургия е самият факт на нейното съществуване. Цветан Минков отбелязва смелостта на възрожденските автори да опитат да пишат драми и комедии – „най-трудния литературен род“, още в годините, когато българската литература прави първите си стъпки. Веднага след появата ѝ „Драмата заживява на сцената“ и това е другият достоен културен акт, „важна придобивка за

тогавашния културен живот“. Критикът оценява силното въздействие на предосвободенската драма за поддържане на „националното чувство“, „морал“ и „политическа мисъл“ у българите (Минков 1936: 47).

Забавилото се естетическо развитие на родната драматургия вече е постигнато и на възрожденската драма е „опростен“ „ниският старт“. Най-сетне е направен безпристрастен анализ. С „История на българската драма“ от Цв. Минков възрожденската драматургия заема своето важно основополагащо място в българския литературен процес. Оценен е феноменът на зараждането.

Войников поставя театралното начало, Друмев му придава авторитет, а Вазов утвърждава традицията. Твърдението, че Вазов е продължител на възрожденската традиция в драматургията е неточно. През Възраждането възниква българската драма, но тя не създава традиция. Възраждането поставя началото. Традицията я създава Вазов.

ТРЕТА ГЛАВА

ЧУЖДЕНЦИТЕ В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

Налагането и развитието на модерното европейско образование и на европейската култура сред българите още от средата на XIX в. става с активното участие на дошли по различни причини в България чужденци, които са естествени носители на западната култура. Посредници в опознаването на чуждите културни практики и в частност на театралната игра през този период са и българи, получили възможност за контакт с европейските изкуства. Срещата с театъра за тях не е среща с непознатото. Първите домашни театрални опити са пренесен, споделен интерес, непотиснато любопитство, възторжено експериментаторство, проявени от връзката на „своето“ с „чуждото“. В периода на Възраждането и в първото десетилетие след Освобождението присъствието на чужденеца театрал в българските театрални опити е случайно. През 90-те г. и след това той става нарочно търсената фигура; на него се възлагат надеждите да професионализира българския театър, чийто собствени сили не достигат, за да се преодолее нивото на възрожденското начало.

Във възрожденската театрална ситуация взаимоотношението „ние и другите“ не се гради на базата на обичайното противопоставяне, не се търси да бъде подчертана естествената опозиция между „своето“ и „чуждото“. Напротив – търсенето на чужденеца театрал има различен културен смисъл и психологическа обосновааност. То е търсене на сигурност чрез приобщаване на „своето“ към доказан вече „чужд“ авторитет. Чужденецът във възрожденския театрален контекст се възприема като „Престижния друг, който предлага някакъв образец за следване и от когото се очаква помощ“ (Аретов 2006: 31). Постига се усещане за принадлежност към чуждата престижност, по елегантен начин се попълват културните и професионалните дефицити.

Моделът на възрожденското театрално представление изцяло е заимстван от чужди културни практики. Двата български града, в които са известни най-ранните опити за любителски спектакли през 1856 г. – Шумен и Лом – са със значително западно присъствие спрямо повечето български населени места в средата на XIX век. Лом е сред дунавските градове, осигуряващи важна транспортната връзка по реката, а по решение на турските власти Шумен приютява множество маджарски, полски и чешки емигранти, напуснали по политически причини родните си страни след бунтовната на много места в Европа 1848 година. Освен че наблюдават намясто културните порядки на чужденците, все повече българи пътуват по работа или да се образуват на Запад и в Русия. Те се завръщат в родината си с разширен социален и културен кръгозор, който предполага различно поведение, външен вид, интереси. Заварената и „донесена“ култура влизат в логично противоречие и оформят опозицията „свое-чуждо“, под чийто знак се провеждат повечето спорове в българското възрожденско общество. Тъй като спорът за мястото на театъра сред българите през 60-те и 70-те години на XIX в. е принципен, той е насочен към участието на „своите“ в театралните мероприятия и не се занимава с евентуалното съдействие на чужденците за организиране на българските представления.

Променената обществената позиция към театъра през 80-те преобръща възприемането му от ненужен или съмнителен културен елемент във важен и ценен индикатор за успешното национално културно развитие на младата държава. Към края на XIX в. с институционализирането на българския театър организационните и интелектуалните усилия се насочват към това той да се развива, да се професионализира, да привлича повече и повече почитатели и да се превърне в едно от културните лица на българската държава. Чуждият модел постепенно и упорито се усвоява и в близките две десетилетия се постига националният му характер и звучене.

Две са основните задачи пред новосъздаващия се театър в края на века – да се преодолеят проявите на самодейност в играта на актьорите и в сценичното изпълнение на пиесите и

да започне да се попълва фондът на българската драматургия със стойностни пиеси. Намирането на баланс при следването на двете задачи изисква естетически усет, богата култура и отлично познаване на националния бит и манталитет. Изключително трудно би било чужденец да задоволи необходимостта за пресъздаване на сцената на точните детайли от националния характер, минало, бит социални и други взаимоотношения. Още повече при нетърпението работата му да бъде с мигновено бърз ефект. Разминаването между очакванията и резултатите от творческото присъствие на поканените от чужбина театрали намира най-често израз в критични коментари в пресата.

Режисьорите и актьорите, които работят или само гастролират в „Сълза и смях“ и след това в Народния театър, са от славянски страни. Близостта на културите, относителната понятност на езиците, географското съседство предопределят изборите на административно ангажираните от българска страна ръководители на театъра и съответно отклика на поканите на театрали от славянските страни да споделят опит и усилия за развитието на българския театър.

Решението за развитието на актьорската игра и на постановъчната практика е българските артисти, художници и режисьори да получат театрално образование в чужбина, включително и под формата на специализации. Също – да бъдат поканени да споделят своя опит професионалисти от театри с по-богата практика. Така се стига до назначенията в Народния театър на Адам Мандрович в „Сълза и смях“ (1899-1900), на Сергиян Тучич (1903-1905), на Йозеф Шмаха (1906-1909) и на София Звонарева (1905-1907). Отзивите в пресата за работата им по време на техните ангажименти в София преминават от първоначален възторжен прием до хладни оценки за изчерпан творчески потенциал на гостите спрямо нуждите на софийската трупа. Не се развиват същински дискусии по този повод, но в периодичния печат намират място противоположни мнения за мястото на чужденците в българския театър.

РОЛЯТА НА ЧУЖДЕНЦИТЕ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ ТЕАТРАЛНИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

При внимателен прочит на художествени, публицистични и документални текстове, свързани с театъра, се забелязва, че „чуждото“ в тях присъства като абстрактно понятие. Така чуждото се претворява в драматургични образи, които най-често поемат и отразяват негативизма при възприемането му. В реалността обаче любопитството и любознателността към културната новост бързо скъсяват дистанцията между „чуждото“ и „своето“, а във физически план – между чужденците и местните.

Първоначално любителското, а след това и професионално-то присъствие на чужденеца неотменно съпровожда историята на българския театър. Чужденецът театрал се възприема като добър помощник, а не като преносител на вредни влияния или лоши практики.

Още споменатото първо представление в Шумен, което се описва в историята на българския театър като дело на учителя Сава Доброплодни, се осъществява с активното съдействие на неговия колега в шуменското училище – *чеха Йозеф Майзнер*. Той завършва Академичната гимназия в Прага при Йозеф Юнгман – един от големите радетели на идеята за културно сближение на славянските народи; следва в Художествената академия във Виена, където се сприятелява с Йозеф Вацлав Фрич – радикален демократ и борец за самостоятелна чешка държава. Двамата участват в революцията от 1848 г. срещу Хабсбургската монархия. След потушаването ѝ Майзнер се укрива при пътуващата театрална трупа на Йозеф Каетан Тил¹. Получената

¹ Й. К. Тил и Й. Майзнер са сред участниците в движението за реформиране на обществения живот, което формулира и излага пред австро-унгарския двор във Виена реформаторските си искания. Виж: Готовска-Хенце, Т. Езиковите аспекти в революцията от 1848 г. Новото поколение в българо-чешката взаимност. В: *Sounáležností a soudržností k vyjímavému poynávání*. Černý, M., T. Gotovska-Henze, L. Solenkova. Praha: Slovanský ústav AV ČR, v. v. i., 2021. с. 442-446.

присъда от 20 години затвор го принуждава да напусне Чехия и след кратък престой в Сърбия се присъединява към унгарските и полските емигранти, които се настаняват в Шумен. По препоръка на С. Доброплодни е назначен за учител в българското мъжко класно училище.

Когато Доброплодни решава да представи пред шуменските граждани преведената и побългарена от него гръцка комедия „Михал“, Майзнер се заема с режисирането и сценографията. Той рисува декорите и избира актьори сред учениците. Главните роли в представлението поверява на Васил Друмев и Васил Д. Стоянов. По време на репетициите Майзнер поправя дикцията им, жестовете и учи на сценично поведение.

Сава Доброплодни също е добре запознат с любителската театрална игра и с практиката на училищния театър от времето на двегодишното учителстване в Сремски Карловци. От там Доброплодни се завръща в Шумен през 1855 г. На следващата година с активното съдействие на Йозеф Майзнер осъществява идеята да постави на сцена комедията „Михал“. Така, поредицата от срещи на С. Доброплодни с „чуждото“ – с гръцката пиеса на М. Хурмузис, с чешкия му колега Й. Майзнер и контактът с австро-унгарската славянска култура в Сремски Карловци, довежда до осъществената идея за спектакъла в Шумен.

Майзнер остава в града до 1860 г. Жени се за сръбската учителка Александра Инджич, която е поканена да заеме мястото на управител на новооткритото девическо училище. Заради политическата си активност и напреженията с властите, семейството напуска Шумен. Живеят две години в Пловдив и там Й. Майзнер сътрудничи на Хр. Г. Данов при издаването на български географски карти. След кратко учителстване в Тулча заминават за Белград. Това е градът, където Майзнер завършва своя жизнен път през 1893 г. (Пенев, Петров 1988: 17-22).

Повечето съхранени сведения за Йозеф Майзнер са свързани с неговата просветна и политическа активност. Но, когато пише спомена си за началото на драматическото изкуство в България, Васил Д. Стоянов неколккратно споменава за участието му в подготовката на първото театрално представление в Шумен и го определя като „режисьор“ на спектакъла. Краткият

портрет, който прави на Майзнер, завършва с думите: „като добър учител и порядъчен човек той е оставил подире си добри спомени в България“ (Стоянов 2001: 129).

Така различните срещи с чуждия театрален опит помагат за организирането на първото българско училищно представление.

СЪЗДАВАНЕ НА ПРОФЕСИОНАЛЕН БЪЛГАРСКИ ТЕАТЪР

Следващото, отново епизодично, но с по-целенасочено към българския театър присъствие на чужденец, е установяването в София непосредствено след Освобождението на *хърватина Гавра Йованович*. Той е актьор от Белгардския народен театър; ръководил е австрийска театрална труппа, изнасяла своите представления в Словения. През 1878 г. Йованович се заселва в София и веднага се заема да осъществи идеята си за създаване на постоянна българска театрална труппа. В молбата си до Софийския градски съвет пише, че целта му е да „съгради позорница“ и да дава театрални представления на „любимия ми Български език“, които да представят „главните събития из Българската история и на историята на целия свят“ (Саев 1997: 49). Споменава също, че разполага със собствени костюми и декори, с които първоначално осигурява бъдещата театрална труппа. Хърватинът отправя молба към Градския съвет за подходяща къща, в която да репетира и да дава представленията си замисленият от него постоянен столичен театър. Молбата му е одобрена от съвета, но остава неосъществена, поради намесата на софийския полицмайстер, обезпокоен от опасността с театрални представления да бъде покварено младото поколение.

В ситуацията около инициативата на Г. Йованович е любопитно да се отбележат няколко момента: съзнанието на професионалния театрал, че за всеки местен театър са важни местният език и собствената история, наред със световните сюжети; грижата за реквизита, т.е. тук е демонстрирана мисъл и за приложната страна на театралната идея; както и непреминалият страх от морално разложение, който задълго остава да витае около театъра. Като добавка към опасенията на софийския полицмайстер идва и невъзможността на Йованович да намери кандидати за сформирание на постоянна труппа. Театърът в съз-

нанието на българите все още се възприема като любителско, а не като професионално занимание.

Йованович успява да организира любители актьори към създадения театрален клон на нововъзникналото дружество „Славянска беседа“. Първата осъществена постановка е на Войниковата пиеса „Райна княгиня“. Тя се играе на 21 ноември 1881 г. в залата, която се ползва за заседанията на Народното събрание. Трупата осъществява и втори спектакъл през януари 1882 г. на драмата „Иванко“ от В. Друмев, която има три представления през месеца. Постановката на „Иванко“ получава множество похвали и дори критичният Константин Иречек отбелязва в дневника си похвала за добрата игра на актьорите. Сред споделените положителни впечатления от второто представление Иречек добавя и присъствието на по-отбрана публика. Той оценява постановката на „Райна“ в сравнение с „Иванко“ като „чисто марионетно театро“. Не пропуска и бележка за „хубавия език на Климента... вижда се, че е чел и Шекспира.“ (Иречек 1932: 68)

Трупата на Йованович, представленията и театралните му инициативи в София се отразяват и коментират и в румелийската преса. За съжаление, тази първа стъпка по посока към професионалния театър няма непосредствено продължение. След третото представяне на „Иванко“ дървената сграда, която ползват трупата, народните представители и градските съветници изгаря и Йованович остава в София, но престава да се занимава с театър.

В следващите четири години театралните прояви в столицата на Княжеството са дело на любителски групи, но без те да са организирани от лидер с професионален опит. Въпреки ентузиазма на публиката и участниците, представленията са далеч от доброто ниво. В печата настойчиво се поставя въпросът за необходимостта от постоянен театър.

По същото време този въпрос е актуален и в Пловдив, където през 1883 г. е сформирана Българска народна театрална трупа. Съществуването ѝ преминава през различни перипетии, включително и разпадане, докато събитията около Съединението не слагат окончателния ѝ край. Част от членовете на трупата се събират по своя инициатива и организират гастрол в сто-

лицата София. Представленията им са посрещнати възторжено и Градският общински съвет бързо взема решение да отпусне първоначална финансова помощ за гостуващата трупа, която да стане професионална субсидирана от държавата и с постоянно седалище в столицата. На 4 декември 1888 г. се открива театър „Основа“. Срещу нелеки финансови ангажименти за трупата се построява дъсчена сграда с 374 места, която да служи за театрална зала. Немски художник-декоратор изработва декори, универсални кулиси и завеса с фигурна композиция. Дъсчената сграда на театъра и обстановката в нея са далеч от вида на професионалните театри в Европа, но са стъпка към усилията за развиване на българския театър.

Въпреки че столичната преса е достатъчно толерантна към играта на актьорите, две години след създаването на театър „Основа“ започват да се появяват все по-настоятелно изисквания за художествено и професионално развитие на трупата. През 1890 г. театралната трупа се променя в драматическо-оперна, чието ръководство се възлага на млади българи, завършили музикално образование в Чехия – Драгомир Казаков е назначен за директор, Иван Славков – за негов заместник и Ангел Букурещлиев – за диригент. Общият театрално-музикален проект не е добре обмислен и скоро театралите се отделят и създават самостоятелна трупа под името „Сълза и смях“ (1892-1904). Това е трупата, която предхожда одържавената в началото на новия ХХ век трупа на Народния театър.

Първи управител на „Сълза и смях“ е актьорът, руски възпитаник, Васил Налбуров. В следващите пет сезона директор-режисьор става Радул Канели, също завършил театрална школа в Русия. През 1898-99 г. в театъра постъпва ново попълнение актьори, учили в чужбина – Вяра Игнатиева завършва драматичния отдел на Виенската консерватория; Неделчо Щърбанов учи в Парижка драматична школа; Адриана Будевска, Гено Киров, Христо Ганчев и Кръстю Сарафов се завръщат след обучението си в Москва и Петербург (Саев 1997: 120-142).

След най-ранните години от съществуването ѝ, когато целта е била просто да се съхрани театралната трупа, с навлизашите нови идеи задачите пред нея вече се променят. Културното раз-

витие на нацията цели българският театър да постигне художественото ниво на европейската сцена и едновременно с това да изяви българския характер, дух и чувствителност. С младите професионално подготвени актьори потенциалът на трупата се увеличава. Самочувствието и енергията за работа също нарастват. Оказва се належащо да бъде намерен творец, който да развие събраните в „Сълза и смях“ артистични и художествени възможности.

Още при сформирането на трупата до Министъра на просвещението в края на 1891 г. е изпратено писмо от Управителния съвет на театъра с молба да се предвиди увеличаване на субсидията за 1902 г. Допълнителните пари са необходими за новите инициативи, които ръководството желае да осъществи през следващата година, като на първо място е поставено искането „да се повика от чужбина за директор-режисьор някое авторитетно лице“ (Байчинска 2007: 44).

От този период е и статията на д-р Кр. Кръстев „Столичний театър“. Насочена към широк кръг театрални проблеми, наред с актьорската игра, избора на репертоар, качеството на преводите, нивото на българските драми, техническите възможности на сцената, в нея се подчертава и това, че „театърът още не разполага с нужните сили“, за да отговори на по-високите очаквания на интелигенцията към подготвяните спектакли:

Една жизнена нужда за този театър ни се вижда един истински режисьор, един режисьор, който да стои на висотата на задачата си и да има нужните знания и нужната опитност. Кой е сегашният режисьор ний не знаем, но знаем, че някои актьори и актриси играят тъй наивно, тъй примитивно, като да не им е казвано, или да не са разбрали нищо от правилата на драматическото изкуство. [...] във всеки случай един добър режисьор, който да бъде и истински актьор ще бъде голяма благодат за театъра: той ще може да оцени актьорите, да посочи и отстрани бездарните, но и лека по-лека да въспитае по-млади сили. Да се жертвуват 5 или 8000 л. за едно такова лице, ако трябва и може да се достави от вън, ще бъде тъй на място, щото сумата можем да считаме нищожна. (Кръстев 1890: 567)

Явно е, че идеята за режисьор от чужбина не е мимолетно хрумване, а трайно решение, за да достигне по-скоро българският театър нивото на националните театри в Европа. Тя се осъществява едва в края на 90-те години след смяна на Управителния съвет на столичната труппа, който вече се оглавява от Ил. Миларов. В доклад до Министерство на народното просвещение са очертани задачите, които стоят пред труппата. Наред с обогатяване на репертоара с произведения на „отечествените автори“, като централен проблем в програмата е изведен и режисьорският въпрос. Завършилият образованието си в Загреб Ил. Миларов и женен за актриса от Загребския народен театър, вероятно по силата на личните контакти и с подкрепата на българското просветно министерство, успява да получи съгласието на хърватския актьор и режисьор с 40-годишен сценичен опит Адам Мандрович да дойде в София и да поеме художественото ръководство на „Сълза и смях“ (1899-1900).

ХЪРВАТИНЪТ АДАМ МАНДРОВИЧ – РЕЖИСЬОР НА „СЪЛЗА И СМЯХ“

През театралния сезон 1899-1900 г. режисьор на „Сълза и смях“ е *хърватският актьор и режисьор Адам Мандрович*. Преди той да пристигне в България в софийската преса излизат информации за неговата четиридесетгодишна практика в немски, сръбски и хърватски театрални труппи, за директорството му в Белградския и в Загребския театър, за ролите, които изиграва като „първокласен трагик“.

Адам Мандрович е назначен за артистичен директор на „Сълза и смях“ и остава на този пост до края на 1900 г. За малко повече от една календарна година той работи с упоритост и ентузиазъм, за да професионализира актьорските таланти, да постигне синхрон в играта им и да обогати театралния репертоар. Според авторитетната академична „История на българския театър“, през своята една година в „Сълза и смях“ Мандрович „внася прелом в разбиранията за „правенето на театър“ и

функциите на режисьора, дава практически смисъл на идята за постановъчната работа:

[...] в неговата режисура надделява педагогическата работа, [...] отхвърля имитативното изкуство и още повече показното декламаторско изпълнение, ...помага на актьорите да вникнат в същността на драматическите образи, [...] развива импровизационните им качества“ (Саев 1997: 149)

За режисьорските си усилия в София Мандрович получава множество положителни оценки, които могат да се обобщят в мнението на столичното списание „Задружен труд“:

С дохождането на заслужения хърватски режисьор Мандрович се създаде и нова епоха за нашата сцена и за нашия театър изобщо. Дълбокото невежество, рутинерството и плачливият сантиментализъм, които царуваха на нашата сцена, лека полека почнаха да се заместят с едно сравнително реалистично и правдиво изпълнение. Създаде се известен ред във всичко. Заедно с това решително се подобри и самият репертоар. („Задружен труд“, бр. 5,1902)

Професионалното присъствие на хърватския режисьор в трупата на „Сълза и смях“ е кратко, но плътно и поканата към него изпълнява целта си. Работата му задава нивото, което актьорите, публиката и критиката ще изискват от театралните представления и в следващите години. Дори през дистанцията на времето за Адам Мандрович продължава да се пише с уважение и висока оценка. „Българска театрална антология Маска“ е своеобразна история на българския театър в словесни портрети на най-изявените театрали до началото на 20-те години на ХХ в. Една от най-обемните статии в сборника представя хърватския режисьор. Написаното за него съдържа високо признание за мястото му при полагане основите на българския професионален театър: „той именно турна здравите основи, над които ще се затвърди туй дело и посочи истинския път, по който ще се модернизира нашия театър“; „можем смело да кажем: нашият

театър, в днешния си вид и състав, в голяма степен е произведение на Мандровича“ (Денизов, Икономов 1925: 36, 42)

Престоят на А. Мандрович в София, съвпада със смяната на Управителния комитет на „Сълза и смях“. След освобождаването на Ил. Миларов режисьорът подготвя и своето оттегляне като споделя професионалния си опит с актьора от софийската труппа – Гено Киров, който още през месец ноември е назначен за помощник-режисьор. Хърватинът се завръща в родината си, където отново става интендант на Загребския театър. От кореспонденцията, която поддържа с някои от софийските си колеги става ясно, че работата му в „Сълза и смях“ се е разстройвала от административни неуредици; че битовите и финансови условия са били под стандарта му в Загреб; че при всичко това е живял далеч от семейството си. Вероятно с тези основания отхвърля идеята да заеме отново режисьорското място в софийската труппа.

Въпреки че постигнатото от Мандрович се оценява още в месеците на престоя му в България, в периодичния печат се появяват и критични материали. В не една публикация журналистът Никола Петков отбелязва слабости на режисьорската му работа – например това, че не репетира достатъчно с актьорите, особено с изпълнителите на главни роли. Остава ги сами да намерят тълкуването на образа и техниката, с която да го представят. Журналистът отбелязва, че за високото за България заплащане, което Мандрович получава, не би трябвало да икономисва от труда си. Авторът на статията благодари от името на всички, че хърватинът въздига нашия театър, но подчертава, че „и ние имаме право да изискваме от него повече ревност и усърдие“ (Петков 1929: 25).

След оттеглянето на А. Мандрович ръководството на „Сълза и смях“ се поема от самите актьори. Гено Киров, Константин Сапунов, Васил Кирков и Иван Попов полагат усилия да съхранят художественото и професионалното ниво, което постига хърватският режисьор. Критиката отбелязва положителните качества на актьорската режисура, но подчертава и слабите ѝ страни и като модел на добра работа периодично припомня времето на Адам Мандрович. Инерцията, добита от неговото

присъствие, постепенно се губи и управата на театъра търси нов чужденец, когото да покани.

СЕРГИЯН ТУЦИЧ – ПРАКТИКАТА НА АКТЬОРСКИТЕ ГАСТРОЛИ

В края на 1903 г. на поканата от София се отзовава Сергиян Туцич – също хърватин. Туцич е режисьор, драматург и писател. Завършил е Виенската академия за изящни изкуства. Изучавал е и драматическо изкуство в Бургтеатър. На поста артистичен директор на „Сълза и смях“ остава до есента на 1905 г.

Престоят на 30-годишния С. Туцич в София не отговаря на очакванията, които му се възлагат. Проявява се като литератор с добър вкус. Обогатява репертоара на театъра с пиеси на Лев Толстой, Хенрих Ибсен, Максим Горки, Антон П. Чехов, Бранислав Нушич. Но режисьорските му възможности се оказват скромни. Антон Страшимиров пише, че вместо с надежда и с ентузиазъм, че новият режисьор ще работи добре, че ще донесе още и различен театрален опит, той е посрещнат с интриги и инсинуации:

Ние комай съжалихме тоя начинающ талантлив писател на братския нам народ при известието, че той е приел длъжността директор на нашия зараждающ се театър. Защото знаехме как може той да бъде посрещнат у нас. И не се лъгахме: интригите и инсинуациите вече почват. Г-н Туцич е млад, неборавил на сцена, освен с трудовете си, и при туй е задушевен славянин. Всичко туй е елемент за инсинуации по адреса му. Ние не мислим че тъкмо той е съответственото за дадената му длъжност лице. Но при всичко той е млад, талантлив, с широко образование и не надменен литератор [...] Ние горещо препоръчваме на талантните в трупата да се сдушат с г-на Туцича. („Ден“, бр. 4 от 14 януари 1904)

Младият драматург не успява да заглуши интригите сред актьорите, нито да остане незасегнат от тях. Не му достига ре-

жисьорски авторитет, за да наложи продуктивни правила за работа в трупата. Въпреки тези негови видими слаби страни, критиката остава достатъчно толерантна към Туцич. Театралните наблюдатели отбелязват старанието му за добри постановки, искрено аплодират на страниците на периодичния печат „хубавия ансамбъл“ в изпълнението на „Адриана Лекуврър“ – спектакълът, който открива със силен старт сезона 1904/1905 – и признават усета на младия режисьор за стойностна драматургия.

Сергиян Туцич обаче не успява да си извоюва авторитет, с който да обедини и ръководи състава на трупата, и да превърне актьорите в свои съмишленици и последователи. Настават напрежения, довели до отделянето на няколко от най-талантливите актьори, които сформират частната трупа „Свободен театър“ и напускат столицата. Това се случва в края на последния сезон, в който Туцич е художествен ръководител на Народния театър (1905). През двата сезона, през които ръководи художествената политика на театъра, хърватинът предприема тактически и културен ход, който временно снижава напрежението между него и актьорите. Той подготвя гастролни роли на големия хърватски актьор от Загребския театър Андрея Фиан (март 1904) и на „известната на целия славянски свят“ г-жа Мария Щроци (през пролетта на 1905). Изборът на гастролиращи артисти съвсем не е случаен, а е направен с убедеността в техния професионализъм и с вярата, че споделянето му с българската трупа би донесло практическа и интелектуална полза за всички актьори. Гостите изпълняват ролите си на хърватски език, а всички останали артисти играят на български.

Ролите на гастролиращите актьори са от пиесите, които Туцич в началото на театралния сезон поставя на софийска сцена. Гастролите, вероятно, са били уговорени предварително. Андрея Фиан се изявява в седем главни роли и остава в София две седмици. Естествено, никой не би му поставил изискването за толкова кратък престой да ги научи на чужд за него език и спектаклите се играят на български във всички останали роли и на хърватски в ролите, изпълнявани от госта. Това двуезичие на сцената едва ли е представлявало сериозна бариера за дос-

татъчно пълноценно възприемане на спектакъла – славянските езици не звучат енигматично за голяма част от тогавашните театрални зрители, а и персонажите, в които влиза актьорът, са познати на софийската публика от вече играните пред нея спектакли. Гостуването на Фиян се оказва добра идея с безсъмнен професионален ефект за българските му колеги. Двуседмичната изява на сцената на „Съза и смях“ на хърватския актьор се превръща в значително театрално събитие, което провокира професионалния ентузиазъм в трупата и смекчава недоволството от работата на Туцич. Отзивите в пресата за играта на Фиян са от ласкави до възторжени.

Аналогично е посрещането от българската публика и от театралните дописници и критици през следващата пролет (1905) на „известната на целия славянски свят“ г-жа Мария Щроци. В спомените си актьорът Ив. Попов пресъздава нейните артистични достойнства:

Големите ѝ хубави очи, в които се съзира чудна енергия, пластичната ѝ красота и дълбокия ѝ металичен глас подпомогнати от една благородна и правилна осанка, са я поставили на първо място между всички славянски актриси. Заслужено чехите я наричат „славянска Сара Бернар“ (Попов 1942: 593)

В описанието, което ѝ прави нейният български колега, се подчертават погледът, грацията, тембърът, пълнотата на физическото присъствие на Мария Щроци на сцената. Това е присъствие, което „говори“ отвъд думите на нейните героини.

Пред софийската публика актрисата влиза в ролята на главната героиня от пиесата на Илия Миларов „Апостол“. Тя, както и А. Фиян, изпълнява ролята си на хърватски език, „а само в известни места, където трябваше да се подчертае някоя патриотична фраза, беше заучила на български“ (Попов 1942: 592). „Апостол“ се играе и в загребския театър и Щроци, както предходната година Фиян, изнася пред българската публика своите силни роли от дома. Артистичната ѝ дарба заслужава похвалите на критиката:

Играта на г-жа Щроци е великолепа във всички линии и нюанси на изпълняваната роля. Тя притежава всички условия и дарби, за да принадлежи на сцената. Тя е доста едра, има лице с твърде правилни черти, което някога е било извънредно красиво, хубав и мек поглед, притежава мелодичен вокален орган и една грациозна подвижност. Нейното появяване на сцената е спокойно, говорът ѝ е тих, плавен, звукът – мек и ясен, а дикцията – чиста, гладка и ясна. В последното повишаване на гласа и по-бързото говорене нищо не се изменява: всички качества на глас и дикция си остават все тъй хубави, все тъй музикални. Всичките ѝ движения, дори и най-малкото пошавване на пръста, стават естествено и изящно. В моменти на най-голяма подвижност движенията, гласът, изразите на лицето биват все тъй естествени и изящни. Мимиката на лицето съобразно душевните емоции получава съответствующето изражение. И всичко това става естествено, свободно и просто. Г-жа Щроци с помощта на своя крупен талант умее да съединява всички свои отлични за една артистка качества в една великолепа игра. Тя беше отлична във всички изпълнени от нея роли. Публиката я награждаваше с бурни ръкопляскания, поднесоха ѝ се няколко венеца и ѝ се даде един банкет в хотел „България“... (Байчинска 2007: 442-443)

Този по-дълъг цитат е любопитен, защото пресъздава впечатленията от богатството на внушения на актьорската игра, без да взема предвид смисъла на изричаните от актьора думи. Той илюстрира как смисълът на текста или неговите внушения могат да бъдат възприети и чрез играта с гласа, с движенията на тялото и мимиките на лицето; как талантливият артист борави с богат арсенал от изразни средства, всяко от които може да допълва, да компенсира друго.

Гастролите се оказват изключително успешни. Изпълненията на Андрея Фиян и Мария Щроци са отличен пример за хармонична и пълноценна актьорска игра и за българските им колеги, и за българската публика. Сергиян Тулич намира решение, с което да попълни своите слаби професионални страни.

Краткотрайните професионални присъствия на чуждестранни артисти обаче са находчив изход, но не с дълъг ефект.

СОФИЯ ЗВОНАРЕВА – ХЪРВАТСКА АКТРИСА НАЩАТ В НАРОДНИЯ ТЕАТЪР

Поради преждевременното отпътуване по семейни причини на Мария Щроци от София, се налага гастролът ѝ да бъде довършен. Като нейна заместничка е посрещната друга хърватска артистка – София Звонарева. В българската преса продължават възторжените отзиви за играта на гастролиращите артисти. Толкова са харесани, че новата гостенка, София Звонарева, е поканена от есента на 1905 г. да постъпи като „първостепенна артистка“ в състава на Народния театър. Условието на театралното ръководство е актрисата да научи български и така да изпълнява ролите си. Тя се захваща с усърдие с тази задача. Разбира се, за няколко месеца не постига чистота на българския език, но изнася всички свои роли като щатна актриса на Народния театър на езика на своите български колеги и „своя лош български говор тя до голяма степен компенсираше със своята силно художествена игра“, пише в спомените си нейният колега от театъра Ив. Попов (Попов 1956: 199). Според Попов Звонарева оставя „отлични впечатления“ като актриса. Това обаче не е достатъчно, защото критиката изразява все по-настоятелно мнение, че българският ѝ не се усъвършенства и че е недопустимо да звучи подобен език от националната сцена. Един сезон след официалното откриване на новопостроената сграда на Народния театър Звонарева се завръща в Загреб.

Проследявайки възприемането на спектаклите с гастролиращи чужди актьори на българска сцена в годините след създаването и в периода на укрепване и художествено развитие на националния театър, могат да бъдат видени наглед разнопосочни реакции на театралните наблюдатели, на зрителите и на самите театрали към присъствието на чужденците в българската трупа. Гастролните изяви на С. Звонарева, които са на хърватски език, не дразнят нито критиката, нито публиката. Смесването на два езика в един спектакъл не се коментира като слабост на

представлението (примерите с А. Фиян, М. Щроци и С. Звонарева преди нейното назначение). Когато обаче актрисата започва да играе на български език, без да го е усвоила добре, отрицателните реакции към нея не се забавят. Нетърпимостта се проявява не към звученето на хърватска реч на сцената, не и към играта на чужд език. Проявява се към „окарикуатуряването“ на родната реч:

[...] ние не искаме да виждаме в трупата г-жа Звонарева, тя не знае езика ни и трябва да си иде. [...] г-жа Звонарева била първостепенна актриса. Но как ние можем да се уверим в това при тоя ѝ език? [...] тя не може да твори на сцена, защото на всяка минута настроението ѝ се разбива от чуждия език, който не ѝ се отдава, който я мъчи [...] тя с карикатурния български език не може да буди естетически емоции в аудиторията си. („Наш живот“, кн. 6-7, с. 87 и кн. 8, с. 51-54 от 1907)

Съветът към С. Звонарева е да използва времето до края на театралния сезон, когато изтича ангажиментът ѝ към българския театър, за да играе ролята си на хърватски: „Нека г-жа Звонарева се счете като временна гостенка и нека излезе в няколко свои любими роли като хърватска актриса“ („Наш живот“, кн. 8 от 1907, с. 54). Така, не само ще се забрави лошото, но и ще останат добри спомени и чувства от работата ѝ в София. Статиите в сп. „Ново време“ излизат неподписани, но техен автор е редакторът на списанието А. Страшимиров. Отзивът на Л. Дюгмеджиев за ролята на Порция във „Венецианският търговец“ също подчертава, че акцентът ѝ напруга слушателите да разберат думите ѝ и, играейки на български, сама проваля ролята си:

В ролята на Порция ние видяхме чужденката актриса г-жа Звонарева. [...] тя няма акцент български и трябва голямо напрежение от страна на слушателя, за да разбере българските думи из нейната уста. („Ново време“, кн. 4 от 1907, с. 346)

А от играта ѝ се вижда, че е добра актриса: „Като Порция тя беше въплътена грация“, пише Дюгмеджиев.

Родният език е сред най-важните елементи от националния облик на българския театър. Той не може да бъде пренебрегнат за сметка на актьорския професионализъм. Българският език стои високо в ценностната йерархия на знаците на националното. Тя остойносттава и театралната игра. Затова резултатите от експеримента с театралите чужденци, особено с чужденците актьори, се оказват нееднозначни – те са добре дошли като гости, но е отвъд актьорските им възможности да станат „свои“.

ЙОЗЕФ ШМАХА – НОВИЯТ АРТИСТИЧЕСКИ ДИРЕКТОР НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР

В сезона, в който София Звонарева постъпва в Народния театър, мястото на негов артистически директор поема *чешкият артист и режисьор от Народния театър в Прага Йозеф Шмаха*. Той е поканен по идея на министър Иван Шишманов и е назначен в театъра от 1 януари 1906 г.

Йозеф Шмаха (1848-1915) е именит чешки актьор от Пражкия народен театър. Най-силните му творчески години са последните две десетилетия на XIX век. До идването му в София Й. Шмаха има дълъг творчески път. През 1867 г., когато постъпва в трупата на чешкия театрал П. Шванда, е 19-годишен младеж. От 1883 г. е в състава на Народния театър в Прага. Само година по-късно му поверяват и режисьорска работа. Има педагогически опит от преподаването в Драматичната школа на театъра и в частната си драматично-оперна школа. Шмаха има богат сценичен опит извън своята родина – през 1893 г. е включен в американското турне на трупата; през същата година е гост-режисьор в Берлин, а в годините 1894, 1898 и 1905 гостува на театъра в Загреб. Внушителната му актьорска и режисьорска биография го прави отличен избор за българския Народен театър.

Очакванията пред Шмаха са амбициозни и, когато поема ангажимента, той е наясно със задачата, с която се заема – да развие актьорските таланти и да структурира театралната институция така, че тя не само да се назовава български национален театър, а репертоарът и актьорското майсторство на трупата напълно да отговарят на това име. Вероятно опитът му на 60-годишен човек с 40-годишна професионална практика го изпраща в София без илюзията, че работата му ще минава гладко и тя ще се осъществява без сътресения и без препятствия,

които не се предполага да са единствено от творчески характер. По време на своя софийски период Шмаха понеса немалко критически бележки за режисьорския си подход. Чешкият режисьор и актьор се отнася с подобна на родителска търпимост към проявата на театрални страсти или професионално нетърпение сред българските театрали. Не проявява обидчивост и не влиза в спорове, дори и да се защити. Съобразява се с другите, толерантен е и е обичан от повечето актьори.

Актьорът Иван Попов цитира писмото на свой колега, командирован в четири големи европейски театъра, сред които е Пражкия, за да се подготви за театър-майстор на бъдещия Народен театър в София. Най-силните споделени впечатления от Прага са свързани с фигурата на Йозеф Шмаха: „В чешкия нар. театър, най-добрия и първия режисьор, който се слави и се признават неговите способности като истински художник на сцената е Йосиф Шмаха, човек литератор, драматург и истински учител и артист.“ Българинът изброява множеството отличия, с които е удостоен Шмаха – лаврови венци в красиви рамки от много европейски театри; златен венец от Ню Йорк; кръст II степен от император Франц Йосиф; провъзгласен е и за почетен гражданин на Прага (Попов 1942: 591).

Чешкият актьор и режисьор идва в България с ореола на голям професионалист и с талант, оценен в редица европейски театри. Заявеното от Шмаха професионално намерение е да провежда репертоарна политика, която да поощрява българската драматургия, да спомага за развитието ѝ и чрез поставяне на новата театрална сцена на повече произведения от родната драма, да поддържа интереса на българските писатели да работят упорито на драматургичното поле. Тогава резултатите няма да закъснеят и българската литература ще има собствени образци, достойни на европейските, аргументира предложената стратегия той. Първоначалните намерения на административния директор година по-късно се съпоставят с реалната програма от афиша на Народния театър и заради разминаванията помежду им Шмаха търпи постоянното напомняне от страна на критиката за неспазения от него ангажимент. Тонът на отправените персонално към чешкия актьор и режисьор забе-

лежки обичайно е мек, без опит да го засегнат лично и пазещи уважението към неговия професионализъм. В продължение на непълните четири сезона, в които Шмаха работи с българската трупа, критиката запазва в отзивите добрия тон, но постепенно изгубва търпимост към пропуските, понякога наподобяващи осъдително нехайство от страна на артистическия директор и в последния му сезон в България думите за него стават твърде остри.

С присъствието на Йозеф Шмаха в българския театър е намерен отговорът на задачата, която си поставя театралната интелигенция още в началото на 90-те години на XIX в. – чрез фигурата на чужденеца театрал да осигури за родната сцена желания културен опит по европейски образец. Междувременно обаче театърът в България се е развил и професионализирал, макар и с по-бавни темпове от желаното. Напълно логично, през последните десетина години чрез усилията за подем на театъра, се развива най-интензивно театралната критика. Осъществяването на проекта за български Народен театър сякаш изчерпва лимитите на търпимост на театралните наблюдатели и критици и те стават значително по-остри в коментарите си и безкомпромисни в оценките за театралните спектакли, за актьорското изпълнение, за репертоарните решения, за художествената стойност на българските драми. Този изострен критически поглед следи и работата на Й. Шмаха и чешкият режисьор събира повече критични оценки от своите предходници С. Туцич и А. Мандрович. Именно така в изискванията на критиката се отразява промененото културното самочувствие на обществото.

Пристигането на Шмаха в София се очаква с възторжена надежда. В броя от 1 януари 1906 г. в „Ден“ приветства идването на чешкия режисьор и актьор с похвални думи за неговия професионализъм и талант:

Господин Шмаха като пръв режисьор на чешкия театър прояви такъв артистически талант и широка литературна подготовка, щото целият чешки свят единодушно признава, че той е из-

дигнал чешкия народен театър на днешната му висота. [...] Той с готовност прие да свърже името си с младото и незакрепнало още драматическо изкуство за една братска страна. [...] Едни от чешките вестници пишат, че с неговото напускане трябва да се тури ключ на чешкия театър; други казват, че някои от ролите, които той тъй талантливо изпълнявал, дълго време няма да излязат на сцената; най-великият виртуоз на Шекспировите пиеси... (в. „Ден“, бр. 719 от 1 януари 1906)

Месец, след като поема поста на артистичен директор на Народния театър, Йозеф Шмаха в писмо до министъра на народното просвещение успоредно със своята художествена концепция излага и стратегическите цели, които да дадат посоките за развитие на младата културна институция. Писмото е публикувано във в. „Дневник“ през май 1906 г. със заглавие „По уредбата на Народния театър“. Публичното оповестяване на програмните намерения на художествения директор дава възможност във всеки момент те да бъдат сравнявани от театрали, администрация и от всеки, който се интересува от съдбата на театъра с реалните действия на директора. Самата програма не отразява оригинални идеи на Шмаха за организационно управление или творчески подем на трупата, а пренася придобитата опитност от дългогодишната работа в театъра в Прага към българския Народен театър. Всъщност идеята на поканата към чужденеца театрал е именно тази – да се използва практикуваното вече умение и да се спести пътят на научаването.

Като първа цел Шмаха поставя „повдигането на българската драматическа литература“. Не отхвърля драмите на „модерния реализъм“, както нарича модерната европейска драма, но настоява за мястото на класическата драматургия в репертоара на Народния театър. Във връзка със стила на изпълнение, който тя изисква, а и изобщо във връзка с езиковата култура, той подчертава важноста на речта, която идва от сцената към публиката. Обръща внимание на техническата изправност и на възможностите на сцената, тъй като те също не бива да изостават от общите усилия за подготовка на спектакъла и са важен елемент на съвременната постановка. Съветва репертоарната

политика да се решава от повече хора, защото чрез съобразяване с разнообразни мнения и естетически позиции има по-голяма вероятност да се отговори на принципно разминаващите се вкусове на публиката и на критиката. Шмаха дава предложение за попълването на добър ансамбъл за театъра, който да включва не само необходимия брой актьори, но и прецизен подбор, подсигуриращ изпълнители с разнообразно амплоа. За целта предлага да се увеличи дамският състав на трупата. Също – да се привлекат най-добрите български художници в помощ на сценографската работа. Обсъжда дори образуването на пенсионен фонд и как той допълнително да ангажира принадлежността и отговорността на актьора към трупата. Така, освен целите, Шмаха предлага и практически съвети за постигането им. Този похват на излагане на програмата внушава доверие, че тя е изпълнима, и че е ясен пътят за нейното осъществяване.

Шмаха завършва писмото с бележка, че въпросите дотук не изчерпват организационните проблеми, които трябва да се решат, за да започне да работи гладко наскоро откритият Народен театър, „на който аз искам да служа с всички сили и към който аз храня най-гореща привързаност“ (Байчинска 2007: 64-67).

В своето писмо-програма чешкият театрал не изтъква предложенията си като оригинални. Вместо това откровено заявява, че идеите за организацията на софийския театър са заети от практиката му в Прага. В писмото многократно се срещат изрази, с които демонстрира, че предлага използван вече опит: „В Пражкия театър е така...“, „Пражкия национален театър има...“, „от дългогодишен опит зная...“.

Споделената чрез публикацията във в. „Дневник“ програма на артистическия директор показва, че в етапа на създаване на българския Народен театър се търсят структуриращите опит и традиция, а не новаторското творчество. Този етап се надскача само за броени сезони и тогава опитът на Шмаха се оказва недостатъчен да отговори на художествените изисквания за развитието на българския театър. В момента, в който чешкият режисьор поема ръководството на Народния театър обаче, задачата е българската културна идентичност да стане адекватна

част от европейската цивилизационна общност, да изяви своя национален облик и да го стори с висок професионализъм.

Чешкият театрал поема отговорността да започне изграждането на Народния театър в София като престижна национална културна институция. За целта освен художествена визия и добри режисьорски умения се изисква и организационен талант, който Шмаха притежава, и не се плаши да го приложи в чужда за него среда. Проучва възможностите на трупата, потенциала и качествата на всеки един от актьорите, включително и на напусналите „Сълза и смях“ доказани вече български артисти. Сформира силна трупа и насочва усилията си към подготвяне на силен класически репертоар, в който да намерят място и произведения на българската драматургия. С вещина организира техническите и сценографските нужди на театъра, за да отговори на стандартите на модерната европейска сцена. Старее се да пренесе в София добития организационен опит от Пражкия народен театър.

Пристигането на Йозеф Шмаха в България и откриването на красивата и модерна нова сграда на театъра в София са двата повода роденият в Шумен чешки възпитаник Васил Д. Стоянов да напише спомена си „Няколко исторически бележки за началото на драматическото изкуство в България“. Той публикува спомените си във в. „Дневник“ дни преди да се състои грандиозният спектакъл по откриването на театъра. В бележка под линия, когато разказва за първото представление в родния му Шумен и за Йозеф Майзнер, той прави аналогия с националността на Йозеф Шмаха – също чех, който в момента работи за българския театър:

Ето и сега първия директор на първия български народен театър е пак чех, г. Йосиф Шмаха, отличен чешки театрален артист, отличен познавач на драматическото изкуство и примерен чехско-славянски родолюбец.

Това наглед случайно съвпадение не е ли намеса на самото Провидение? Но то прилага да кажа само една частица от ве-

ликото свемирно значение на историята, че тя някога е не само последователна, но тъй също и благотворна в своя чудесен вървеж, защото обича често да повтаря своите драгоценни явления и решения за доброто на хората. Тука е случаят тъкмо такъв. (Стоянов 2001: 129)

Макар и пресилена в разчитането на „знаците“ на Провидението, тази аналогия с чешкото присъствие и важната чешка роля във формирането на различните етапи от развитието на българския театър е фактически вярна. Чужденецът се оказва фигурата, около която укрепва българската театрална институция; той е желан и нарочно търсен партньор. Освен културен опит и театрален професионализъм чужденците пренасят в българския театър непознати нрави; демонстрират модел на етично поведение, ред и дисциплина; приучават към отговорност и възприемане на спектакъла като колективен творчески продукт.

Присъствието на Чужденеца във всички етапи от създаването на българския театър се приема радушно, а в периода на професионализиране на театъра става съзнателно търсено. Независимо от първоначалната съпротива срещу чуждото изкуство, чужденците, свързани с него, се посрещат като културни посланици, на които се отдава искрена признателност.

Доброжелателно и с приповдигнато нетърпение е очаквано участието на Й. Шмаха в театралния живот на трупата на Народния театър. Не е ясно къде са насочени надеждите на българските театрали и на отговорните за театъра служители от Министерството на просвещението – към организационния опит и умение на чешкия им колега или към неговите творчески таланти. Всичко от изявите на Шмаха е интересно за пресата. Работата му се следи и се отразява редовно.

Дебютният спектакъл на Йозеф Шмаха на българска сцена е комедията на Карло Голдони „Слуга на двама господари“. Критиката почти „не забелязва“ представлението. Самата комедия е оценена като „празна по съдържание и хумор пиеса“ и авторът

на дописката във в. „Ден“ изказва съжаление, „че в тая пиеса е бил накаран г. Шаха да дебютира като режисьор. И за негова похвала нека кажем, че изпълнението беше добро...“ (в. „Ден“, бр.759 от 11 февруари 1906).

Тържественият спектакъл по откриването на Народния театър в новопостроената сграда, състоял се на 3 януари 1907 г., буди силни и разнопосочни вълнения. Емоциите около събитието са от политически (покрай студентската демонстрация пред театъра) до естетически.

Възторгът от тържеството е помрачен от скандала, който предизвикват студентските протести пред театъра, от освиркването на княз Фердинанд. Последвалата наказателна акция със закриването на Софийския университет и подадената от министър Ив. Шишманов оставка оставят задълго неприятни вместо празнични впечатления.

Събитията пред Народния театър извикват мрачни разсъждения у публициста Димитър Страшимиров. Думите му по този повод съдържат повече горчивина, отколкото критика. В три последователни броя на в. „Ден“ в рубриката „Театрални бележки“ (бр. 1090, 1091, 1092 от 19, 20 и 21 януари 1907) той описва преките си впечатления от случилото се. Страшимиров разсъждава върху разгорелите се страсти около събитието, което би трябвало да има основно културен характер, и само в добавка върху неизбежния за национално събитие политически елемент. Всъщност се получава точно обратното. Публицистът пише своите бележки с намерение единствено „да очертае впечатленията си“, без да отсъжда и да дава мнения. Той се опитва да намери причините, довели до избухването на недоволство от пишно организираното тържествено честване. Под повърхността на публичните вълнения по приготвянията за празника се случват някакви подмолни, необяснявани неща, свързани със същия този празник, пише авторът. Премълчанията покрай тях, въпреки целия шум около организацията, нагнетяват напрежението, което се излива спонтанно, заради засегнатите от организаторите професори, писатели, журналисти и хора с отношение към театъра. Вместо тях официалните гости на откриването са чиновници, военни, дипломати и по-

сланици – голяма част от които се отправя към тържеството в изпълнение на началнически заповеди и служебен дълг, а не от обвързаност с театралното дело. Ролята на Шмаха като режисьор на спектакъла няма как да остане некомментирана в пресата.

Страшимиров е наясно, че артистическият директор е човекът, който в случая има функциите по-скоро на изпълнител на вече взети решения по оформянето на празничната програма и навярно няма голямо влияние върху съдържанието ѝ или участие в избора на официалните гости. Но все пак констатира, че Шмаха не успява най-малко да защити хубавите идеи, с които встъпва в длъжността си на художествен ръководител на българската трупа. От приветстваното в печата и в писателските среди предложение за конкурс за български драми е останало само осъществяването на конкурса, но самите драми така и не се появяват, нито за откриването на театъра, нито по друг повод – покрай тях настъпва необяснимо мълчание. Други добри идеи на Шмаха са инициативите за назначаването на драматург и на артистическа комисия. Но Д. Страшимиров с огорчение констатира, че те остават неизпълнени:

Но всичко това като че се отстраняваше от невидима ръка. Националните пиеси се отбиха, народът се пропъди, прологът стана казионен, откриването се извърши от еполети, писателите се пратиха по дяволите и не знам още какво оставаше неизвършено [...] Неотдавна г. Шмаха сам е поискал занаят да има в театъра артистическа комисия, но която да се състои само от него и от шест души артисти, негови подчинени. Значи, и той се бои от писатели и отстъпя своите големи идеи за развитието на националната драма у нас; и той се е завлякъл по общото течение. (в. „Ден“, януари 1907)

Дмитрий С. Пасманик, публицист и автор на сп. „Мисъл“, също с разочарование пише както за тържеството, така и за първите премиери в новооткритата сграда. Определя Народния театър като „отдавнашен по-скоро патриотичен, отколкото естетически и литературен блян“ за българите, който по начи-

на, по който се е случил, оставя усещането за неосъщественост. Верният избор би бил на тържеството да се представи българска драма с историческа роля в кратката ни театрална история, или с една от спечелилите драматическия конкурс творби. Вместо това, на публиката се представя:

[...] една безсмислена фантасмагория, която г. Вазов приготвил по особена поръчка на м-вото и върху която не е било искано мнението на оценителната комисия. [...] А няма ли един народ – по мнението на ония, които строят първия негов национален театър – нито една драма, достойна за честта да открие тоя театър и да изнесе на неговата сцена от духовните съкровища на своя народ, – то този народ не се нуждае от никакъв театър [...] Българската драма и въобще българската литература, колкото и да са бедни в сравнение с други по-богати, притежава не по-малко от десет такива произведения и не е нейна вина, ако официални невежи са се разпореждали с нейната съдба в един най-важен за нея момент [...] („Мисъл“, кн. 1 от 1907, с. 73-79)

Ценителите на театралното изкуство са подразнени от ретроградната стилистика и внушенията, с които е изпълнено представлението. Апотеозният характер на нарочно написания за случая Пролог от Ив. Вазов, на спечелилата музикалния конкурс по повод откриването „Тържествена увертюра“ от Добри Христов, на пищните и добре работещи декори на сцената – всичко това внася далеч повече парадна тържественост, отколкото, според театралните наблюдатели, предполага откриването на един духовен храм. Потокът критики в пресата е насочен най-вече към автора на поетичния пролог и те не се отнасят до композитора Д. Христов и до режисьора на празничния спектакъл Й. Шмаха. Трета част на тържеството по откриването е 5-то действие от драмата „Иванко“, което е изпълнено сред „подобаящ и разкошен мизансцен“: „Несъмнено, че благодарствена дан за това се дължи на стария ветеран и артист на театралното изкуство, директора на театъра, г. Йосиф Шмаха“ (в. „Свободно слово“, бр. 247 от 6 януари 1907). Благодарение на професионализма на чешкия режисьор „за първи път на българска сцена се

поставя подобающа царствена постановка“, пише в своя отзив за откриването на Народния театър Д. Страшимиров.

Следват театрални рецензии за работата на Й. Шмаха върху постановката на „Крал Лир“, в която режисьорът играе главната роля. Оценката за спектакъла в пресата е търпеливо-критична. Общото мнение е, че актьорските сили на трупата не достигат, за да се изиграе в дълбочина Шекспировата пиеса. А режисьорската работа е концентрирана във външната организация на представлението. Самото то е спасено от силната игра на Шмаха. Крал Лир е една от коронните му роли в театъра в Прага. Театралният наблюдател на в. „Пряпорец“, Андрей Протич, завършва своята рецензия с реторично питане, което съдържа висока оценка за артистичния талант на чешкия театрал:

Какъв успех би имал „Крал Лир“, ако публиката не се любуваше на хубавите декорации, костюми и реквизити, ако не се пленяваше от образцовото осветление, особено от бурята, ако не следеше всеки момент от играта на Шмаха, който, макар и да говореше на чешки, предаде на всички, които не разбират този език, своите чувства и вълнения чрез тон и израз на лице и фигура? (в. „Пряпорец“, бр. 6 от 18 януари 1907)

Но добрата игра на Шмаха в ролята на крал Лир не компенсира неговите режисьорски пропуски. Мнението на А. Протич е, че актьорската изява на артистическия директор е прибързана. Решението, което би имало положителни последствия за развитието на трупата, е директорът да бе концентрирал усилията си в режисирането на актьорите. Допуснатото актьорско-режисьорско раздвояване води до лош спектакъл, в който, наистина, изпъква играта на Шмаха, но дори служебната му позиция предполага отговорност за целия спектакъл, а не за една единствена роля. Упрекът на критика подсказва, че решението спектакълът да бъде изнесен чрез една от коронните роли на актьора в Пражкия театър и стояща неадекватно сред неумението на софийските му колеги да се превъплътят в Шекспировите герои, не е взето правилно. Наистина, далеч по-сложно за изпълнение, но със стратегически ефект за развитието на трупата, би

било решаването на режисьорската задача, стояща пред Шмаха. Достатъчно внимателен в думите си, Протич е едновременно категоричен, че с подготвения по този начин спектакъл е извършена управленска грешка от директора.

Вероятно ако Шмаха се беше появил на сцената като гастролиращ актьор, би получил още по-гръмки овации за играта си. Натрупаните недоволства от неговия режисьорски подход, влагащ усилия във външните ефекти вместо в работа върху ансамбловата игра и върху органичността на спектакъла, разполагат коментарите за „Крал Лир“ между критикуването на режисьора и аплодирането на актьора Й. Шмаха.

В „Театралните бележки“ за в. „Ден“ Д. Страшимиров признава, че играта на Шмаха е искрена и вълнуваща. Но актьорът пресъздава Крал Лир през славянското светоусещане и трансформира героя на Шекспир:

[...] той ни даде не потресающата драма в душата на едно повалено божество, а даде ни страдащия, унищожен и в сълзи и стон задавен нещастен старец, баща и цар. И защото г. Шмаха като славянин е само сърце и човещина, то навсякъде, дето Лир говореше в гръмотевиците и трясъка на своя гняв, аз слушах важна и патетична – Боже, прости ме – славянска декламация! (в. „Ден“, бр. 1092 от 21 януари 1907)

В сп. „Наш живот“ в своите „Бегли бележки“ А. Страшимиров също подчертава неадекватното решение за „същинско първо представление“ да бъде избран „Крал Лир“. Критиката на автора е насочена към неподходящия избор на пиеса, чието поставяне става „платформа“ (А. Страшимиров), която да изяви единствено талантливата игра на артистическия директор. Спестеното режисьорско усилие и оставените сами на себе си недостатъчно опитни в разчитането на дълбоките Шекспирови текстове български артисти „бяха безжалостно изложени“. Разсъжденията на А. Страшимиров в резюме са, че ако поне малко се беше изчакало с поставянето на този спектакъл, впечатлението от него би било различно – свикването с новата сцена, актьорският пример на Шмаха, възможността не само да реши

поставянето на „Крал Лир“, но да има времето да работи режисьорски с колегите си, – всичко това би променило резултата от спектакъла. Тогава актьорите не биха слезли от сцената посрамени, а публиката не би си тръгнала смутена от слабата им игра.

Упреците тук не се отнасят до поканения от Прага артист. Напротив, думите на критика са загрижено предупреждение и към самия Шмаха, че, подведен от задкулисните чиновнически интриги около българския театър, талантът, добрите намерения и усилията му ще бъдат „похарчени“ напразно. Налаганите административни решения водят до това – да се обезсилят сценичните таланти, да се изолира театърът от литераторите и да се „приравни артистическият директор с някакъв началник на княжески конюшни“:

Трябва да се тури край на задкулисните тъмни интриги, които обезсилват артистичния директор, излагат го твърде зле и той, за да не си иде посрамен от страната ни, побърза още с първото представление да блесне с могъщия си талант [...]

Щастие за театралното ни дело е, че един първостепенен славянски артист в горчив за себе си момент у своята родина прие и се прехвърли в страната ни, за да посвети може би целия остатък от блясавия си артистичен живот нам. Но туй щастие може да се превърне в нещастие. Г-н Шмаха е цар на сцената: там му е величието и в това величие е щастието за нашата сцена. Той ще бъде учителят на актьорите ни. Но нима не може и с просто око да се види колко е безмислено да се идентифицира въобще сценичното ни дело с него? Г-н Шмаха ще създаде и може да създаде само българската група. А Българският народен театър е създаден, може да бъде създаден само от българските актьори. Той, г-н Шмаха, не може да се съпостави срещу тях, а трябва да се чувства зад тях – не даже и между тях! („Наш живот“, кн. 5, 1906-1907, с. 379-390)

Критиките, които понася постановката на „Крал Лир“ като първи спектакъл, представен на сцената на новооткрития Народен театър в София, изразяват както грижата за театъра, така и безпокойството от факта, че работата на поканения заради

опита и таланта си артист от чужбина е скована от чиновнически решения; че усилията му отиват в опити да разгадае междуличностните напрежения, с които да се съобрази, за да не разсейват същинската му работа; че се употребява авторитетът на името „Шаха“, а професионализмът му е оставен да се разпилява заради дребни и безмислени чужди еджи.

Останалата почти половина от обема на статията си А. Страшимиров отделя за емоционален и обсъждащ актьорските решения анализ на прочувствената игра на Й. Шаха като Крал Лир. Въпреки че има различия в тълкуването на образа на Шекспировия герой от тези на чешкия актьор, Страшимиров проследява с дълбоко уважение към безспорния талант етапите в превъплъщението на актьора във възрастния крал – добре уловеното движение в поведението и преобладаващите в определени моменти реакции на бащата, подчинени след това на реакциите и решенията на деспотичния владетел; отново подменени в следващото действие с разкъсващата болка на излъгания в родителската си любов баща, която отправя героя в пространствата на лудостта.

Оценката на Страшимиров за актьорското превъплъщение на Шаха в образа на Крал Лир е възможно най-високата. Влизайки в „своята стихия“, „старият артист“ играе с „оная мярка, която постига в съвършенство само дълго школувал талант“. Цената на тази похвала е с особена стойност, защото авторът защитава чрез анализ на играта на актьора всяко свое наблюдение. Похвалите към изпълнението на главната роля в спектакъла не са гръмко-голословни – те са резултат от плътно емоционално съпреживяване и разбиране от критика играта на актьора.

„Беглите бележки“ на А. Страшимиров за сп. „Наш живот“ в пълна степен съдържат противоречивото отношение, с което е посрещната работата на Шаха, непосредствено след като новата сграда на театъра отваря врати за публиката. Респектът към неговия талант и увереността, че е вещ организатор на националната трупа, се смесват с недоволството срещу административните и художествените решения, с които се управлява театърът и които противоречат на художествената логика и на

заявената от самия Шмаха програма за развитие на българския Народен театър. Макар и невзети еднолично от артистическия директор, тези решения се изпълняват противно на заявените от него първоначално намерения и го представят като човек, неспособен най-малко да отстои позициите си.

Критикът Д. Пасманик също отбелязва несъответствието между възможностите на артистите и дълбочината на пиесата, което превръща „Крал Лир“ на българска сцена в „някаква плачлива семейна драма“. Въпреки че отзивът му е критичен, авторът подчертава актьорския успех на Шмаха в тази роля:

Прави изключение само играта на артистичния директор, на г. Шмаха, която изцяло беше задоволителна по схващане и по изпълнение, в отделни моменти дори положително хубава [...], но разумява се, и да би била играта на г. Шмаха превъзходна, това не изменява работата („Мисъл“, кн. 1 от 1907, с. 77)

Критикът изразява крайно несъгласие и с избора на следващата пиеса, представена на националната сцена – комедията на Е. Пайерон „Отегчително общество“, по повод, на която пише, „че туй управление няма никакви ръководящи принципи и не знае какво прави“. Пасманик заключава с оценката, че „първите стъпки на новия театър са твърде неутешителни“ и протестира срещу игнорирането на „българската оригинална драма“: „вече три чужди драми се дават и нито една наша“ („Мисъл“, кн. 1 от 1907, с. 79). Обобщението на рецензиите в печата е, че има далеч по-понятни нрави и взаимоотношения за българското световъзприемане от нравите във френските аристократични салони, около които се изгражда интригата в „Отегчително общество“. Този спектакъл е поредна премиера, която отдалечава обещанието българската драматургия да намери мястото си на националната сцена. В рубриката „Театрални бележки“ на в. „Демократ“ (бр. 26 от 1 февруари 1907) също се отбелязва несъответствието между предлагания и очаквания репертоар на театъра. Бележката по този повод звучи меко и е отправена към цялото театрално „управление“. Персонално името на Шмаха се споменава с положителни думи – авторът на театралния отзив

отправя поздрав към режисьора за „хубавия ансамбъл, с който той е успял да изнесе на нашата нова сцена салонната и инак тъй елегантна комедия“. Но веднага се връща на темата за разминаването между интересите на българския духовен и културен живот, които би трябвало стриктно да се следят от ръководството на Народния театър, а вместо това репертоарът се попълва с ненужни пиеси на чужди автори.

Съвсем скоро след „Крал Лир“ в програмата на Народния театър се появява още едно Шекспирово заглавие – „Венецианският търговец“. Тази премиера подсказва, че няма реакция на предупрежденията на критиците, които единодушно подчертават в предходните рецензии, че българската труппа все още не е готова да изнесе добър Шекспиров спектакъл. Андрей Протич оценява постановката „по-долу“ от тази на „Крал Лир“. Новата премиера повтаря въпросите, които възбужда „Крал Лир“ – за творческите сили на труппата и за неподготвеността ѝ да представи съответстващо на дълбочината на посланията в пиесите му великия драматург. Отново се напомня за отговорността пред актьорите и пред публиката на режисьора и артистически директор Шмаха. В този спектакъл дори и декорацията на сцената не е впечатляваща. Ефектната инсценировка винаги е подчертавана като силната страна на постановъчната работа на чешкия режисьор. За слаба сценография търпи критика и постановката на Ибсеновата пиеса „Кога ние, мъртвите, възкръснем“ („Когато мъртвите говорят“). Макар и дописникът на в. „Демократ“ (бр. 41 от 27 март 1907) да уточнява, че артистическият директор г. Шмаха не може да се „нагърби да реди декорации, да управлява осветлението или пък да произвежда сценичните, чисто технически ефекти“, бележката му е по-редният текст, критикуващ спектаклите на Народния театър. Фактът, че се критикуват декорите, т. нар. „външна режисура“, е симптоматичен за изгубения ентузиазъм на Шмаха към работата му в Народния театър в София.

С негативна констатация започва и краткият обобщаващ зимния театрален сезон преглед на сп. „Българска сбирка“: „Нашия Народен театър в София този сезон не провървя“ (кн. 4, 1907, с. 259-260). Главният упрек е насочен срещу липсата

на воля за самоусъвършенстване на самите актьори, които не се възползват от отличните условия, създадени за тях: „Нов, модерен театър, опитен и талантлив режисьор, най-сетне и сравнително материално обезпечение...“. Авторът заявява, че художественият успех на трупата не отговаря на направените подобрения. Както сам уточнява, не търси виновник, но не може да не изтъкне неприятните факти. Без да споменава името на Шмаха, разсъждава реторично:

Режисьорът ли е безсилен, или други условия пречат, но от дадените този сезон няколко представления ние не забелязваме особено важна промяна в изпълнението на пиесите от актьорите. Пак старото интерпретиране по налучкване, пак неувлавянето същината на даден характер, пак безсилие да свържат единичните моменти с цялото. („Българска сбирка“, кн. 4, 1907, с. 259-260)

Всичко това, казано в просто изречение, означава „Липса на режисура“.

Оценката на сп. „Наш живот“ за непълните три месеца от откриването на Народния театър се изразява в безапелационна критика на решенията на театралното ръководство, най-вече на чиновническите решения, които не допускат творчески дух и свобода в театъра. Все още меко, но недвусмислено, е изказано недоволството от Шмаха:

Не сме ние, които ще хвалим публиката въобще, но – факт е: поне в София театралната публика далеч не е такава, каквато може да си я представлява г. Йосиф Шмаха. А това трябва да му се каже. Досега репертоарът много зависеше от него: е добре, тия от нас, софиянците, които честят в театъра, не търсят там зрелище, нито забава, макар и най-чиста. Ние отдавна искаме нещо повече от театъра. И още повече искаме от г. Шмаха. Разкошните декори при безсъдържателността на пиесите само ни конфузят: ние искаме да видим видните си актьори в ансамбъл, даден от г. Шмаха, а не цялата ни неоклюжа още трупа да се на-

вежда като на поглед, дресирана и опарфюмена. („Наш живот“, кн. 6-7, 1907, с. 83-87)

Списанието обаче се стреми да запази обективност и да не изпада в безпринципни нападки към артистическия директор:

От колоните на безалаберни вестници напоследък зачестиха нецензурни хули по адрес на артистическия директор: излиза, че той е голям виновник, не, единичък виновник за... продължаващата се още Миларовщина и Шимановщина в театъра! Защото артистическият директор, според нас, действително не е избавил още театъра от всичко онуй, което му завещаха тъкмотия, които сега тъй български го хулят. Но – нали нему се дължи обединението на разединената трупа, нали той спаси театъра поне от личността на фамозния Миларов, нали той с таланта си е станал почти душа на трупата...

Статията продължава да изяснява почти патовата ситуация, в която е поставен чешкият актьор и режисьор, и да подчертава заслугите му като не подминава и неговите пропуски:

Ако г-н Шмаха се проникне от същността на буйния наш живот, той ще прояви по-голяма устойчивост, отколкото прояви напр. г. Мандрович. Искаме да кажем: може би не ще се отчае и ще увенчае делото си и у нас. Нужно е да ни обикне поне толкова, колкото заслужаваме – като малък и сурово устремен на прогрес народ. Знаем, трудно е това. Добросъвестният печат у нас е твърде записан с генералното в живота и не се тъй грижливо застъпва за всичко онуй, което може да отчае г-н Шмаха. Но все пак в двете главни изпитни, на които бе подложен той, печатът – сериозният печат – прояви безпристрастност. („Наш живот“, кн. 8, 1907, с. 83-87)

За пореден път с положителен знак е отбелязана инициативата на Й. Шмаха за проведения конкурс за български пиеси, както и идеята му да бъде назначен драматург в театъра, който да отговаря за качеството на преводите и да следи за чистотата на сценичната реч. Авторът на статията отчита със съжаление,

че от артистическия директор е иззета инициативата спечелилите конкурса произведения да бъдат поставени на сцена. Подчертава и толерантността, с която пресата споменава името на Шмаха, заради невъзможността на чужденеца да се спаси от чиновническите интриги, разигравани около театъра.

Дали заради натиск от страна на пресата, дали заради упоритостта на инициатора на конкурса за българска драма – Й. Шмаха, макар и със забавяне, Народният театър има своите български премиерни спектакли. През пролетта на 1907 г. са поставени „Първите“ от П. Ю. Тодоров и „Свекърва“ от А. Страшимиров. В програмата на следващия театрален сезон от българската драматургия са включени драмите на Ив. Вазов „Хъшове“ и „Към пропаст“. Играе се и драмата „Зидари“ на П. Ю. Тодоров, чийто режисьор е Шмаха. Пак той режисира и „Първите“. Спектаклите по драмите на Петко Тодоров преминават без особен успех, не се задържат дълго на сцената и от отзивите за тях не става ясно дали главната причина е в самите пиеси или в техните постановки. „Свекърва“ от А. Страшимиров и „Към пропаст“ и „Борислав“ от Ив. Вазов се режисират от актьорите Г. Киров (първата) и Ив. Попов (другите две). Без творческа ревност към успеха на тези представления Шмаха споделя в спомените си, че с най-голяма популярност се играят историческите пиеси на Вазов, които за два сезона имат повече от 60 представления.

Целият престой на Йозеф Шмаха в България преминава под управлението на интенданти и управители на театъра, които не се радват на обществена подкрепа. Ил. Миларов, при чието ръководство чешкият артист е поканен да работи с българската трупа, събира негативно отношение заради авторитарния маниер на управление, който винаги е прилагал. В статия на в. „Дневник“ (бр. 1347-1348 от 1906) по повод Наредбите в Народния театър, които предхождат официалното откриване, журналистът В. Червенски се обявява против „предразсъдъците“ на г-н Миларов и изразява възмущение от правилата, налагани от интенданта. Призовава към ограничаване на задълженията

му само по въпроси на стопанската и административната работа на театъра. А всички останали, т.е. въпросите свързани с художествените решения и с работата и взаимоотношенията с актьорите от трупата, да се поверят на „новодошлия режисьор-директор г-н Шмаха, към който цялото европейско общество и артисти са гледали и гледат с доверие...“ (Попов 1942: 619).

След отстраняването на Миларов, мястото му е заето от Никола Лазаров – министерски чиновник, който сам за себе си казва, че не разбира от театър. Мнението за него е, че е делови човек и „изключителен канцеларист“, но „вън от занаята“. В пресата четем, че по времето на Лазаров Шмаха е бил реалният управляващ, или, както пише в статията – „все и вся“ в театъра. Следващият директор е Пенчо Славейков, който, според Д. Страшимиров, „унищожи Шмаха, за да възстанови абсолютизма на интенданта, или все едно да възстанови себе си“. Според публициста в резултат на неправилен избор на ръководители на Народния театър, или на неправомерната власт, която те получават, ситуацията около театъра е такава, че той има нужда от „съживяване“, защото е „жив умрял, защото спи дълбоко“.

От март 1908 г. за директор на Народния театър е назначен П. П. Славейков. Той остава на поста една година. Славейков успява да изиска автономност на театъра от министерството, да получи самостоятелност при вземане на решенията и да понесе пълната отговорност за тях. Усилията му като директор са насочени към професионализиране и към модернизирание на театралното изкуство. Без да влиза в явен конфликт с главния режисьор Йозеф Шмаха, Славейков се намесва в постановъчната работа с оценки и препоръки, дори за грима и костюмите. Сам поема режисурата на няколко спектакъла. С твърда ръка налага репертоарни промени, които съвсем не са реверанс към вкуса на зрителя. Между пълния салон и качествената постановка с образцова драматургия, той безкомпромисно цени второто. Спомените на Шмаха по този повод са, че, колкото по-добре се играе, според разбирането на Славейков за стойностна

театрална постановка, толкова по-малко зрители има представлението.

Чешкият режисьор има основания да се чувства пренебрегнат и да се усеща непълноценен на мястото си. Преназначен е от художествен директор на режисьор. Художествените решения сега се вземат от новия директор. В този момент от развитието на българския театър опитът на Шмаха става недостатъчен, за да продължи да развива сценичното изкуство. Това имат шанс да направят със своята далеч по-модерна културна визия завърналите се в България високообразовани в Западни университети млади хора, чиято енергия и вдъхновение застават срещу рутината на опитния Шмаха. Неговият режисьорски подход влиза в противоречие с модерните драматургични текстове, на които не подхожда традиционното изпълнение на ролите, засилено с елементи на романтична патетика. По-младото поколение български творци притежава подготовката, има творческата амбиция да надгражда над базата, да експериментира и проблематизира. Културните обстоятелства и очаквания се променят интензивно в годините, в които чешкият режисьор работи в София. Той има вярната интуиция за приключване на мисията си и се оттегля навреме и с достойнство. Тръгва си с несъмнено признание за своята работа, изпълнил мисията си да структурира трупата и да организира българския Народен театър, така че той да достигне авторитета на европейски театър.

Достигнат е предел на търпимостта. Включително е изчерпана и търпимостта към грешките на Шмаха. Още повече, че режисьорът е поставен в позицията на „излишен“ от директора Славейков. Той се заема и с режисирането на пиесите, които, според високите му литературни критерии, трябва да стоят на националната сцена. Йозеф Шмаха взема решението да напусне Народния театър и да се завърне в Прага. Възможно е то да е продиктувано от факта, че договорът му изтича в края на 1909 г., както и от убедеността, че, дори и да изяви желание да остане, то не би било удовлетворено.

Зает основно с организацията на театъра и на спектаклите, които поставя, след първоначалното изчакване и толерантност на театралните критици към усилията му той започва

все по-често да е упрекуван за режисьорска повърхностност в работата с актьорите; за спектакли, които впечатляват с великолепието си, но разочароват със схематично изградени сценични образи; за липса на задълбочен режисьорски анализ на драматургичните персонажи, както и за липса на насочващи режисьорски решения при пресъздаването им. Може да се предположи, че вероятна причина за това е комуникацията на два езика по време на репетициите. Българският език на чешкия режисьор е разговорен – той не го овладява така, че да постигне дълбочина в разбирането и употребата му. Резултатът е, че голяма част от режисьорския анализ е спестена на актьорите и сценичното интерпретиране на образите в постановките от Шмаха драми е оставено на преценката на самите актьори. Другата причина е бързото развитие на българския театър. Йозеф Шмаха за две години успява да предаде техническите умения за създаване на впечатляващ спектакъл, но стилистиката на актьорската игра, която той владее, се оказва остаряла за напредналите в професионалното си развитие български актьори от по-младото поколение на трупата. Частните театрални трупи също задават стандарт, съобразен с по-модерните тенденции в съвременния театър. Шмаха е добър наставник на българските театри за усвояване на базисните театрални практики. Но във философско-естетските тълкувания, в разбирането на модерната драма опитният чешки режисьор и актьор изостава от много свои български колеги. Професионалната му среща с поелия директорския пост в Народния театър Пенчо Славейков внася съдържано, но конфликтно напрежение помежду им.

Последните месеци на театралната 1909 г. са творчески неуспешни за почти всичко, с което се заема Шмаха. В една от рецензиите за режисирания от него постановката на „Ромео и Жулиета“ пише, че изброяването на всички режисьорски недоглеждания по този спектакъл би представлявало „цял поменник“. Авторът е опитният поет, драматург, преводач и общественик К. Величков. И той пита, дали във вид, подобен на софийския спектакъл на „Ромео и Жулиета“, Шмаха би имал куража да представи драмата пред пражката публика? В друга рецензия, подписана с името „Флорестан“, пише:

Каза ни се по-рано, че г. Шмаха не можел да режисира нашите битови пиеси. Снощи ние излязохме от театъра справедливо убедени, че г. Шмаха не може да ръководи тъй също и класическите драми. Питаме се тогава, за какво се държи същият този Шмаха, когато той не може да изпълни възложената му работа [...] Изглежда, че г. Шмаха не желае да остави никакъв спомен, или по-добре казано, желае да остави лош спомен, понеже досегашната му артистична дейност се свежда на нула... (в. „Реч“, бр. 81 от 14 ноември 1909)

В продължение на непълните четири сезона, в които Шмаха работи с българската трупа, критиката запазва в отзивите добрия тон, но постепенно изгубва търпимост към пропуските, понякога наподобяващи осъдително нехайство от страна на артистическия директор, и в последния му сезон в България думите за него стават твърде остри. От пристигането си в България до своето отпътуване Шмаха става все повече пасивен и по-малко креативен като режисьор и артистически директор на театъра. Вероятно трудността да бъде творец в чужда среда и да се съобразява с чужди нрави, поизчерпват първоначалния ентузиазъм, решителност и амбиция, с които се впуска в работата при идването си в София. Театралната история оценява положително присъствието на Шмаха в българския театър, но неговите съвременници постепенно го лишават от подкрепата си.

През месец януари 1910 г. Й. Шмаха се прощава с българската публика с другата си емблематична роля от Пражкия театър – Шейлок от „Венецианският търговец“. Играта и самото представление са отбелязани в пресата пестеливо на емоции и на думи. Седмица по-късно, отново в телеграфен стил, се съобщава за отпътуването на Йозеф Шмаха от София за Прага.

Писателят и литературен критик Константин Мутафов също се гневи на Йозеф Шмаха за състоянието, в което след „четиригодишното негово стоене тук“ той оставя Народния театър. Критикът смята, че за театъра завръщането на Шмаха в Прага е щастливо „събитие“. Според Мутафов престоят на чешкия ре-

жисьор е „голяма и непростителна грешка“ (сп. „Свобода“, кн. 1 от 1910, с. 72-75). Той не променя мнението си и след години, когато, като член на Артистическия съвет на Народния театър, подписва доклада за театралната 1917 г., в който е разгледан режисьорският въпрос. В него категорично е заявено, че чужденците режисьори не могат да бъдат полезни за българския театър (Байчинска 2012: 133-141).

Докладът е съставен и подписан от членовете на Артистическия комитет, които през 1917 г. са Велико Йорданов, Константин Мутафов и Кръстьо Сарафов, и отразява становището им по различни въпроси за развитието на театъра, включително и по въпроса за режисьора на Народния театър. Според доклада, ползата от работата на постоянно канените в последните 15 години чужденци режисьори не е особено голяма. Те насочват вниманието си върху постановъчната част от режисьорската работа и не влагат усилия в развитието на актьорите. Основна причина за това, се изтъква в доклада, е повърхностното усвояване на българския език, което затруднява задълбочената комуникация с актьорите и тя просто се избягва. Тълкуването и сценичното интерпретиране на драматургичните персонажи е оставено на преценката на самите актьори. По този начин чужденците режисьори не допринасят за художественото развитие на актьорите от българската трупа. Също така понижават нивото на целия репертоар, защото вместо сложни за поставяне драми и комедии с високи художествени качества, за да улеснят работата си, те избират по-елементарни пиеси. Заключение в доклада е, че за развитието на Народния театър трябва да се подготвят българи режисьори. Причините са различни: несполучливо направени избори на канените в България творци, неовладеният от тяхна страна български език и огромните липси в комуникацията, които произтичат от този факт, както и по-лежерното им отношение към поетите професионални ангажменти заради това, че усещат себе си повече като гости в българската среда, отколкото като пълноценни нейни членове.

Сходно с мнението на Константин Мутафов е и мнението на Пенчо Славейков, който в статията си „Национален театър“ безапелационно заявява, че сред българските актьори „няма

човек за режисьор“. В същото време обаче и опитите да се намери чужденец за режисьор – особено опитът с „младия“ Туцич и „стария“ Шмаха, показват, че и двамата „не са за работата, за която са били ангажирани“, отсъжда Славейков.

Краткият преглед на моменти от периода около създаването на Народния театър в София сочи, че актьорските изяви на чужденци, изнасящи ролите на родните си славянски езици, се посрещат радушно от българските зрители. Гастролите на чуждестранни артисти преминават в празничната атмосфера на краткотрайното гостуване, създавана от позитивното любопитство на публиката, на критиката и на българските актьори. Двуетичните спектакли внасят така желаното разнообразие в театралния живот на столицата. Споделеният театрален опит, ситуиран извън рутината на ежедневната творческа и организационна работа по текущите постановки в театъра, се посреща повече с нагласа за възторг, отколкото за критика.

Александър Балабанов, който е и първият назначен драматург, обобщава в статията си „Мисли върху нашия театър“ ефекта от високопрофесионалните гостувания на сцената на Народния театър. Той пише този текст скоро след като по собствен избор е напуснал мястото на драматург и все още е с пресни впечатления от механизмите на работа в театъра. За първи път статията е публикувана във в. „Пряпорец“ през 1910 г. По повод спектаклите на две „първостепенни“ френски трупи, изнесени пред софийската публика, той споделя:

Техните игри възхитиха всички. Публиката се почувствува освежена. Публиката изостри зъпелият си вкус за драмата и за драматически игри. А самите наши артисти почувстваха у себе си едно благородно стремление да постигнат това, което видяха. Те се зарадваха. Поне сериозните. Европейските школи са далече и скъпи за тях. Ето тук в тяхната къща им дойде школата... (Балабанов 1973)

Когато обаче чужденците станат част от българския театрален живот (случаите със С. Звонарева и Й. Шмаха), очакванията към тях се променят, дори преминават в свръхожаквания.

Търпимостта към техните слабости и грешки скоро се изчерпва. Точката на конфликт само наглед е езикът. Проблемите се простират отвъд затруднената езикова комуникация. По-сериозните разминавания произтичат от несъответствията в манталитета. И още по-сериозните – от появилите се различия в културните задачи, които стоят пред театрите в Загреб, в Прага и в София. За разлика от чешкия и хърватския театър, които продължават да се развиват като народни, на българския театър е отреден статут на национален театър. Към този важен детайл насочва вниманието Пенчо Славейков² и отбелязва, че съществената разлика в задачите, които стоят пред народните и пред националните културни институции, е разликата между масовизирането и елитаризирането на културата. Новият статут на държавната трупа предполага по-високи от досегашните културни стремежи и усилия. Въпреки ентузиазма и амбицията за работа, с които чужденците театрали поемат своите ангажменти в София, професионалният им опит вече силно изостава от задачите, които предстои да решава българският театър.

Постигането на по-висока театрална естетика включва и различно отношение към родния език – речта, която звучи от сцената, трябва да е на образцов български. А той е непостижим за канените в България и задържащи се за кратък период чужденци театрали.

Практиката да се канят режисьори или гостуващи актьори от близки славянски страни в българската трупа в периода на създаване на културните институции показва, че присъствието на чужденеца в тях като учител и модел за по-висок професионализъм е краткотрайно решение. Националната културна стратегия може да бъде провеждана успешно само от специалист, плътно принадлежащ на националната култура, носител на културната памет на общността. Чужденецът може да участва в изграждането на националната културна памет, неговото присъствие може да бъде вписано в нея, но националната културна

² В цитираната статия „Национален театър“ П. Славейков подробно излага своите позиции за развитието на българския театър и сравнява подходите на други национални театри в Европа и разликите с културната политика на театрите със статут на народни като Белградския, Загребския и Пражкия.

памет не може да бъде неговата културна памет. Ето защо той функционира в общността, но, културно и ментално, чужденецът остава част от друга общност.

При отпътуването на Йозеф Шмаха от България Народният театър вече е факт, и, добър, или не, той е работещ театър. След откриването на новата сграда и след организирането на трупата е преодоляна ситуацията на неизвестност от предстоящото начало. В психологически план нематериализираното се „ново“ създава повече несигурност, дори от лошата действителност. Основателните претенции към работата на чужденеца режисьор отразяват натрупването на известна увереност в собствените сили и порасналото самочувствие на българските театрали, както и усещането за творчески и организационни умения, с които сами, без „водач“ да упражняват вече практикуваното или да търсят и да изпробват новите посоки за българския театър.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литературноисторическият разказ за българската драматургия от възникването ѝ през периода на Българското възраждане до жанровото ѝ стабилизиране в първото десетилетие на XX век проследява нейното критическо оценностяване. Това е разказ за бързия ход на литературното време, за това как младите в литературата остаряват, как новаторството се превръща в традиция, а традицията – в отживялост.

Погледът към драмата през критическите полемики за театъра обуславя добавянето към емпиричния материал от драматургични и критически текстове и на факти от театралния живот през Възраждането. Така се оформя многопластовият литературноинтерпретативен сюжет, който през триединството „текст – спектакъл – рецензия“ позволява да се очертаят по-цялостни портрети на първите значими фигури, свързани с театъра и драмата през 70-те години на XIX в. – Добри Войников и Васил Друмев. Без да е очертан нарочно като изследователски проблем, въпросът за периодизационните процеси в прехода от възрожденска към следосвобожденска литература присъства в книгата. Детайлното тълкуване на драматургичното творчество на Иван Вазов изтъква аргументи в дебата за периодизацията на българската литература и за горната граница на Възраждането, която се търси в последните две десетилетия на XIX в.

Дебатът за театъра откроява публицистичното присъствие на Тодор Икономов, припомня по-познатите позиции на Петко Славейков и Любен Каравелов за развитието на драматургичния жанр и разкрива европейското мислене на Димитър Е. Шишманов чрез анализ на малко известната негова „Реч за театъра“. Изследователското поле е разширено към следосвобожденската критика и към изявите на драматургията и театралния живот, а литературноисторическите наблюдения отразяват

своеобразната завършеност на литературните и културните процеси, свързани със създаването на българския театър.

Обхванат е продължителен период, изпълнен с многобройни преплитащи се реалии. Изследователският поглед се опира върху богат емпиричен материал от мнения, отзиви, рецензии, статии и полемики по въпросите на възрожденския и следосвобожденския театър и драма. Аналитичното осмисляне на възрожденската драматургия оформя единен текст със свой „сюжет“, допълнен с интерпретиране на последващи театрални и драматургични факти. Основна част от анализа е представянето на критическата хроника – тя проследява функционалното оформяне като цялостен културен продукт на драматургичния текст, неговото реализиране в представлението и последвалата рецепция.

Чрез използвания интерпретативен код се представя понятието „театрален живот“ в неговата социокултурна многопластовост – в единството на спектакъл и критическа рефлексия, създавани и обвързани от идеологиите на общия сюжет за изграждане на облика на националната идентичност.

Критическата хроника на българската драма и театър съхранява автентичната история на времето, като през дебата за театъра е проследена смяната на поколенията и трансформацията на естетическите вкусове. Хронологичният подход позволява чрез очертаните няколко авторови фигури – Васил Друмев, Добри Войников и особено Иван Вазов – да бъде видян цялостният процес на развитие на драмата, театъра и критиката за тях, да бъде анализирана важната споеност между автор и творба. Представянето на Народния поет в неговия профил на драматург създава един литературнокритически образ, който отразява пресечната точка между драматургията и театъра в тяхното следвъзрожденско битие. Иван Вазов е представен в пълнотата на връзката между проявите му на автор, журналист, критик и обект на критиката, като същевременно „явлението Вазов“ е разгледано в незаобиколимата свързаност с възрожденското наследство – в разнопосочността на опитите за надрастването му и в съзнателно търсеното продължение на възрожденските тематични и емоционални внушения. Обстой-

но е въведена в изследването темата за Вазов като театрален критик. Осмислени са критическите позиции на П. П. Славейков, д-р Кр. Кръстев, А. Гечев, Ал. Балабанов и др. като критици на българската драматургия и театър. Възкресени са забравени фигури от историята на българския театър като Ил. Миларов, А. Мандрович и Й. Шмаха. Фигурата на чужденец и неговото място в националноформиращите театрални процеси са коментирани отвъд културологичния план на тяхното присъствие. Критическите отзиви в периодичния печат за работата на театралите чужденци насочват към напрежението „родно-чуждо“, което, макар и трансформирано от Възраждането до началото на XX век, продължава да е определящо в оценъчната скала, която разпределя културните стойности между високата им значимост и тяхното negliжиране.

Изследването на критиката за българската драма и театър има културологичен характер и създава сюжета за градежа на театралното дело в България, за постепенното му навлизане в полезрението на културната общественост с идеята за набиращата скорост политика за национален театър и драма, за различните трансформации, през които преминава театралната идея от средата на 60-те години на XIX до началото на XX век.

Избраният времеви отрязък от пет десетилетия дава възможност за постигане на цялостност и завършеност на изводите – те следват динамиката на зараждане, утвърждаване и попълване на драматургичния жанр в българската литература. Детайлното проучване на периодиката – през оптиката на критиката, драматургията и театъра – е важно с оглед опознаване на историята на българския театър от Възраждането в срещите и противопоставянията на различни посоки в неговото развитие (Д. Войников, П. Р. Славейков, Каравелов, Блъсков). Такъв подход е важен и при проследяване на сгъстения от познания дебат за теорията и техниката на драмата, за професионализма на критическата интерпретация и за навлизащите модерни театрални стратегии (д-р Кръстев, П. П. Славейков, Ив. Андрейчин, Ал. Балабанов). Нещо повече – изследването очертава социалната значимост на театъра не толкова и не само в утвърждаването му като културен продукт, а в силата му да форми-

ра европейската менталност на българското общество и да го удостои с културно самочувствие.

В осмисляне на отговорите при търсенията, които повдига изследването за критическата рецепция на българската драма и театър, се откриват нови и не по-малко значими въпроси. В историята на зараждането на българския театрален живот стои в мъглявина цяло десетилетие – от първите известни спектакли в Шумен и Лом (1856) до Войниковия театър в Браила (1866). Реална ли е тази театрална празнина? Проучването на това десетилетие – от издирване на всички, макар и лаконични, съобщения в периодиката за подобни изяви до все още неоткритите, но вероятно намиращи се в частни колекции или музейни сбирки ръкописни свидетелства (мемоарни текстове, дописки, приписки) – е възможно да го попълни с театрални факти и да промени съществуващите представи.

Темата за българската драма и театър от Възраждането до триумфиращите на сцената на Народния театър исторически драми на Иван Вазов буди критически и литературноисторически интереси и след 1910 г. Важната 1910 г. не остава затворена в своята значимост – тя също се осмисля критично и аналитично. Вниманието към възрожденските културни начала и тяхното развитие повторно се изостря през 30-те години на XX век. Разказът за началата винаги изважда любопитни, изненадващи сюжети и той може да бъде допълван и преосмислян отново и отново...

БИБЛИОГРАФИЯ

УВОД

Александрова 2021: Александрова, Н. Автобиографичните фрагменти на Николай Павлович от Свищов. В: *Време и Приемственост. Юбилеен сборник в чест на доц. д-р Юлия Николова*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, с. 70-79.

Асман 2001: Асман, Я. *Културната памет. Писменост, памет и политическа идентичност в ранните високоразвити култури*. София: Планета – 3.

Бел 1994: Бел, Д. *Културните противоречия на капитализма*. София: Народна култура.

Дичев 2002: Дичев, И. *От принадлежност към идентичност. Политики на образа*. София: Издателство ЛИК и Българска редакция на радио „Deutsche Welle“.

Ериксън 1996: Ериксън, Е. *Идентичност: Младост и Криза*. София: Наука и изкуство.

Мийд 1997: Мийд, Дж. Х. *Разум, Аз и Общество*. Плевен: Евразия – Абагар.

Хабермас 1999: Хабермас, Ю. *Философският дискурс на модерността*. Дванадесет лекции. Плевен: ЕА, с. 12.

Хегел 1969: Хегел, Г. *Феноменология на духа*. София: „Наука и изкуство“.

ПЪРВА ГЛАВА

Алексиева 2017: Алексиева, А. Възрожденски дебати за облика на националната култура. В: *Българската литература: сравнимо и несравнимо*. АКСЛИТ, calic.balkansbg.eu (видяно на 7.05.2022)

- Анонимен 1882:** Добри Войников – първи български драматург.
// *Българска илюстрация*, г. II, бр. 8.
- Апостолов 1961:** Апостолов, П. Театралното дело в Лом. В: *100 години културен живот в град Лом. Юбилеен сборник*. София.
- Аретов 2007:** Аретов, Н. Свое и чуждо във възрожденската драматургия. В: *Научни трудове. Филология*. Т. 45, кн. 1. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, с. 208-231.
- Арнаулов 1972:** Арнаулов, М. Любен Каравелов. *Живот, дело, епоха*. София: „Наука и изкуство“.
- Асман 2001:** Асман, Я. *Културната памет. Писменост, памет и политическа идентичност в ранните високоразвити култури*. София, Планета – 3.
- Атанасов 1907:** Атанасов, Н. Български театър.
// *Българска сбирка*, кн. 2.
- Василева 2022:** Василева, Ек. *Спомени, стихотворения, дописки*. Съст. Н. Капралова. София: ИЦ „Боян Пенев“.
- Гетова 2012:** Гетова, Е. *Възрожденската библиотека*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“.
- Гечев 1905:** Гечев, А. Добри П. Войников в развоя на нашата драма.
// *Известия на Семинара по Славянска филология при Университета в София за 1904 и 1905 год*. Печатано под редакцията на проф. Л. Милетич, уредник на семинара. София: Държавна печатница, с. 275-302.
- Гечев 1905:** Гечев, А. Библиография на историята на новата българска литература в българския печат до 1900 г. // *Известия на Семинара по Славянска филология при Университета в София за 1904 и 1905 год*. Печатано под редакцията на проф. Л. Милетич, уредник на семинара. София: Държавна печатница, с. 415-459.
- Дамянова 2004:** Дамянова, Р. *Отвъд текстовете: културни механизми на Възраждането*. София: Издателство ЕЛГАТЕХ.
- Дамянова 2008:** Дамянова, Р. *Емоциите в културата на Българското възраждане*. София: Сиела.
- Данова, Христакудис 2003:** Данова, Надя, Христакудис,

Апостолос. *История на Нова Гърция*. София: Абагар пбблишинг.

Дидро 1981: Дидро. Парадокс за актьора. В: *Естетика и теория на изкуството*. Предговор, встъп. Студия и съставителство проф. Кр. Горанов. София: Наука и изкуство. с. 498-555.

Друмев 1870: Друмев, В. За критиката. // *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, г. I, кн. 2.

Из архива на Любен Каравелов. *Ръкописи, материали и документи*. Подбр. Леков, Д., Л. Минкова, Цв. Унджиева. София: Издателство на БАН, 1964.

Йорданова 1967: Йорданова, К. Някои общи моменти в началното развитие на сръбския и българския театър и драма. В: *Годишник на Софийския университет. Факултет Славянски Филологии*. Т. LXI 2. София: „Наука и изкуство“, с. 13-59.

Каракостов 1973: Каракостов, Ст. *Българският възрожденски театър на Освободителната борба*. София: „Наука и изкуство“.

Леков 1988: Леков, Д. *Писател-творба-възприемател през Българското възраждане*. София: „Народна просвета“.

Леков 2000: Леков, Д. *Литература. Общество. Култура*. Второ допълнено и преработено издание. Пловдив: Макрос 2000.

Леков 2003: Леков, Д. *История на литературата и на възприемателя през Българското възраждане. Първи том*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Лозанова-Станчева, Янева 1999: Лозанова-Станчева, В. и Янева, П. *Гърция – между мита и реалността*. София: Фондация „Отворено общество“, с. 267-271.

Маринов 2003: Маринов, Д. *Избрани произведения в 5 тома. Историята на града Лом и ломска околия. Т. III*, София: „Изток-Запад“.

Марков 1981: Марков, Г. *Българска възрожденска критика*. София: „Наука и изкуство“.

Минков 1936: Минков, Цв. *Българската драма. Начало, развитие, представители*. София: Факел.

Николова 2004: Николова, Ю. *Драмата „Иванко“*. В: *Записки по*

Българска възрожденска литература. Пловдив: ИК „Хермес“.

Николова 2008: Николова, Ю. *Достойно естѣ. Свищов през XIX век до първото десетилетие на XX век. Личности – Събития – Факти*. Второ преработено и допълнено издание. Свищов: ИВРАЙ.

Николова 2014: Николова, Ю. Икономов, Тодор Поппетров. В: *Енциклопедия Българско Възраждане. Литература. Периодичен Печат. Литературен живот. Културни средища. Том 1*. По идея на проф. д.ф.н. Д. Леков. Отг. ред. Р. Дамянова. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, с. 366-367.

Пашев 1927: Пашев, Г. С. Нравствени идеи и принципи в художествените произведения на В. Друмев. В: *Климент Търновски – Васил Друмев*. Сб. под ред. на проф. М. Арнаудов. В. Търново: к-т Митрополит Климент.

Пенев 1964: *Българската драматургия до Освобождението. Христоматия по история на българския драматически театър. Част II*. Съст. Пенчо Пенев. София: Наука и изкуство.

Станева 1996: Станева, К. *Апология на Българското. Творчеството на Георги Раковски*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Станева 2009: Станева, К. Жените в литературната публичност на Възраждането. В: *Сред текстовете и емоциите на Българското възраждане*. Сборник в чест на Румяна Дамянова. София: Изток – Запад, с. 411-431.

Станчева 1999: Станчева, Р. Времето на националния романтизъм. В: *Румъния на една ръка разстояние*. Кузманова, А., Р. Станчева и В. Алексова. София: Фондация „Отворено общество“, с. 153-163.

Стефанов 1997: Стефанов, В. *История на българския театър. Т. 1*, София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

Трифонов 1927: Трифонов, Ю. Историческата страна на драмата „Иванко“. В: *Климент Търновски – Васил Друмев. За 25-годишнината от смъртта му*. Сб. под ред. на проф. М. Арнаудов. В. Търново: к-т Митрополит Климент, с. 177-214.

Церов 1901: Церов, Ив. *Христоматия по българска литература в 2 части*. Варна: Скоропечатница „Зора“.

Чернокожев 1929: Чернокожев, Н. *От Възраждане към Прераждане или изкушаванията на българката. Чужденецът и неговите властвания в литературата на Българското възрождение*. София: Издателство „Фигура“.

Шишманов 1966: Шишманов, Д. Е. Реч за произхода и значението на театъра. В: *Българска драматургия до Освобождението. Христоматия по история на българския драматически театър. Ч. III*, съст. П. Пенев, София: Наука и изкуство, 231–236.

Шишманов 1927: Шишманов, Ив. Баща ми като читалищен и театрален деец. // *Училищен преглед*, XXVI, февр.–март 1927, кн. 2 и 3.

Шишманов 1976: Шишманов, Ив. Д. Животът на поета, както ми го разказа сам той. В: *Иван Вазов. Спомени и документи*. С предг., добавки и бележки от М. Арнаудов. Второ допълнено издание. София: „Български писател“.

Юрданович 1921: Юрданович, Т. Драматични опити преди Войников. // *Известия на Семинара по славянска филология при Университета в София*. София: Печатница „П. Глушков“, кн. IV, с. 211-258.

Скерлић 1953: Скерлић, Ј. *Историја нове српске книжевности*. Београд: Рад, с. 137-138.

Exertzoglou 2003: Haris Exertzoglou. The Cultural Uses of Consumption: Negoyiaying Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the 19th Century. // *International Journal of Middle East Studies*, Feb., 2003, Vol. 35, No. 1, pp. 77-101.

Khalapyan 2013: Khalapyan, Hasmik. In: *Duygu Köksal. A Social History of Late Ottoman Women*. :BRILL, pp. 39-41.

Tomandl 2005: Tomandl, M. *Srpsko pozorište u Vojvodini, I (1736-1868)*. Pančevo: Istorijski arhiv Pančevo, pp. 43-45.

Hrvati. Kazalište. In: *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=26386#poglavlje101215> (видяно на 6.06.2023)

ВТОРА ГЛАВА

Андрейчин 1910: Андрейчин, И. Нашият Народен театър. // *Книга за театъра*. София: Ив. Г. Игнатов.

Андрейчин 1911: Андрейчин, Ив. Театрални бележки. // *Начало*, 1911, кн. VII–VIII, с. 497–502.

Антов 2012: Антов, П. Уводни думи. // *Антологии и антологийно – между автора и текста*. 1910 и след това. София: ИЦ „Боян Пенев“.

Атанасов 1911: Атанасов, Н. През изтеклия театрален сезон. // *Българска сбирка*. г. XVIII, кн. VII, с. 483–488.

Атанасова 1991: Атанасова, Цв. *Кръгът „Мисъл“*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Балджиев 1896: Балджиев, В. *Критика върху „Под игото“*. София: Централна печатница на П. Калъчев и Сие.

Вазов 1910: Национализмът в нашия театър и изкуство. // *Българска сбирка*. г. XVII, кн. IX, с. 607–613.

Вазов 1974: Иван Вазов. *Събрани съчинения. Т. 2. Лирика 1881-1885*. Под ред. на Г. Цанев. София: „Български писател“.

Вазов 1975: Иван Вазов. *Събрани съчинения. Т. 5. Поеми*. Под ред. на П. Зарев. София: „Български писател“.

Вазов 1976: Иван Вазов. *Събрани съчинения. Т. 6. Повести*. Под ред. на П. Зарев. София: „Български писател“.

Вазов 1977: Иван Вазов. *Събрани съчинения. Т. 10. Разкази 1901-1921. Спомени. Автобиографични материали*. Под ред. на И. Тодоров. София: „Български писател“.

Вазов 1978: Иван Вазов. *Събрани съчинения. Т. 16. Драми*. Под ред. на Е. Константинова и М. Лилов. София: „Български писател“.

Вазов 1978а: Иван Вазов. *Събрани съчинения. Т. 17. Драми*. Под ред. на Е. Константинова и М. Лилов. София: „Български писател“.

Вазов 1979: Иван Вазов. *Събрани съчинения. Т. 19. Критика и публицистика 1877-1885*. Под ред. на М. Цанева и И. Тодоров. София: „Български писател“.

Вазов 1979а: Иван Вазов. *Събрани съчинение. Т. 21. Писма 1872–1908*. Под ред. на В. Вълчев. София: „Български писател“.

Василев 2005: Василев, Й. Иван Д. Шишманов и „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“. В: *Иван Д. Шишманов – Форумът. Шишманови четения*. Кн. 1, София: „Карина – Мариана Тодорова“, с. 53–57.

Велкова-Гайдарджиева: Велкова-Гайдарджиева, А. Пръв професионален прочит на „Под игото“: д-р Кр. Кръстев. <https://www.google.com/url> (видяно на 3 май 2022).

Дечева 2011: Дечева, В. Национално и универсално: Разбирането за национална култура и за национален театър на Пенчо Славейков в „Национален театър“ и на Иван Андрейчин в „Книга за театъра“ // *1910: Представителна- та година. Българският модернизъм. Канон и антологии*. София: Сиела, 2011, 143 – 161.

Димитров 2012: Димитров, Е. *Памет, юбилей, канон. Увод в социологията на българската литература*. София: „Изток-Запад“.

Добрева 1997: Добрева, В. Български като образ и подобие. В: *Възрожденска историческа драма. Сборник*. София: Издателство „ГАЛ-ИКО“, с. 7-75.

Дойнов 2014: Дойнов, П. *1910 и годините на литературата*. София: Кралица Маб.

Иванова-Гиргинова 2011: Иванова-Гиргинова, М. Петко Тодоров: 1910 – годината на драматурга. // *1910: Представителната година. Българският модернизъм. Канон и антологии*. София: Сиела, 2011, 304 – 319.

Кирова 2016: Кирова, М. *Българска литература от*

Освобождението до Първата световна война. Част 1. София: ИК „Колибри“.

Кирова 2018: Кирова, М. *Българска литература от Освобождението до Първата световна война. Част 2.* София: ИК „Колибри“.

Кирова 2021: Кирова, М. Иван Вазов и началата на модерната българска литература. // *е-списание Дзяло*, год. IX, бр. 20, https://www.abcdar.com/magazine/XX/Dzl_2021_br20_17_Milena_Kirova_Nachaloto_Ivan_Vazov.pdf

Кортенска 2017: Кортенска, М. Пенчо Славейков в развитието на Народния театър (1908 – 1909). // *Пенчо Славейков. 150 години от рождението му.* София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 367 – 388.

Кръстев 2001: Д-р Кръстьо Кръстев. *Съчинения. Том втори.* Съст. Стаматов, Л. и С. Янев. София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

Курташева 2020: Курташева, Б. „Българска христоматия“ – открития и отсъствия. В: *Иван Вазов и Константин Величков – във/отвъд Христоматията.* Съст. и ред. Б. Дакова. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 303-314.

Манолакев 1992: Манолакев, Хр. За (не)разбирането на „Иванку, убиецът на Асеня I“. В: *Васил Друмев – Климент Гърновски в културната и политическата история на България. Юбилеен сборник.* Отг. ред. Д. Леков. Шумен: ВПИ „Константин Преславски“.

Маринов 1887: Маринов, Д. *История на българската литература.* Пловдив: „Хр. Г. Данов“.

Марков 1981: Марков, Г. Българска възрожденска критика. София: „Наука и изкуство“.

Миларов 1896: Миларов, Ил. *Иван Вазов като драматически писател. Критическа студия.* София: Печатница „Т. Пеев“.

Миларов 1896а: *Иван Вазов като романист. Критическа студия от И. Миларов.* София: Печатница на Т. Пеев.

Минков 1936: Минков, Цв. *Българската драма. Начало, развитие, представители.* София: Книгоиздателство „Факел“.

- Неделчев 2019:** Неделчев, М. 1910: Волята за представителност и (може би) окончателност. // *Как работи литературната история? Нови съчинения в три тома. Том първи.* София: Издателство на Нов български университет, с. 97 – 114.
- Николова 2004:** Николова, Ю. Драмата „Иванко“. В: *Записки по Българска възрожденска литература.* Пловдив: ИК „Хермес“, с. 243–252.
- Пенев 1975:** Пенев, П. *История на българския драматически театър.* София: „Наука и изкуство“.
- Попов 1939:** Попов, Ив. *Миналото на българския театър. Спомени и документи. Т. I.* София: Печатница „Борис Ан. Кожухаров“.
- Попов 1942:** Попов, Ив. *Миналото на българския театър. Спомени и документи. Т. II.* София: Печатница „Борис Ан. Кожухаров“.
- Раковски 1984:** Георги Сава Раковски. *Съчинения. Т.3. Подбор и ред.* В. Трайков. София: Български писател.
- Сагаев 1983:** Сагаев, Л. *Книга за операта.* Четвърто преработено и допълнено издание. София: ДИ „Музика“.
- Саев 1997:** Саев, Г. *История на българския театър. Т. 2.* От Освобождението до 1904 г. София: АИ „Проф. Марин Дринов“.
- Славейков 1910:** Славейков, П. Национален театър. // *Мисъл. Литературен сборник. Книга първа.* София, с. 173 – 203.
- Стоянов 1976:** Стоянов, З. *Записки по българските въстания.* София: „Български писател“.
- Стоянов 2008:** Стоянов, М. *Когато Пловдив беше столица.* Пловдив: ИК „Хермес“.
- Тодоров 1980:** П. Ю. Тодоров. *Събрани съчинения. Т. 3. Статии.* Съст. и ред. Н. Тодоров. София: „Български писател“.
- Топалов 1999:** Топалов, К. *Възрожденци.* София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Топалов 2012:** Иван Д. Шишманов. *Избрани трудове.*

Съст. К. Топалов. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Тошева 1997: Тошева, К. *История на българския театър. Т. 3. От 1904 г. до 1918 г.* София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

Тошева 1999: Тошева, К., С. Байчинска, И. Бурилкова, В. Дечева. *Български театър 1880-1900. Т. I.* София: УИ „Св. Климент Охридски“.

Трайкова 2021: Трайкова, Е. Как кръгът „Мисъл“ мисли себе си в списание „Мисъл“. В: *Литературноисторически и критически сюжети.* София: ИЦ „Боян Пенев“.

Цанева 1966: Цанева, М. *Иван Вазов в Пловдив.* София: „Наука и изкуство“.

Цанева 2011: Цанева, М. Едно забележително приятелство. В: *Годишник – 2011 на Народния театър „Иван Вазов“*, София: Издателство УИ „Св. Климент Охридски“, с. 168-175.

Цанева, Тодоров 1988: *Българската критика за Иван Вазов.* Съст. Цанева, М. и Ил. Тодоров. София: „Български писател“.

Чернокожев 2021: Чернокожев, Н. Възрожденската историческа драматургия и фолклорът. В: *Страници по Възраждането.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, с. 331-347.

Шишманов 1894: Шишманов, Ив. „Хъшове“. В: *Български преглед.* Г. I, кн. 1, с. 175–180.

Янев 2003: Янев, С., Б. Борисова, С. Петков. *Атлас на българската литература. 1878 – 1914.* Пловдив: ИК „Жанет 45“.

ТРЕТА ГЛАВА

Аретов 2006: Аретов, Н. *Национална митология и национална литература. Сюжети, изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век.* София: Издателство „Кралица Маб“.

Байчинска 2007: *Български театър. Т. II, Документални материали 1900 – 1917. Свитък първи, 1900 – 1907.* Съст. Св. Байчинска. София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

Байчинска 2012: *Български театър. Т. II, Документални материали 1900 – 1917. Свитък втори, 1907 – 1917.* Съст. Св. Байчинска. София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

Балабанов 1973: Балабанов, Ал. Мисли върху нашия театър. В: *Александър Балабанов. Студии. Статии. Рецензии. Спомени.* София: „Български писател“, с. 563-567.

Готовска-Хенце 2021: Готовска-Хенце, Т. Езиковите аспекти в революцията от 1848 г. Новото поколение в българо-чешката взаимност. В: *Sounáležností a soudržností k vyájemnému roupánání.* Černý, M., T. Gotovska-Henye, L. Solenkova. Praha: Slovanský ústavAV ČR, v. v. i.

Денизов, Икономов 1925: Денизов, Б., Н. Икономов, *Българска театрална антология „Маска“*, София: „Право“.

Иречек 1932: Иречек, К. *Български дневник.*
Пловдив – Книгоизд. Хр. Г. Данов – София.

Кръстев 1890: Кръстев, Кр. Столичний театър.
// *Денница*, кн. 12, с. 566-572.

Петков 1929: Петков, Н. *Театър. Беседи и критика. 1899 – 1929.*
София: „Изгрев“.

Попов 1942: Попов, Ив. *Миналото на българския театър. Т. II.*
София: „Борис Ан. Кожухаров“.

Попов 1956: Попов, Ив. *Миналото на българския театър. Т. IV.*
София: ДИ „Наука и изкуство“.

Саев 1997: Саев, Г. *История на българския театър. Т. 2.*
От Освобождението до 1904 г. София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

Стоянов 2001: *Стоянов, В. Д. Съчинения. Т. 2.*
София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

Пенев, Петров 1988: *Чужденци – просветни дейци в България.*
Съст. Пенев, А. и П. Петров. София: Народна просвета.

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ

А

Акрополит, Георги – 236
Александри, Василе – 24
Ангелов, Божан – 216, 226
Андреев, П. – 179, 180
Андрейчин, Иван – 214, 227,
261, 262, 269, 274, 275, 277,
284, 285, 286, 287, 291, 343
Антово, Пламен – 278
Антонов, Димитър – 182
Аретов, Николай – 30, 294
Аристофан – 47
Арнаудов, Михаил – 70, 85,
119
Асаки, Георге – 24
Асен I, цар – 59, 75, 76, 77, 80,
81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
90, 92, 93, 94, 95, 96, 112,
133, 176, 230, 232, 236, 237,
239, 241, 242, 244
Асман, Я. – 13, 14, 50, 51, 122
Атанасов, Маестро Георги –
231
Атанасов, Никола – 264, 275,
284

Б

Бакалов, Г. – 198, 226
Балабанов, Александър – 275,
277, 287, 288, 289, 291, 338,
343
Балджиев, д-р В. – 257, 258
Батенберг, Александър – 143,
167
Бел, Д. – 11, 12

Бенетович, Мартин – 22
Блъсков, Илия – 42, 44, 68, 69,
343
Блъсков, Рашко – 109
Бобчев, Илия С. – 85
Бобчев, Стефан С. – 42, 50
Богоров, Иван – 109
Борджия, Лукреция – 52
„Борислав“ – 91, 185, 224, 230,
231, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 243,
244, 245, 246, 247, 248, 249,
250, 251, 252, 253, 259, 260,
264, 271, 272, 273, 274, 277,
283, 290, 332
Ботев, Христо – 127, 160, 274
Брайкевич, Д. И. – 39
Будевска, Адриана – 302
Букурещлиев, Ангел – 302
Бурмов, Тодор – 108
Бъчваров, Д. Д. – 179
Бъчваров, Хр. – 167

В

Вазов, Иван – 17, 91, 106, 112,
121, 123, 127, 129, 130, 132,
133, 135, 136, 137, 138, 139,
140, 141, 142, 143, 144, 145,
146, 147, 148, 149, 150, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 178, 179,
180, 181, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198,

- 201, 203, 204, 205, 209, 210,
212, 213, 214, 215, 216, 223,
224, 225, 226, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 238, 239, 240, 241,
242, 243, 244, 245, 246, 247,
248, 249, 250, 251, 252, 253,
254, 255, 256, 257, 258, 259,
260, 261, 262, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 269, 271, 272,
273, 274, 276, 277, 282, 284,
289, 290, 291, 293, 323, 332,
341, 342, 343, 344
- Вардоян, Хакоб – 27
- Василев – 154
- Василева, Екатерина – 73, 74,
75
- Велев, Велчо – 218
- Велизарий – 35, 36, 38, 39, 40,
62, 150
- Велислава, княгиня – 58, 68,
72, 73, 74, 75, 77, 82, 112,
133, 149, 242
- Величков, Константин – 52,
59, 67, 70, 112, 116, 117,
118, 127, 133, 134, 140, 141,
142, 149, 153, 154, 164, 166,
171, 172, 179, 209, 218, 267,
269, 286, 335
- Велкова-Гайдарджиева, А. –
171
- Велтман, Александър – 116
- Венелин, Юрий – 113
- Владикин, И. С. – 59, 77, 191
- Влайков, Т. – 179
- Войников, Добри – 16, 20, 35,
38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46,
49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 64, 66, 67, 68, 71, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
82, 83, 85, 87, 88, 89, 92, 97,
98, 101, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 126, 133, 134, 135, 148,
149, 154, 155, 201, 242, 282,
284, 286, 290, 291, 294, 302,
341, 342, 343, 344
- Волман, Франк – 292
- Волтер – 47
- Върбанов, Никола, псевд.
Войводов – 46, 47, 48, 50

Г

- Гавраил – 237, 238, 239, 242
- Ганчев, Христо – 302
- Гарашанин – 166
- Генович, Никола – 48
- Генчев, Боби – 46
- Георгиев, Васил – 182
- Гербел, Н. В. – 66
- Гечев, Алберт – 113, 114, 115,
116, 117, 250, 251, 252, 253,
268, 269, 270, 271, 272, 273,
274, 343
- Гешов – 286
- Гика, Константин – 24
- Голдони, Карло – 39, 320
- Голчев, Г. – 167
- Горанов, учител – 62
- Горки, Максим – 307
- „Господин Мортагон“ – 140,
141, 153, 155, 164, 166

Гребенаров – 154, 194
Григоров, Петър – 182
Груев, Йоаким – 150

А

Давис – 36
Дамянова, Румяна – 19
Данов, Хр. Г. – 143, 298
Дебелянов, Димчо – 170, 279
Дечева, Виолета – 280
Димитров, Христо – 182
Динеков, Петър – 164, 165
Дичев, Ивайло – 12
Добрева, Ваня – 230
Доброплодни, Сава – 25, 35,
37, 39, 40, 43, 44, 117, 135,
296, 299
Дойнов, Пламен – 278
Доницети, Гаетано – 40
Друмев, Васил – 35, 42, 59, 68,
69, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
90, 91, 93, 95, 96, 106, 110,
112, 120, 121, 133, 134, 135,
199, 214, 230, 231, 232, 233,
235, 236, 237, 238, 239, 240,
241, 243, 244, 245, 251, 272,
282, 290, 291, 294, 299, 302,
341, 342
Душанов, Д. – 89, 92
Държич, Мартин – 22
Дюгмеджиев, Л. – 247, 248,
249, 312
Дюма-баща, Ал. – 39

Е

Еврипид – 47
Ериксън, Е. – 13
Есхил – 47

Ж

Ж. Ф. – 198
Живков, Н. – 126, 143, 144,
145, 146, 154, 180, 182
Жинзифов, Райко – 66

З

Зарафов, Добри – 204
Звонарева, София – 297, 311,
312, 313, 315, 338
Златарски, Васил – 94, 95

И

Ибсен, Хенрих – 307, 329
„Ивайло“ – 185, 225, 287
Иван Александър, цар – 187,
224, 225, 226, 229, 233, 237,
246
Иван Асен II, цар – 230, 231,
236, 238, 239, 240, 242, 246
Иван, отец – 86, 88, 89, 232
Иванко – 59, 68, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94,
95, 96, 110, 112, 133, 134,
135, 176, 199, 204, 214, 228,
230, 231, 232, 233, 235, 236,

237, 238, 239, 240, 241, 243,
244, 245, 250, 251, 272, 283,
291, 301, 323
Иванов, Ангелаки – 40
Иванов, П. – 127
Иванова-Гиргинова, Мариета
– 278
Игнатиева, Вяра – 302
Икономов, Теодосий – 53, 115,
118, 135, 286
Икономов, Тодор – 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53,
63, 64, 65, 66, 341
Илиев, Стефан – 75, 82
„Илю войвода“ – 126, 144
Инджич, Александра – 299
Иречек, Константин – 92, 93,
94, 302

Й

Йованович, Гавра – 300, 301
Йорданов, Велико – 337

К

Казаков, Драгомир – 231, 302
Канели, Радул – 198, 202, 219,
302
Каравелов, Любен – 42, 52, 53,
67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
76, 108, 111, 286, 341, 343
Караджа, Стефан – 127
Караджале, Йон Лука – 24
Каракостов, Ст. – 41, 105
Карима, Ана – 219, 220, 287

Кипиловски, Анастас – 39
Кипров, Александър – 222, 223
Кирилов, Иван – 222, 223, 269,
274
Кирилов, Кирил – 182
Кирков, Васил – 306
Киров, Гено – 302, 306, 332
Кирова, Милена – 128, 142,
169, 170, 207, 224
Климент Търновски – 85
Клинчаров, Ив. – 274
Ковачев, Михаил – 182
Комнин, Тодор – 236, 237
Корнейл – 47
Кортенска, Мирослава – 283
Костов, Стефан – 112, 133, 134
Костович, Аника – 73, 74, 75
„Крал Лир“ – 324, 325, 326, 327,
328, 329, 330
Кринчев, Страшимир – 275,
287
Кръстев, д-р Кръстьо – 17, 18,
131, 132, 167, 168, 169, 170,
172, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 255, 256, 266, 303,
343
Кукулевич-Сакцински, Иван
– 23

Л

Лазаревич, Лазар – 26
Лазаров, Никола – 333
Лесинг – 175
Лилюев, Николай – 170
Лилов, Ив. – 161
Лучич, Ханибал – 22

М

Майзнер, Йозеф – 297, 298,
299, 319
Макгахан, Дж. – 181
Малеев, Иван – 245
Мандрович, Адам – 23, 208,
213, 219, 221, 296, 305, 306,
316, 331, 343
Манчев, Богдан – 68, 69
Манчов, Драган – 143, 153
Маринов, Димитър – 134, 135
Маринополски, Йордан – 274
Мефисто – 215
Мийд, Дж. Х. – 13
Милан, крал – 166
Миларов, Илия – 157, 182,
195, 199, 200, 201, 202, 203,
204, 205, 206, 207, 208, 210,
257, 287, 305, 307, 309, 331,
332, 333, 343
Миларов, Светослав – 154
Миленков, Александър – 229
Милетич, Любомир – 113
Милош, княз – 26
Минков, Цветан – 91, 95, 119,
120, 121, 164, 293, 294
Мирчо, глезен – 62
Митов, Антон – 229, 254
Михайло, княз – 26
Михайловски, Никола – 36, 38
Михайловски, Стоян – 179
Михал Мишкоед – 25, 35, 39,
298
Михалаки чорбаджи – 141,
149, 153, 154, 162, 176, 182,
216

Мишев, Димитър – 112, 133,
134
Младенов, Асен – 250
„Многострадална Геновева“ –
35, 36, 38, 39, 40, 62, 97, 99,
102, 103, 150, 182, 249
Молиер – 40, 47
Мутафов, Константин – 222,
223, 336, 337
Мутафов, Сава – 182
Мутева, Елена – 116
Мънков, Павел – 182
Мърквичка, Иван (Ян) – 254

Н

Налбуров, Васил – 234, 302
Неделчев, Михаил – 278, 279
Немиров, Добри – 204
Никодим, псевд. – 228
Николов, Г. – 52
Николова, Ю. – 98
Ножаров, Георги, А. – 185
Нушич, Бранислав – 307

О

Обербауер, Йозеф – 254
Оджаков, Петър – 108

П

Павлович, Николай – 102
Паисий Хилендарски, св. – 87

Пасманик, Дмитрий С. – 322,
328
Патоев, Н. С. – 59
Пашев, Г. С. – 85
Пеев, Т. – 182
Пелико, Силвио – 176
Пенев, Пенчо – 105, 165
Петков, Димитър – 221
Петков, Никола – 215, 306
Петров, Рачо – 221
Пешев, Петър – 153, 154
Пипин, А. Н. – 145
Пипков, Панайот – 229
Пишурка, Кръстьо – 20, 35,
37, 40
Подвързвачов, Димитър – 279
Попгеоргиева Екзарх, Ирина
– 39
Попов, Иван – 161, 162, 166,
189, 192, 193, 306, 309, 311,
315, 332
Попов, Н. И. – 127
Попов, Х. Г. – 127
Попова, Мария – 161, 166
Попович, В. – 59
Попович, Йован Стерия – 26
Протич, Андрей – 324, 325,
329
Пъотровски, Антони – 254

Р

Радоев, Пешо – 229
Райна княгиня – 16, 43, 46, 54,
58, 77, 88, 109, 110, 111, 115,
116, 149, 150, 154, 176, 177,
189, 301

Раковски – 89, 90, 92, 127
Ризов, Димитър – 209
Руска – 127, 140, 141, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 163, 164, 165, 178,
193

С

Сакъзов, Янко – 275
Сапунов, Константин – 156,
161, 306
Сарафов, Кръстьо – 302, 337
Симеонов Котлянец, Захарий
– 39
Скайлер, Ю. – 181
Славейков, Пенчо – 118, 167,
169, 170, 171, 179, 203, 273,
275, 277, 278, 280, 281, 282,
283, 284, 285, 286, 287, 290,
291, 333, 334, 335, 337, 338,
339, 341, 343
Славейков, Петко Р. – 14, 42,
53, 60, 61, 76, 77, 79, 80, 81,
82, 83, 118, 127, 142, 341, 343
Славков, Иван – 302
Слепий, Н. – 167
Софокъл – 47, 194
Спасович, В. Д. – 145
Станева, Катя – 37, 51, 103
Станчев, Тодор Х. – 59, 127,
143, 144, 145, 146, 149, 150,
154, 180, 182, 194, 203, 215,
222, 249
Стефанов, Васил – 37, 53, 59,
105
Стефанович, Стефан – 26

Стоилов, д-р Константин –
209

Стоянов, Васил Д. – 44, 74, 75,
117, 118, 298, 319

Стоянов, Захари – 129, 161,
203

Страшимиров, Антон – 213,
214, 215, 217, 218, 222, 223,
267, 269, 273, 274, 278, 279,
308, 312, 325, 327, 332

Страшимиров, Димитър – 179,
228, 250, 263, 264, 267, 272,
287, 321, 322, 324, 325, 333

Страшимирова, Светла – 14,
15

Т

Тепавски – 154

Тил, Йозеф, Кайетан – 297

Тодоров, Павел – 39

Тодоров, Петко Ю. – 17, 182,
183, 206, 207, 208, 252, 267,
272, 273, 274, 275, 276, 278,
332

Толстой, Лев – 261, 308

Тошева, Кристина – 229

Траудцен, Х. К. – 39, 40, 62

Трифонов, Юрдан – 85, 86, 87,
88, 89, 91, 96

Тулич, Сергиян – 208, 296, 308,
309, 310, 316, 338

У

Узунов, Ат. – 126

Ф

Фердинанд, княз – 221, 234,
322

Филаретов, Сава – 32, 33, 43

Фиан, Андрея – 23, 308, 309,
310, 312

Флорестан – 335

Фрич, Йозеф Вацлав – 297

Фройденрайх, Йосип – 23

Х

Хабермас, Ю. – 11

Хаджиев – 189

Хаджицанов, Илия – 36

Хамид, Абдул – 27, 180

Хегел – 11, 12

Хониат, Никита – 86, 87, 88, 92,
93, 94

Христов, Добри – 323

Христов, К. – 216, 261

Хурмузис, Милтиадис – 25, 39,
298

Ц

Цанева, Милена – 142

Цанков, Драган – 89, 92, 107

Цанович, Илия х. Т. х. – 36

Церковски, Цанко – 272

Церов, Иван П. – 112, 132, 133,
134

Ч

Чакърров, Никола – 102

Червенски, В. – 333
Черепов, И. – 61
Чехов, Антон Павлович – 307
Чилингиров, Стилиян – 119,
120, 121, 249
Чипев, Т. Ф. – 185, 230

Ш

Шарапчиев, Н. – 127
Шванда, П. – 314
Шекспир, Уилям – 47, 87, 145,
194, 301, 317, 324, 325, 327,
329
Шеноа, Август – 23
Шилер – 175, 194
Шишков, Годор – 61, 62, 63, 97,
135, 154
Шишманов, Александър – 98
Шишманов, Димитър
Емануилов – 97, 98, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105, 178,
341
Шишманов, Иван – 98, 104,
105, 131, 132, 154, 163, 167,
168, 169, 171, 193, 194, 195,
209, 210, 212, 213, 217, 220,
221, 222, 233, 234, 235, 254,
314, 321, 331
Шишманова, Лидия – 204
Шмаха, Йозеф – 234, 296, 314,
315, 316, 317, 318, 319, 320,
321, 322, 323, 324, 325, 326,
327, 328, 329, 330, 331, 332,
333, 334, 335, 336, 338, 340,
343
Шопов, А. – 181

Щ

Щроци, Мария – 23, 208, 309,
310, 311, 312
Щърбанов, Неделчо – 302

Ю

Юго, Виктор – 52
Юнгман, Йозеф – 298
Юрданович, Теодор – 117, 118

Я

Яворов, Пейо Крачолов – 17,
170, 226, 274, 278
Ясенов, хаджи Димитър – 70,
287
Jochanaan – 245

Николета Пътова

Българската драма и театър: критическа хроника
(1866–1910)

Българска
Първо издание

Научен редактор проф. д.ф.н. *Румяна Дамянова*

Коректор *Елена Борисова*

Художник *Пенко Скумов*

Асистент-художник *Боян Петков*

Дизайн на книжното тяло и предпечат *Стела Славова*

Научни рецензенти

проф. д.ф.н. Румана Дамянова, проф. д.ф.н. Николай Аретов

Формат 60x90/16

Печатни коли 22,88

Тираж 60

Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература

e-mail: director@ilit.bas.bg

<http://www.ilit.bas.bg>

www.ilitizda.com

ilitizda@yahoo.com

Печат „СИМОЛИНИ 94“ ООД