

НАЧАЛО НА ТЕАТРАЛЕН ЖИВОТ

Маргарита Брадиствова-Добрева

За българската национална култура е от съществено значение познаването на възрожденския театър, пътищата на неговото формиране, своеобразен облик, специфичност и пр. Ускореното развитие на многообразните процеси, очертаващи диалектиката в синтетичното изкуство на театъра, реализира определени закономерности, чиито компоненти, колкото и различни да изглеждат на пръв поглед, очертават една определена националносамобитна насока. Възникнал в резултат на известни социално-политически стремежи, възрожденският театър изпълнява не само просвещенски, но и дълбоко революционни по своята същност функции. Българският театър още в зората на своето възникване служи на едно качествено ново съзнание, получава своя социална определеност и обществено-политически измерения. Той не се затваря в рамките на камерния психологизъм и отвлечената идеализация, а в най-хубавите прояви остава верен на народността принцип, възплъщавайки в своеобразната театрална специфичност редица характерни особености на новобългарския национален подем. Будейки съзнание за националната принадлежност на българина, верен на Паисиевия призив, възпитавайки граждански чувства и политическа отзивчивост, театърът през епохата на Възраждането преминава през три етапа в своето развитие: школен (училищен), читалищен и дружествен. Началото на Школския възрожденски театър се поставя с театрализирането на годишните тържества в края на учебната година. Първото печатно известие за подобно тържество е поместено в сп. Любословие, 1846, кн. 20, с. 126. В него подробно се описва годишният училищен акт, организиран в Шумен от учителя Стефан Попниколов Изворски на 11 август 1846 г. От спомените на Илия Блъсков е известно, че Ст. Попниколов Изворски като учител в Шумен още през 1841 г. въвежда декламация, но тъй като засега липсват документални известия, това съобщение не може да се приеме като научен факт.

Театрализираните училищни актове стават център на културния живот в много български селища. Нещо повече, възрожденският печат непрестанно изтъква техния повсеместен характер. Освен учители и ученици в училищните тържества участвуват представители на българското духовенство, граждански лица и многобройна публика. Те се превръщат във всенароден празник. Денят, предназначен за това събитие, започва с литургия, посветена „нарочно за нашите училища“. Пред храма се нареждат учениците, облечени в подходящо за случая празнично облекло. Излизайки от църквата, народът, „предвождан от първосвещеника“ в „първосвещенските си одежди“, както и „другите вси свещеници с певците напред“, се отправят в тържествено шествие към училището. Своеобразната сценарна партитура на празника включва театрални компоненти, изградени по симултантния принцип — репрезентативно шествие от църквата през площада към залата на акта (училището), някои проскомедийни обреди, слова,

диалог между духовни и граждански лица (митрополитът и учителят), диалог между светски лица — учителя и учениците, фиксиран мизансцен, аксесоар, декоративно оформление и пр. Върху училищната площадка, която със своеобразните пространствени ограничения се превръща в сцена, зрелището се обособява като изкуство. Участващите се разделят на зрители и изпълнители. В този аспект въпросът за естетическото съзнание при двете вече естетически категории добива особено значение, като се превръща в своеобразен критерий за оценяване историческата роля на консуматора във възрожденския театър. Уникалната роля на завесата „рогозка“, която внушава художественото усещане за ареалност, за един измислен театрален свят, провокиращ фантазията и мисленето на зрителя, поради своя „условен“ характер е също театрален прием, който изпълнява определена естетическа функция. Именно тук, при школския етап в развитието на възрожденския театър, в рамките на пространствените трансформации на зрителното и сценичното поле се ражда бъдещата площадка-подиум и нейната механика, оттук започва еволюцията в осветлението от свещта и газовата лампа до прожектора и пр. Така че процесът е двустранен. Годишните училищни актове се превръщат в своеобразен критерий за оценяване историческата роля на зрителя във възрожденския театър. И не само това! Тяхната роля прераства в самобитно национално явление, което осъществява своеобразната приемственост в етапното развитие на българската театрална култура през епохата на Възраждането. Това въздействие се открива многопосочно, не само в динамичното развитие на театъра, но и в стремежа да се съхрани националното своеобразие и осмислянето на художествените традиции от миналото. От друга страна, школният възрожденски театър създава нова жанрова структура, в която се развиват функциите на школко-просвещенския диалогичен вид. Редица изтъкнати възрожденци пишат и представят със свои ученици школко-просвещенски диалози — Йордан х. Константинов-Джинот, П. Р. Славейков, Сава Доброплодни, „бащата на българския театър“ Добри Войников, Кръстю Пишурка, Димитър Душанов и др. Със своята дейност те създават истински „малки театри“ при славянобългарските училища, както ги наричат във възрожденската преса някои от дописниците по това време. Зад дидактичната форма на училищния диалог — репертоарна основа за школския възрожденски театър — националното достойнство и самочувствие на българина се откроява с особена сила, а нраво-учителната фразеология не пречатства директното издигане на идеята за славянска солидарност и възторжената патетика, с която се прославя величието на независимото от чуждо господство исторически минало. Основната нравствено-просвещенска позиция се различава конструктивно по линията на противоположните морални начала в диалога. Противоречивите становища фиксират идейното разграничение на действащите лица. Силогистичната верига на традиционните въпроси и отговори се свързва с динамиката на вътрешното противопоставяне на основните дидактични тези. Известни диалогични произведения на школския възрожденски театър се отличават с необикновена живописност на художествения израз, свидетелстваща за поетичното въздействие на българския фолклор върху техните автори. Говорещите страни са рязко дистанцирани една от друга в тези произведения. Динамичното напрежение поражда своеобразно развитие на словесното действие. Абстрактната персонификация при някои действащи лица в диалозите целесъобразно се съчетава с условността на школския възрожденски театър, а градицията на вътрешното напрежение придава известна действеност на фиксираната конфликтна колизия. Закономерното прерастване на диалозите в по-сложни драматургични форми определят диалектичната връзка на школския с читалищния етап в развитието на българския възрожденски театър.

В театроведската наука историческото разглеждане на този етап винаги се свързва със спора за мястото на първото читалищно театрално представление. Възникването на народните читалища като своеобразна форма на един полупрофесионален театрален живот в Лом и Шумен определя началото на споменатия етап. В дописка, отпечатана във в. „Цариградски вестник“ (г. 7, бр. 304, 24 ноем. 1856 г.), се отбелязва основаването на читалище в Лом през лятото на 1856 г.: „Ми това лято заведохме в градеца ни читалище.“ По спомени на шуменския гражданин Никола Желязков Гьокчеренлията и Васил Димитров Стоянов (ръкописите се пазят в библиотеката на читалище „Добри Войников“ — Шумен) Сава Доброплодни основава читалище в града на 11 май 1856 г. Този факт е потвърждава и от в. „Дневник“ (бр. 1599, 1906).

Във възрожденския печат сведения за създаване на читалището в Шумен черпим от „Цариградски вестник“, бр. 323, 4 апр. 1857 г. В дописка с дата 9 март 1857 г. се съобщава: „Наши граждани показаха своя ревност к изобразование исто, що на първо предложение управителя Доброплоднаго за шуменско читалище в пространному смислу помогнаха щедро и ето вече имаме за читалище наша гимназиална зала и добиваме петнадесет различни листове от разни язици.“¹ По-късно Васил Друмев в „Цариградски вестник“, бр. 479, 16 апр. 1860 г. изтъква следното: „На 1856 г. г-н Сава И. Доброплодни с голям и благороден подвиг успя да състави в Шумен едно общо заведение, кое нарече Полугимназия. . . Той стана причина да ся отвори едно народно читалище. . .“² Както се вижда, Васил Друмев в своята дописка не уточнява датата на създаденото читалище, а само споменава, че се е „отворило читалище“.

Становището, че първото театрално представление в читалищния етап от развитието на българския възрожденски театър е било дадено в Шумен с представлението на комедията „Михал“ през 1856 г., се поддържа от следните изследователи на въпросния проблем: Божан Ангелов (История на българската литература. С., част 2, с. 187), Иван Попов (Принос към историята на българския театър. — Български артист, 1828, бр. 26, Миналото на българския театър — спомени, документи. Т. 1. С., 1939, с. 8, 10, 11, 12), Стилиян Чилингиров (Българските читалища преди Освобождението. С., 1930, с. 624), Стефан Караков (Българският театър — Средновековие, Ренесанс, Просвещение. С., 1972, с. 252), Г. С. Джумалиев (Старото читалище „Архангел Михаил“ — гр. Шумен — средите на театрална дейност пред епохата на Възраждането — 1856/1878 г., сб. Сто години народно читалище „Добри Войников“, Коларовград 1856/1956. С., 1958, с. 129) и др.

Засага датата на шуменското театрално представление се определя предимно въз основа спомените на Сава Доброплодни, отпечатани в неговата книга „Кратка автобиография“,³ молбата му до Стефан Стамболов като министър-председател след Освобождението,⁴ публикуваните във в. „Дневник“ и дадени устно и писмено сведения от Васил Димитров Стоянов, участник в представлението.⁵ В своята „Кратка автобиография“ Сава Доброплодни отбелязва: „Помня добре, че дору още се намираха англичани, французи и пр., подир Кримската война, показва се желание да се представи в Шумен комедията „Михал“. Пригответи се сцена и прочие привременно, доколкото беше възможно, упражниха се доста актьорите ми, мои същи ученици — Добри Войников, Симеон Янчев, Васил Друмев, Васил Стоянов и пр. Представлението излезе много сполучливо, с ръкопляскане. Това беше първото театрално представление в 1856 г.“⁶ В молбата-прошение до мини

¹ Цариградски вестник, бр. 323, 4 апр. 1857 г.

² Пак там, бр. 479, 16 апр. 1860 г.

³ Вж. Сава Доброплодни. Кратка автобиография. С., 1893 г.

⁴ В л. Студенов. Един документ от историята на нашия театър. — Театър, 1958, кн. 4.

⁵ Дневник, бр. 1599, 1600, 1604, 1906 г.

⁶ Вж. Сава Доброплодни. Кратка автобиография. С., 1793 г.

стър-председателя след Освобождението (намерена в личната архива на Стамболов) Сава Доброплодни пише: „Още през 1856 г. в Шумен, когато имаше там англичани и французи, подир Кримската война, дадох едно представление с напечатаната от мене в Земун на 1853 г. комедия „Михал“.“⁷ За съжаление тази молба е написана твърде късно — след Освобождението, а данните по отношение на театралното представление са изложени във вид на бегъл спомен. Иван Попов в цитираното по-горе съчинение, описвайки своята среща с Васил Димитров Стоянов, състояла се на 1 ноем. 1906 г., цитира неговите думи: „Трябва да не се забравя от никого, бай Попов, ми каза той, особено от вас, артистите, петнадесети август 1856 г., когато дадох първото представление в Шумен.“⁸ Кое е накарало Васил Димитров Стоянов да определи в състоялия се разговор с историка на българския театър точната дата на шуменското представление, е неизвестно. Но като имам пред вид известното противоречие с фактите, публикувани в бележките на В. Д. Стоянов, изпратени по искане на читалище „Добри Войников“, не мога да се освободя от известен скептицизъм по отношение посочената дата. С писмо от 16 апр. 1906 г. той пише: „А пък една година от основаването на читалището даде се в Шумен за първи път театрално представление от по-възрастните и по-развити ученици от полугимназията, ръководими и приготвени нарочно за това представление от учителите Доброплодни и Миланович (Йосиф Майзнер). Представи се комедията „Михал“.“⁹ Наистина В. Д. Стоянов изрично отбелязва: „В отговора ми вярвам ще намерите тук-там някои погрешно обозначени дати, имена и названия на лица, места и прочее, та ще се потрудите да ги оправдавате, ако Ви бъдат нужни.“ Авторът сам осъзнава несвършенството на своите спомени. И все пак известно недоумение буди фактът, че след няколко месеца (още същата година) Васил Д. Стоянов е абсолютно категоричен във връзка с чествуването на 50-годишнината от основаването на читалището, за да пише на 1 ноем. 1906 г. следното: „Намерих за уместно да Ви предизвестя, че след щателно направените справки открит зедин значителен анахронизъм в гореспоменатите си сведения относително времето, кога е станало в Шумен първото театрално представление. То е станало през месец август 1856 г., а не през същия месец 1857 г., както съм отбелязал погрешно в речените си сведения.“¹⁰ Всичко това ни задължава да се отнесем твърде внимателно към обозначената датировка в цитираните спомени на Васил Д. Стоянов. Освен това в случая имаме работа не с училищно представление, свързано задължително със споменатите по-горе тържествени годишни актове, а с читалищен театрален спектакъл, носещ цялата сложност на характерния целокупен етап в развитието на възрожденския театър.

Съществуването на безспорна връзка между двата етапа е очевидно. Така например в Шумен народният учител Сава И. Доброплодни възобновява започнатото от Стефан Изворски театрално дело върху качествено нова база, свързана с основаването на читалището в града. Побългарената от него и издадена в Земун през 1853 г. комедия „Михал“ става репертоарна пиеса на първия читалищен театрален спектакъл в Шумен. Сава Доброплодни развива своя организаторски талант: подбира главните изпълнители измежду най-добрите си ученици, едни от „най-активните членове на читалището“ (Васил Друмев — Михал, В. Д. Стоянов — баба Марта, Стоян П. Радославов — Петко, Михалюв слуга; Иван К. Василев — Вичо, Андон Ченгелиев — Радка и др.¹¹), намира салон, който побира

⁷ Вл. Студенов. Цит. съч.

⁸ Иван Попов. Миналото на българския театър — спомени, документи. Т. 1. С., 1939, с. 8.

⁹ Сб. Сто години народно читалище „Добри Войников“. Коларовград, 1856/1956 С., 1958, с. 129.

¹⁰ Пак там, с. 135.

¹¹ Пак там, с. 129.

100—200 души публика (Костовата ракиджийница¹²) и пр. Създаването на декорите, костюмите и нарочно „приготвените восьмични свещи“ става по съответните указания на постановчика — уважавания и почитан учител Сава И. Доброплодни. В своята книга „Кратка автобиография“ той си спомня: „Пригответи се сцена и пр. привременно.“¹³ Всичко това показва, че еволюцията на сцената в читалищния етап от развитието на българския възрожденски театър се концентрира предимно в игралната площадка. Ето какво пише Вера Динова-Русева по този въпрос: „Първоначално тя е била на равнището на зрителната зала и въпреки че се е намирала в дъното на салона, а не „в сред“, не е била прикривана със завеса. Скоро обаче се появява и завеса, която се събирала чрез въжета встрани. Сцената представлявала вече нисък подиум, скован от дъски. Размерите ѝ са били твърде малки. Първата исторически засвидетелствувана завеса била неутрална по колорит — черна, и не е носила рисуван елемент. Тя отделяла отчетливо илюзията за представяния на сцената живот от действителния. В решението на театралното пространство по отношение ориентацията и залата към сцената се забелязва процес на отдалечаване от устройството на народните игри и представления, свързани с античните традиции по българските земи и доближаване до онази пространствена организация, която започва от бароковия европейски театър, за да премине в тази на класицизма и романтизма.“¹⁴ В читалищния етап това рязко отдалечаване от националните художествени традиции все още не е настъпило. Напротив, в някои селища — Казанлък, Самоков, Шипка и др. — българските възрожденски майстори-зографи стават активни театрални декоратори.¹⁵ В шумения спектакъл „Михал“ обаче пребиваването на Сава Доброплодни в Австрия и Сърбия, където той е имал възможност да наблюдава техните пътуващи театрални трупи, е оказало известно влияние. Още повече, че той привлича като режисьор чешкия емигрант Йозеф Майзнер, а за театрален декоратор — поляка Иван Манастирски.¹⁶ Това безспорно е внесло в постановката елементи на професионализъм, но същевременно я отдалечава от изкуството на народната школа. Професионалната щампа оказва влияние и върху експанзивността на подготовката. Може би тук се намесва и друг момент — страхът от евентуална забрана на властите. Създателите са работели трескаво — за 15 дни спектакълът е бил готов. На премиерата са поканени шуменските първенци, начело с каймакамина Юсмен бей и българските чорбаджии Анастас Х. Стоянов и Андоначи Х. Савов.¹⁷ И в този жест също се крие подражание на чуждестранни театрални маниери в диапазона „меценатство—толериране“ и отдалечаване от фолклорната театралност, където никой никога не кани, а всеки отива доброволно по своя воля и желание, за да се слее в зрелищната структура на цялото и обособи своето естетическо присъствие — като зрител или изпълнител.

Името на Сава И. Доброплодни заема видно място в пантеона на българските възрожденци-театрала. Неговият феномен носи познатите черти на ренесансовия универсализъм, а делата му поразяват с неспокойствието на търсещия дух, с яркото избухване на индивидуалността в обаятелната личност и спонтанността на самородната одареност. Защото съзиждащият момент в дейността на просветителите-възрожденци притежава твърде показателни аспекти. Той става своеобразно мерило за обществено-историческия профил на епохата, показва сложната крива в сеизмограмата на нейната самобитност, явява се част от същностното

¹² Сб. Сто години народно читалище. . . , с. 129.

¹³ Сава И. Доброплодни. Кратка автобиография. С., 1893, с. 29.

¹⁴ Вера Динова-Русева. Българска сценография. С., 1975, с. 34.

¹⁵ Пак там, с. 50.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Сб. Сто години народно читалище „Добри Войников“. Коларовград, 1856/1956. С., 1958, с. 129.

развитие на българския национален темперамент. Като просветител Сава Доброплодни се е отнесъл твърде внимателно към подбора на своя материал както по отношение на лекционната просвета, така и в книгите, които издава. В безобидната форма на комедията „Михал“ постановчикът внася възрожденски идейни акценти, приспособявайки я към българските нрави и обичаи, съответни на съвременната епоха. Фолклорната модификация на връзката „човек—съдба—свръхестествена сила“ се обособява в нейните гражданско-социални измерения „човек—вина—общество“. Оттук и силата на драматическата конфликтност става неделима от нейната обществена детерминираност. Личната съдба на човека е неделима от социалната участ на народа. В това отношение става въпрос за една трайна традиция в националното театрално развитие, което не възниква в празно пространство, и идва от дълбочините на вековете, за да се свърже с новите форми на естетико-хуманистичното светоусещане.

В спектакъла зреят нови проблеми, които пледират за свободата на индивида, за правото на жената да избира своя любим, за стойността на човешките чувства. В този аспект основният конфликт добива не само нравствени измерения. Той прераства в широкия диапазон на социалната колизия. Борбата между старите и новите представи ражда идеята за възраждащата се личност, която има ясно съзнание за собствена стойност и достойнство. Образът на главния герой не е лишен от известна социално-класова характеристика. Той вече не е само глупавият стар ерген, но и богаташът, над който не друг, а слугата произнася своята присъда във финала. Първият български театрален спектакъл в Шумен е ярко свидетелство за демократичните схващания на своите създатели, за техните прогресивни идеи и хуманистичен жизнуетвърждаващ възрожденски дух.

Становището, че първото читалищно театрално представление е станало в Лом, се застъпва от следните автори: Цв. Минков (История на българската драма. С., 1936, с. 17), Г. Стефанов (Първи театрални представления у нас, сб. БАН, кн. 28, 1935, с. 162), П. Пенев (Лекции по история на българския драматичен театър. Т. 1. С., 1959, с. 70), Г. Апостолов (Театралното дело в Лом, сб. Сто години културен живот в Лом, 1961, с. 167) и др. Основание за техните твърдения намираме в данните, почерпани от дописката-съобщение, отпечатана в „Цариградски вестник“, г. 7, бр. 317, 23 фев. 1857 г. Нейният автор Илия х. Цанович пише следното: „Преди неделя дни да отида в Лом дойде тука преминалий оттамо английски подконсул в Калафат г. Герасим П. Дейвис, който ни извести с големи похвали, че присъствувал бил в Лом на театрално представление „Многострадателна Геновева“...¹⁸ В сборника „Сто години културен живот в град Лом“ (с. 151, 154) Димитър Маринов, без да отбелязва източника, от който черпи сведения, сочи 1 септември 1856 г. като дата, на която е било насрочено представлението на пиесата, но спектакълът бил отложен за след 10 ноември.¹⁹ Цветан Минков в своята книга „История на българската драма“ отбелязва, че пиесата „Многострадателна Геновева“ е била „представена в Лом на 28 ноември 1856 г.“²⁰ В случая сведенията за датировката са получени по изчисления, направени въз основа на датите, отбелязани в дописката на Илия х. Цанович. И тук подобно на опитите за определяне точната дата на първото читалищно театрално представление в Шумен сведенията се черпят от спомени, при това устни, казани от Герасим П. Дейвис, а преразказани от Илия х. Цанович за представлението „Многострадателна Геновева“. Затова ние не можем да приемем тази датировка. Според нас първото документално засвидетелствувано театрално представление е спектакълът на историческата пиеса „Велизарий“ от Х. К. Траутшен (1730—

¹⁸ Цариградски вестник, г. 7, бр. 317, 23 фев. 1857.

¹⁹ Сб. Сто години културен живот в гр. Лом, С., 1961, с. 151.

²⁰ Цветан Минков. История на българската драма. С., 1936, с. 17.

1812). През 1844 г. излизат първите два превода на български език. Единият е на Атанас С. Кипиловски — издаден в Лайпциг,²¹ а другият — на Захари Симеонов, издаден в Цариград.²² И двата са преведени от гръцки език. Авторът на дописката в „Цариградски вестник“ не съобщава от какъв език е направен преводът на играната в Лом „Велисариева опера“. Той само съобщава, че произведението е съставено от „най-новия начин от г. Ангелаки Иванчовича-Врачанца“. В случая имаме твърде голямо основание да предполагаме, че се касае за побългарено драматично произведение, явление, характерно за този период. Историческата пиеса „Велизарий“ на Х. К. Траутшен има и други преработки през Възраждането. Известен е преводът на Тодор Шишков²³ и пр. За побългарения характер на произведението свидетелства и описанието на театралната постановка, дадено в цитираната дописка: „После това даде се знак за тишина, завесата, която бяха направили от чърн американ, ся събра и захвана представлението, което държа четири часа. Велисарий беше облечен в стародревни дрехи, Юлистиан също и с царска корона, сичките други на представителите облекла бяха направени от различни американи и капи от хартии мукава, които даваха твърде приличен изглед. Това само беше мъчното, че където трябваше природно представление да стане, не можеше, защото нимама нужните потреби.“²⁴ Изборът на историческата тема, която свидетелства за високите хуманни добродетели, самоотверженост и мъжество на българския народностен характер (в спектакъла Велизарий е представен не само като славянин, но и като българин, който страда за патриотичната кауза), съвсем не е случаен. Според Стефан Караков това е „първият политически спектакъл“ в нашия театър.²⁵ Интересът към историческото минало представлява важен импулс в разволя на българския Ренесанс. Той определя в основната си насоченост преклонението пред историческото величие на българската държава, поражда надеждата, че един народ, който е имал славно и героично минало, ще има и славно бъдеще. Върху тази основа се ражда новата историческа концепция през Възраждането. В това отношение можем да говорим за идейно-политическата сила на възрожденската историческа драматургия, която съзрява като репертоарен жанр в читалищния етап от развитието на българския възрожденски театър, за да разцъфти в цялото си многообразие през дружествения етап. Такова явление историята на нашия театър досега не познава. В своеобразната „иносказателна“ форма на жанра (действието се пренася ту в „стародревни“ времена, ту по времето на Първото и Второто българско царство или се концентрира върху хайдушката тема и пр.) се прокарват актуални социално-политически идеи, търсят се аналогии със съвременната действителност, поставят се революционни проблеми.

Друг е въпросът за структурирането на художествената цялост в театралния спектакъл през изследвания етап. Еволюцията на диалогичния жанр разрушава структурата на школския театър. Но това не означава, че връзката между двата етапа се прекъсва. В цитираната по-горе дописка в „Цариградски вестник“, г. 7, бр. 317, за постановката на „Многострадална Геновева“ в Лом изрично се изтъква, че представлението е станало в училището. Това означава, че между два-

²¹ Атанас С. Кипиловски. Велисарий, драма в две действия, на немски език сочинена от Х. К. Х. Траутшена, а от гръцкия превод на български език преведена от Атанас С. Кипиловски, уроженца казанскогo. Напечате са със иждивение неом любородном болгаром и дават ся за дар у Бренткопф и Хертел в Лейпциг, 1844.

²² Захари Симеонов. Велисарий. Представление в две действия. Сочинено първо на германской (от Х. К. Траутшен). После переведено на гръцеский, а нине на българский език от Захария Симеонова, котляница. Издава же с ижделение г. Матеа Х. Драганове, котляница и с настояние его сына г. Драганча. В Цариграде, 1844 г. у Тадея Дивичиана.

²³ Т. Шишков. Велизарий, 1873 г.

²⁴ Цариградски вестник, бр. 314, 1857.

²⁵ Вж. Ст. Караков. Българският възрожденски театър на освободителната борба 1858—1878. С., 1973 г.

та етапа в развитието на възрожденския театър съществува известна приемственост. В какво се изразява тя? Каноническото утвърждаване на морализаторските нравствени тези в българския школки театър преминава в читалищния етап от развитието на възрожденския театър, а мистериалната конструкция на формата се концентрира в модерната структура на новобългарската драма. В началото този процес съвсем не е безболезнен за самата нея. Откриваме го както при отделните произведения, така и в творческата насоченост на първите възрожденски театрали. Както е известно, Кръстю Пишурка — създателят на ломския читалищен театър, има определени интереси към литургичната тема на мистериалната форма.²⁶ Диалектичното начало на драмата, изразяващо се в закона за конфликтността, надмогва каноническото утвърждаване на „светата истина“ в мистерията, а гражданско-социалните модификации на конфликта определят възрожденските измерения на връзката „човек—общество—лична съдба“.

Приемствеността във формата на школския и читалищния етап в развитието на възрожденския театър се изразява и по отношение организацията на театралното пространство. Ето какво пише Г. Стефанов за спектакъла в Лом: „Представлението било дадено в общото взаимно училище, гдето за сцена служела задната, западна част без особени приготовления. Специална сцена — издигнато, обградено с кулиси място за игра — не е имало; празното място от вдигнатите два реда чинове отделяло мястото за изпълнителите от онова за зрителите. Завеса при това първо представление също не е имало. А за декори, разплет се, че и дума не е могло да става. Затова. . . когато сцената трябвало да представлява тъмница, а после пещера, ползували се и от класната стая на север. . . Костюмите били изработени от червен, зелен, жълт, син и бял американ. Шлемовете и щитовете — от мукава, облепени със златна книга; сабите и копията — дървени, изработени от ломски стругари по указания на Пишурка.“²⁷ Очебийната „условност“ на театралната постановка в Лом е безспорно свидетелство за връзката между школския и читалищния театър. А вниманието към аксесоара (който тук не е само „книга светая библии вехтого и нового завета“²⁸, а оръжие — „саби и копия“) говори вече за едни не само просветителски, но и революционни тенденции във възрожденския театър. Според Вера Динова-Русева Кр. Пишурка е създавал един „преходен тип между досегашните български традиции на „играта в сред“ и официалния европейски тип театър“²⁹. Своетообразното организиране на театралното пространство в ломския спектакъл „Многострадална Геновева“ създава предпоставки „за необходимостта от завеса и декор“, които се появяват още при следващата постановка на Кр. Пишурка — „Велизарий“.³⁰ Както видяхме, при нея идейно-художественото театрално равнище отскача твърде високо.

През 60-те—70-те години на XIX в. броят на читалищните театрални огнища във вътрешността на страната нараства неимоверно бързо. На много места основаните читалища през периода на националноосвободителната борба стават легална форма на новосздадените революционни комитети. Театралните представления се превръщат в политическа трибуна на националноосвободителните идеи. Доходите от спектаклите често пъти отиват за покупки на оръжие. Революционнотодемократичната същност на българския възрожденски театър намира ярко изразение в читалищните представления, организирани от местните рево-

²⁶ Вж. Ст. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба — 1858—1878 г. С., 1973.

²⁷ Георги Стефанов. Първи представления у нас. Юбилеен сборник на Ломското гражданско читалище „Постоянство“ (1856—1926). Лом, 1927 г.

²⁸ Любословие, г. II, 1846, кн. 2, с. 142.

²⁹ Вера Динова-Русева. Българска сценография. С., 1975, с. 32.

³⁰ Пак там, с. 33.

люционни комитети. В 70-те години съществуват повече от 100 читалища в страната. От тях около 60 стават активни центрове на възрожденската театрална култура.³¹ Театралният репертоар напълно е подчинен на общонационалните задачи и именно така се възприема от зрителите. Даже такава архаическа пиеса като побългарената „Многострадална Геновева“, разигравана в жанра мелодрама, се възприема като алегория и символ на съвременните събития. Богомил Даскалов в своите спомени предава любопитното тълкуване на зрителите на спектакъла в Трявна: „Геновева Многострадална е България, Голос — турчинът, а графът — свободата — е дядо Иван, Русията. Младите ги считаме за зелени умове, но виж как умно подготвят народа към свободата!“³² Все по-често в спектаклите на читалищния възрожденски театър се чува откровеният зов на националноосвободителната борба. Българските революционери използват театралните спектакли като своеобразна платформа за внушаване на революционндемократичните идеи на назряващата национална революция. Тяхното активно отношение променя будителската функция на възрожденския читалищен театър. Общата просветенска насоченост прераства в гражданска развълнуваност за съдбата на поробеното отечество. Под влияние на революционната демокрация се създава своеобразна театрална естетика, спектаклите кореспондират с най-належащите политически проблеми на епохата, призовават на борба срещу поробителя. Революционните комитети в страната използват в своята дейност легалната форма на театралните представления.³³ Протестът срещу робството се превръща в ярко революционно внушение върху сценичните подиуми на читалищния възрожденски театър. Обществено-политическата насоченост на идейната проблематика, националните граждански мотиви, социално-изобличителният патос и страстната революционна призованост стават определящи и ръководни принципи. В запазените протоколни книги на редица възрожденски читалищни огнища се открояват известни революционндемократични тенденции във възрожденския театър през периода на националноосвободителната борба. Сцената на Шуменското читалище на 26. XII. 1873 г. се превръща в трибуна, върху която членовете на революционния комитет, носещ името „Цар Крум“, изпълняват историческата пиеса „Възпаряването на Крум Страшний“ от Д. Войников. Централната роля — Крум — е поверена на председателя на читалищния комитет Панайот Волов, който същевременно оглавява местния революционен комитет. В спектакъла декламационното-патетично изпълнение на патриотичните тиради от пиесата се съчетава с директно революционна призивност, произвеждаща ярък политически ефект. Читалищните театрални спектакли стават открит революционен призив към националноосвободителната борба. Ето какво пише очевидецът Никола Начов: „В къс период, по-малко от 10 години, тези представления, особено на историческите пиеси. . ., извършиха благотворно дело. Нещо небивало дотогаз, на сцената се явяваха български царе, царици, велможи, войници или пък воеводи и народни хайдуты — в най-фантастично одяние и въоръжение. Забравеното минало проблясваше в своето величие и слава. Простият народ, приятно изненадан, учудено питаше: „Та наистина това било ли е някога?“ На сцената разпалените младежи, актьори родолюбци, гръмяха свободно с пищоли, пушки и револвери (които бяха новизнали), сграбчаха се геройски, побеждаваха врага и тържествуващи, говореха омайни думи, много от които те от себе си прибавяха, защото османската цен-

³¹ Маргарита Брадиствова. Болгарский театр 60—70-х годов XIX в. и национально-освободительное движение. — Театр в национальной культуре стран центральной и юго-восточной Европы — XVIII/XIX вв. М., 1976, с. 256.

³² Сб. Трявна в миналото, IX, 1927, бр. 5, с. 33.

³³ Маргарита Брадиствова. Възрожденският театър и революционната демокрация. — Сб. Мироглед, метод и стил в изкуството. С., 1975, с. 383.

зура не би ги допуснала в напечатаната пиеса. Народът се вслушваше в тези думи, ободряваше се и се готвеше за истинска борба и за светло бъдеще.³⁴

Ясно е, че през читалищния етап на своето развитие възрожденският театър изпълнява вече не само културно-просветни, но и строго политически задачи. Верен на своето време, театърът отразява зрелищната структура в твърде свободната и подвижна връзка между трите фази на комплексната триада: автор—актьор—зрител. В театъра на Възраждането спецификата на естетическото взаимодействие при тези категории налага едно своеобразно връщане към неговата фолклорна и площадна зрелищна стихия, към неговата самоосъзната същина, в която намира спонтанен израз социално-народностният принцип, съчетан с едно модерно виждане на изкуството. Това движение при читалищните спектакли идва до голяма степен повече от зрелищното естество на театралното изкуство, отколкото от неговата драматургично-репертоарна основа. При дружествения етап се получава обратното. Там драматургията започва да играе ръководна и предопределяща роля. За утвърждаването присъствието на тези начала в читалищния стадий допринася участието на някои видни представители на народната художествена школа в спектаклите, като декоратори-марангози, зографи, резбари и пр. А усърдното ухажване на театъра на куклите, на сенките — „карагъз“, на фолклорните карнавали и площадни маскаради през епохата безспорно влияе повече като един неосъзнат принцип, отколкото като осъзнато естетическо кредо. В това се убеждаваме, като проследим конкретните изменения и придобивки в театралната форма на читалищните театри при отделните селища.

В духа на народното приложно изкуство декори за читалищните театри се работят в Казанлък, Шипка, Мъглиж и Енина. Сведенията за читалищните представления в Трявна, Лясковец и Карлово дават основание на някои автори да причислят и декорите, създавани за тях към същия вид.³⁵ Според Вера Динова-Русева „поради липсата на достатъчно сведения не би могло да се твърди със сигурност, кой е първият народен майстор-сценограф, който при изработването на декорациите си служи с художествените прийоми на националните възрожденски школи. Първенството в това отношение могат да си оспорват трима майстори — Петко Илиев, Никола Поппавлов и Данаил Рафаилов — всички свързани с изкуството на Дебърската национална художествена школа.“³⁶

Възрожденските зографи участвуват не само като театрални декоратори, но и като актьори в читалищния театър. Така например зографът Никола Поппавлов играл ролята на граф Зигфрид в спектакъла „Многострадална Геновева“ през декември 1871 г.³⁷ Декорите на българските сценографи от националната художествена школа се отличават с ярък национален колорит и самобитна неповторимост на образното виждане. Според Вера Динова-Русева за естетическите разбирания на българските народни майстори-сценографи и пластическите особености на тяхното изкуство съдим по запазените декорации на постановката „Иванко“ от В. Друмев в казанлъшкия театър от края на 70-те години „свързани с изкуството на Дебърската художествена школа“: „Нейните майстори имали ученици из много селища, особено в Казанлъшко. Данаил Рафаилов, работил декори за възрожденския казанлъшки театър, бил от средишето на Дебърската школа — мияшкото село Тресонче. От същото място бил и родът Илиеви, чийто представител Мирче (Мирон) Илиев — образописец, работил „табли“ (декори) за читалищните представления в Лом. От Дебър и Пирот били родовете на ху-

³⁴ Н. Начов. Калофер в миналото. С., 1927, с. 33.

³⁵ Вера Динова-Русева. Българска сценография. С., 1975, с. 56.

³⁶ Пак там.

³⁷ Пенчо Пенев. Лекции по история на българския драматичен театър. Ч. 1. С., 1969, с. 167.

дожниците на възрожденския театър в с. Шипка, Казанлъшко — Никола Поп-павлов и в Казанлък — Петко Илиев-Ганин.³⁸

Петко Илиев-Ганин е будна личност на български възрожденец. Притежава интересна биография. Той е съмишленик и приятел на Васил Левски. През 1869 г. крие Дякона в хана на майка си „Бабин Ганин хан“. Петко Илиев не се ограничава само с изографисването на декорите, но участва и като актьор в спектакъла „Иванко“ през 1875 г. в ролята на Отец Иван. В интерпретацията на образа е заострена националнореволюционната подкладка на Друмевия герой като народен будител и трибун на тираноборческите идеи.

Според Асен Василев Петко Илиев Ганин е иконописец, декоратор и резбар в духа на Тревненската школа.³⁹ Запазените декори на Петко Илиев са рисувани за втората казанлъшка постановка на „Иванко, убиецът на Асеня I“ през 1879 г.⁴⁰ Вера Динова-Русева ги нарича „уникален паметник на българската възрожденска сценография“. Декорът, изобразяващ Асеновите палати, е обрामчен с пластичен фриз, образуван от „геометрични и растителни стилизирани мотиви“. Цитираната авторка пише: „Единият фриз е тесен — 2,50 см, покрит с яйцевиден античен орнамент, вторият е широк 7 см и е съставен от оцветени цъфнали розетки и акантови листа, образуващи клонки с ритмично повтарящи се есовидни композиции. По характер и мотиви резбарската украса напосмя ампирировата декоративна система. Златният фон на резбата е запазил блясъка си и до днес. В горната част на декора са поставени стрелковидни разперени лъчи, оцветени с жълта темпер, които придават монументалност и символично звучене. Лъчите са били символ на идеята за слънцето като източник на живота и силата.“⁴¹ Художественото оформление на спектаклите през читалищния етап на възрожденския театър отразява характерните черти на българската сценография, която осъществява традициите на зографските национални школи, търсейки неподправеното и самобитното, идващо от дълбочината на българската душевност и народностно съзнание.

Интересно явление в читалищните театри на Калофер, Сливен, Шумен, Габрово и др. е употребата на маски. Ето какво пише в своите спомени очевидецът Никола Начов: „Представяше се комедията „Зла жена“. . . И сега, па и после, женските роли играеха мъже — с маски, разбира се. . . Понякога мъжете употребяваха и мъжки маски, за да изглеждат по-представителни и по-страшни. Често тези маски и изкуствени бради и мустаци не можеха да се задържат добре, та актьорът биваше принуден да ги прикрепа с ръка, дори и паднали на земята, той ги взимаше. Понякога той прекъсваше за малко монолога или диалога, отиваше зад кулисите, натъкмяваше всичко добре и се връщаше, та си доизказваше заученото.“⁴² За съществуването на маски в сливенското читалищно представление се споменава в статията „Петдесетгодишнината на сливения театър“, отпечатана в сп. „Илюстрация светлина“, 1923 г.: „Сцената беше устроена с вкус и декорирана артистично от майстор Дживан, левантинец (армено-католик), преселен и задомен в Сливен. По занятие той беше тапицийор-декоратор. . . порано имал връзки с цариградските театри „Concordia“ и „Flamme“ на Пера (Бейоглу) и беше добре запознат със строителната техника на сцената. . . При представлението на „Многострадална Геновева“ всички актьори без изключение бяха с маски.“⁴³ За употреба на най-примитивни маски, състоящи се от бради, мустаци

³⁸ Вера Динова-Русева. Цит. съч., с. 58.

³⁹ Асен Василев. Възрожденски майстори. С., 1965, с. 609.

⁴⁰ Иван Енчев-Видю. Изкуството в Казанлък. — Юб. сб. Казанлък в миналото и днес, кн. 3, с. 596.

⁴¹ Вера Динова-Русева. Българска сценография. С., 1975, с. 58.

⁴² Сб. Калофер в миналото. С., 1927, с. 34.

⁴³ Илюстрация светлина, г. XXXI, 1923, кн. 1; Петдесетгодишнината на сливения театър, Д. М. (Димитър Минков?).

и пр. в Шумен, говори в своите спомени В. Д. Стоянов.⁴⁴ А Тома Васильов пише за Габрово: „Женските роли се играеха от момчета, чиито едва поболи мустаци се маскираха с тебешир.“⁴⁵ Нека не забравяме, че маскирането е обикнат прием във фолклорния зрелищен обреден цикъл, а площадният карнавал е немислим без парада на маските. За „хоро с маски“ споменава Кр. Пишурка в „Момина китка“, 1870 г., за „маска“ говори П. Р. Славейков в сп. „Пчелица“, кн. 1, и др. Изображения на театрални маски се срещат върху множество паметници от елинистичната епоха по нашите земи, върху фризите на храмовете (храма на Фортуна в Улпия Ускус при г. Гиген и др.),⁴⁶ глинени антификси на покривите на обществените сгради и пр. С маски играят актьорите в запазеното мозаично изображение на прочутата сцена от „Ахейци“ на Менандър — III в. на н. е., на Дионисиевите тържества в театъра на Месемврия и пр.⁴⁷ Очевидно е — става въпрос за нов вид маски, които не покриват цялото лице на актьора, както в античния театър, или цялата глава на маскирания, както във фолклорния карнавал например. Според спомените на очевидците тези маски са леки, покриващи само отделни части на лицето, прием, който в историята на театралното изкуство е характерен за италианската Комедия делл'Арте. Констатацията за известно сходство може да се окаже твърде смела. Още повече, че става дума за една твърде интересна театрална традиция по нашите земи, която не е била досега предмет на научно изследване. Нека не забравяме, че в читалищните театри, където се употребяват подобни маски, са работели като учители — организатори на представления, такива български, възрожденци и книжовници, които са имали преки контакти не само с гостуващите чуждестранни трупи в Цариград, но са обикаляли и пребивавали в северозападната част на Балканския полуостров. Сава Доброплодни учителствува и издава своите книги в Земун, Рахила Барак-Душанова учи в Карловац, където през XVIII в. се основава прочутото Школско позорище към Карловачката славяно-латинска гимназия и пр. Оттук пътищата водят към Дубровник, където още по времето на медитеранския Ренесанс процъфтява театърът на Марин Дръжич — XVI в. Известно е, че този именно театър е прякият приемник на Комедия делл'Арте на Балканския полуостров.⁴⁸

Изобщо в историческото развитие на театралната култура съществува своеобразен кръговрат по отношение на изразни средства, стилови направления, сюжетност и пр. Древни източници сочат като пряк приемник на римския Аталан византийския площаден театър. Изследователите на италианската комедия са единодушни по отношение на Аталана като питателната основа, върху която израства Комедия делл'Арте.⁴⁹ Означава ли това, че пътят на влиянието е опосредствуван? Византийският театър въздействува върху театралната култура по нашите земи и чрез по-директни пътища. Но това не отрича самотното развитие на нашата театрална култура през вековете. Българският възрожденски театър не израства на празно място. В неговата естетическа предопределеност зреят началата на светли и незабравими страници от историята на нашата художествена култура. Ранните звезди на Ренесанса, блеснали по нашите земи през XIII и XIV в., са помрачени от злощастни исторически обстоятелства. Отломките на официалната българска култура са запазили ренесансовото начало в потока на старобългарската цивилизация, в репрезентативната форма на църковното изкуство, в литургичното действие на православния ритуал и пр. Духовният жи-

⁴⁴ Дневник, бр. 1599, 1600, 1604, 1906.

⁴⁵ Тома Васильов. Живот и спомени. С., 1938, с. 137; Ст. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. С., 1973, с. 574.

⁴⁶ Теофил Иванов. Римска мозайка от Улпия Ескус. С., 1954.

⁴⁷ Пак там, с. 127.

⁴⁸ Franjo Švelce. Konicki teatar Marina Držića, Hrvatska — Zagreb, 1968.

⁴⁹ А. К. Дживи легов. Итальянская народная комедия. Kommedia dell'Arte, 1954.

вот продължава и в оная жилава езическа стихия на фолклора, в неговата зрелищна обредност, която създава необходимите предпоставки за възприемане и психологическа нагласа за себеотдаване на театъра през епохата на Възраждането. От друга страна, не е без значение и влиянието на онези групички от странстващи актьори по нашите земи през Средновековието (някои изследователи ги наричат „скомрахи“),⁵⁰ които разнасят по площади и мегдани тайнствата на зрелищната магия. Така че въпросът за влиянието върху формирането на театралната култура през епохата на Българското Възраждане е твърде сложен проблем, в които се крият началата на разнородни цивилизационни процеси, направления, стилистически новаторства и насоки. Всичко това не изключва, разбира се, самобитното своеобразие на българския възрожденски театър.

Втората половина на XIX в. се характеризира не само с разцвета на читалищните театри, но с появата и дейността на дружествените форми на театрален живот, които са преки предшественици на професионалния театър в България. Дружественият етап във формирането на възрожденския театър се развива успоредно с необикновено нарасналото по мащаб политическо движение. Дружествените театри притежават теоретическа програма, в основната концепция на която заляга естетическото кредо, че български национален театър без национален репертоар е невъзможен.

Както е известно, началото на дружествения етап поставя дейността на българската трупа в Браила с ръководител Добри Войников. Как се създава трупата? В 1865 г. Добри П. Войников по примера на румънското филхармонично общество в Букурещ основава в Браила „Българско театрално дружество“, което след това кооптира членовете на трупата. За репертоарните нужди на българската театрална трупа „бащата на българския театър“ написва своите исторически пиеси: „Стоян воевода“ (1866), Райна княгиня“ (1866), „Покръщение на Преславския двор“ (1868), „Велислава“ (1870), „Възцаряването на Крум Страшни“ (1871) и др. Тези пиеси тревожат съвременника, репетират неговото съзнание за предстоящи революционни действия, възпитават патриотични чувства. Възкресяването на историческото минало служи на гражданско-политическите цели, продиктувани от тираноборческите въжделения на националноосвободителното движение. Своеобразната „иносказателност“ се прелива в директната обществено-политическа насоченост, при което националните мотиви и тираноборческият патос засияват със силата на открит революционен призив.⁵¹ Стаиите на Д. Войников красноречиво говорят за обществено-патриотичните задачи, които той поставя пред театралното изкуство. Те са в тясна връзка с политическите и демократичните функции на дружествения етап в развитието на възрожденския театър. В тях заляга концепцията на възрожденския театрал за облика на националния театър. Д. Войников вижда в „народното позорище“ важно условие за прогресивното културно развитие на българския народ. В своята програмна статия „Българско позорище“ той изтъква обществената функция на театъра, която свързва с въздействието на историческата драматургия. Тя претворява „живи действия от историята на народа, сочи неговите „исторически подвизи“, заставя зрителя да „слуша на жив язык чувства и мисле от негови славни праотци“. Историческите пиеси вдъхновяват съвременника за подвизи и дела, подтикат стремежа му към „възрождение“ на независима България и за „народно развитие“ на родината. Вдъхновен от високата гражданска мисия на театралното изкуство, Д. Войников възкликва: „Каква по-добра школа за един народ освен

⁵⁰ Вж. Ст. Караков. Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. 865—1858. С., 1972.

⁵¹ Вж. Маргарита Брадиствова-Добрева. Българската историческа драматургия през Възраждането. С., 1975.

театрото, дето неговите прадеди излизат от гробовете си на една славна сцена, за да му представят на живот техните заминали дела, разговори, намерения, домогвания, слабости и да го поучат кое трябва да подражава и кое да избягва? Какво по-добро училище за едно общество освен народното позорище, дето разни примери от човеческият живот идат да дадат най-благородни уроци за всекиго според състоянието му, за да узнае какво трябва и желае да върши? С една реч, историческото народно позорище е едно вярно огледало, дето всякой може да види и ся научи своята длъжност към отечеството си, към народа си.“⁵²

Д. Войников разглежда демократичните функции на театралното изкуство комплексно, свързвайки ги с непосредствената патриотично-възпитателна задача. Тази обществена мисия на възрожденския театър Д. Войников съчетава с възпитаването на родолюбиви чувства, граждански добродетели и борчески дух, които трябва да подготвят масите за национално освобождение. Историческите спектакли за него са преди всичко „вярно огледало“ на една съвременна действителност. Дружественият театър според възрожденския театрал е „позорище“, което не представя откъснати от зловонната проблематика произведения, а, напротив, сочи направо на „всякой“ неговата „длъжност към отечеството си, към народа си“. Тази осъзната гражданска роля на театъра през Възраждането поставя началото на борческите традиции в българския национален театър. Заслугата на Д. Войников в това отношение е голяма. Той пръв поставя българския национален театър върху национална основа, превръща го във всеобщо училище за българска народност, възлага му отговорни гражданско-политически задачи. В предговора си към „Криворазбраната цивилизация“ Войников подчертава: „Театърът е спомогнал не малко в развитието на народите, когато той е бил не само едно просто забавление и наслаждение на страстите, а едно общо училище, където народът под едно приятно забавление може действително да намери душевна храна.“⁵³ Възрожденският драматург не отрича естетическото въздействие на театралното изкуство, но той го подчинява на идейно-възпитателната мисия на театъра. С тези свои изисквания за ролята на изкуството в културно-обществения живот на народа Д. Войников застава на позиции, които са в съзвучие с идейно естетическите проблеми, залегнали в основата на националния възрожденски театър.

В архива на НБКМ съществуват данни за основаване на театрални дружества и в други селища в страната: Силистра — 1872 г., Свищов — 1870 г., Бяла черква — 1875 г. и пр. Преходният характер на формата между читалищния и дружествения етап във възрожденския театър е особено осезателна в Свищов. Театралният живот там започва с читалищното представление на „Многострадальна Геновева“ през 1870 г. Речта на Димитър Е. Шишманов за произхода и значението на театъра, предшестуваша непосредствено спектакъла, придава на първото читалищно представление някои от характерните черти на дружествения етап. Дори нещо повече! В. „Свобода“ изрично изтъква, че следващата вече постановка, а именно българската историческа пиеса „Райна княгиня“ от Д. Войников поставя началото на „народен театър“ в града: „Пишат ни из Свищов, че свищовските българи си отворили *народен театър* (курс. м., М. Б.), в който са представяват драми из българския живот. Завчера, в неделя, играли „Райна“ (Свобода, г. I, бр. 15).⁵⁴ Каква е била програмната концепция на театъра, се вижда от обнародваната реч на Д. Е. Шишманов, от неговия син проф. Иван Д. Шишманов в сп. „Училищен преглед“, г. XXVI.⁵⁵ Спирайки се върху значението на театралното изкуство в исторически план, демонстрирайки забележи-

⁵² Дунавска зора, г. I, бр. 27, 20 май 1968, Браила.

⁵³ Д. Войников. Криворазбраната цивилизация. Букурещ, 1871, с. 3.

⁵⁴ Свобода, г. I, бр. 15, 12 февр. 1870, с. 118, Букурещ.

⁵⁵ Училищен преглед, г. XXVI, С., 1927, кн. 2 и 3.

телна за своето време театрална ерудиция по история на изкуството, Д. Е. Шишманов поставя пред възрожденския театър задачи от нравствено-просвещенски характер: „В театрите се представят, както рекох, всичките добри или лошави наклонности на човека. Но за да може човек да вземе пример или за да може представлението да му направи впечатление такова, щото следите да го принудят да стане по-добър и по-съвършен човек, трябвало е да има хора съвършени, хора учени, хора чувствителни, които през всичките тези извънредни качества да могат да дадат на делото образ на истинство, т. е. да представят делото тъй живо, щото всеки, който има същия порок или кусур, да съвземе. . .“⁵⁶ Д. Е. Шишманов точно определя главната цел на този театър — да служи за „морално образование на народа“. Естетическата функция на театралното изкуство възрожденският театрал подчинява на етичната теза: представяйки „добри или лошави наклонности на човека“, театърът трябва да го направи по-съвършен в нравствено отношение. Разбира се, авторът не отрича естетическата култура, която води до вярно „изражение“. Актьорите трябва да са „способни да играят ролята си със такава природна сила“, за да убедят, че това „не е игра, но цяла истинност“. Димитър Е. Шишманов изтъква, че „актьорът, ако е съвършен. . . е уважаван като същ художник“ и се спира върху качествата на художественото оформление, в което за първи път участва професионалист — художникът Николай Павлович. Видният възрожденски художник е сценографът на дружествения театър в Свищов.⁵⁷ Според Вера Динова-Русева на името на Павлович е запазена членска карта от „Театралното дружество“ в Свищов.⁵⁸ Накрая Д. Е. Шишманов заключава: „Първо има да благодарим на нашите младежи, които голям труд положиха, за да се въздигне този олтар на душевните и морални забавления, после на г-н Николи Павлович, без художеството на когото театренцето ни не можеше вземе този совершен образ, а също и на г-н Чакър[ов], който безплатно уши, скрои дрехите и цяла ниделя посвети труда си на туй нещо, а пак изобщо и на всичките, които даже си напуснаха работата, за да принесат всеки според силите си нещичко полза.“⁵⁹ От обнародваното слово-програма на Свищовския театър, както и от запазената протокол на Свищовското народно читалище от 18 януари 1870 г. можем да си представим високото професионално равнище, до което достига дружественият театър в Свищов. Тук има театрална сцена „солидна и художествено оформена“, заслугата за което „се пада преди всичко на Н. Павлович, който познавал добре немските, австро-унгарските и руските театри“.⁶⁰ Върху завесата от ветроходно платно възрожденският художник изрисувал лира като символ на изкуството. Според Вера Динова-Русева това е първата известна рисувана завеса у нас.⁶¹ Като активен създател на дружествения театър в Свищов Николай Павлович напълно споделя теоретичните възгледи на Димитър Е. Шишманов за театралното изкуство. В сказка за „Свободните науки“, която по-късно изпраща за печат до редакцията на сп. „Читалище“, Николай Павлович пише: „Театърът, най-всеобщото и най-влиятелното зрелище в нашето време, задържа първият степен на сичката поетика; той, можеми каза, ъе над сичките свободни науки, защото в него ъе съединено поезия и красноречие със музикъ и живописание; то предлага живи картини в сцена, картини за добро и лошаво, за щастие и нещастие, за памет, уметност и глупост, за бедствия и следствия на нашите слабости и нещо по-много, и впечатленията му са много по-дълбоки от про-

⁵⁶ Училищен преглед, г. XXVI, 1927, кн. 2 и 3, с. 332.

⁵⁷ Вера Динова-Русева. Българска сценография. С., 1975, с. 53.

⁵⁸ Пак там, с. 53.

⁵⁹ Училищен преглед, г. XXVI, 1927, кн. 2 и 3.

⁶⁰ Вера Динова-Русева. Българска сценография. С., 1975.

⁶¹ Пак там, с. 53.

поведи по други места. Театърът не трябва да зальгва само и развеселява; той учи знание, пази от лошаво и проповядва учтивост-добриня. . . Добро позорище си остава най-доброто огледало на живота.“⁶² Създателите на Свищовския театър поставят основните проблеми за ролята на театралното изкуство, за неговото развитие, специфика и пр. от нравствено-просветенски позиции. Този подход се отразява върху равнището на националния репертоар в театъра. Историческата драма „Райна княгиня“ от Д. Войников е последвана от сантименталната мелодрама „Добродетел и злоба“ на Д. Е. Шишманов, в която всички герои са жени, „Драндавела“ (1873) от Т. х. Станчев, Шишковия „Велизарий“ (1874) и др.

Своеобразна антитеза на този театър е театърът на учителя-революционер Киро Петров. В навечерието на Априлското въстание той организира театрална трупa, която играе в Бяла черква и околните села — Мусина, Михалци и др. Любителите-изпълнители си поставят определени политически задачи. Те отиват сред селската беднота независимо от нейния национален състав и зоват на революционен бунт. Борбата за национално освобождение на българите добива социално-класова насоченост в театралните постановки на революционера. Бачокировата театрална трупa играе български диалози и пиеси, преведени от самия постановчик на турски език и представяни пред непосредствената турска беднота. В „Македония“ (г. V, бр. 18, 4 май 1871 г.) съобщава репертоара на трупата: „Дядо Диму и даскал Цони“; „Баща и непокорлив син как се карат“; „Геновева“ и пр.⁶³ Известни допълнения към играните пиеси през 1871 и 1873 г. в с. Мусина прави Димитър Рачев Димов, който прибавя и драматизацията „Изгубена Станка“ на Богдан Манчев по едноименната повест на Илия Блъсков и „Зла жена“ на Д. Т. Душанов.⁶⁴ Ръководителят на въстаническата трупa в Дряновския манастир драматизира повестта на Любен Каравелов „На чужди гроб без сълзи плачат“ през 1874 г. под заглавие „Сиромас Танчо“. Според П. Франгов тя е била „изучена за представяне“, но „страха ради юдейско“ не бе представена в нашето село — Бяла Черква.⁶⁵ По време на учителствуването си в с. Мусина Бачо Киро Петров поставя това драматично произведение, което предизвиква необикновен интерес в революционно настроените въстанически среди.⁶⁶ Драматизацията на ярък социално-революционен характер.⁶⁷ Тя разкрива отношението на българската революционна демокрация към националните поробители, които са същевременно и заклетни класови врагове на народа. Образът на главния герой в драматизацията на Киро Петров търпи действено развитие. Злодеянията на българските чорбаджии превръщат кроткия и безобиден Танчо Галин в безстрашен революционер. В с. Михалци, където през 1871 г. се играе комедията „Зла жена“ от Д. Т. Душанов, като „помагач на бачо Киро“ се появява „отец Матей, наречен още Миткалото“, сътрудник на Васил Левски в организирането на местните революционни комитети.⁶⁸

Бачо Киро Петров е поставил чисто агитационни задачи пред своя театър, свързвайки го с политическите идеали на Априлското въстание, за което над сто души от неговата чета (в състава на която влизат и актьорите от трупата даскал Петко, даскал Антон, Кирил Панчев, Славчо Колев и др.)⁶⁹ полагат главите си,

⁶² Вера Динова-Русева. Цит. съч., с. 56; ръкописът се намира в Пловдивската държавна библиотека. Архив Н. Павлович.

⁶³ Македония, г. V, бр. 18, 4 май 1871 г.

⁶⁴ Д. Р. Димов. Мусинската република. С., 1963, с. 32.

⁶⁵ Читалище, 1920, кн. 7—8, с. 89.

⁶⁶ Д. Р. Димов. Мусинската република. С., 1963, с. 33.

⁶⁷ Търново, ф. 428, „К“, опис № 1, а. е. 100, л. 12.

⁶⁸ Вж. Ст. Караkostов. Българският възрожденски театър на освободителната борба, 1858—1878. С., 1973, с. 158.

⁶⁹ Читалище, 1920, кн. 7—8, с. 89.

а самият той е обесен. Създателите на този театър са притежавали определена романтична нагласа в своите естетически вкусове. Независимо от примитивните театрални средства, които използват, независимо от външната парадност на позата, нагласените сцени и пр. прави впечатление абсолютната вяра на възрожденския режисьор и организатор в правдата на историческата ситуация, в идеята, която се пропагандира, трескава „езическа жизненост“ при утвърждаване на революционния идеал. В театъра на Бачо Киро са играели и жени. Сестрата на революционера — Анка Петрова (Цачо Ненова) е била една от първите актриси в тази труппа.⁷⁰

Гражданското кредо на дружествения театър в Бяла черква става определящо отношение в основното поведение на героите в постановката на историческата драма „Стоян воевода“ от Добри Войников. Само в Бяла черква спектакълът се играе шест поредни вечери — уникален факт за онова време! С какво привлича публиката ръководителят и режисьорът на белочерковската театрална труппа? Спектакълът „Стоян воевода“ разкрива главното противоречие на съвременната епоха — борбата за политическо освобождение на страната. Националнопатриотичната идея е обявена с героико-романтичен патос, роден от историческите събития, от влиянието на фолклора върху образните решения на главните герои, от съвременната идейна тенденциозност. Борческата призивност на спектакъла се ражда от съзнанието, че „Умирайки за отечеството си, българите се обезсмъртват чрез една прекрасна смърт“ (д. 1, явл. Д). Романтиката възвеличава поетично героизма и непреклонната воля на героите, техния стремеж за отстояване на българската народност, вяра и свобода. Основният конфликт — изграден от борбата между юначните синове на българския народ с чуждоземните тирани — определя идеята на спектакъла: революционен призив за въоръжена борба с османския поробител. Въоръженото стълкновение не е само фиктивно театрално сражение, то напомня организирана революционна борба срещу една обречена на гибел феодална система. Социалното изобличение се постига чрез показание експлоататорската същност на тираните и народните изедници. За да приспи бдителността на официалните власти, режисьорът Бачо Киро Петров, както изтъква цитираният по-горе П. Франгов, прибегва до оригинално решение — представлението започва с първо действие на разрешената от цензурата „Многострадална Геновева“. Този прийом успява да отклони зоркото око на властта и осигури необходимите условия за внушаване революционните идеи на спектакъла. Свързвайки театъра с политическите идеали на съвременната действителност, революционерът Бачо Киро Петров в своето актьорско изпълнение на главния герой — Стоян воевода, издига лозунга на своята епоха „Свобода или смърт!“. Ударната сила на идеите, показът на въоръженото стълкновение като единствено средство за решаване на конфликта, откритият тираноборчески патос са в съзвучие с революционното брожение, обхващало духовете на най-будните синове на българския народ.

Спектаклите през дружествения период на възрожденското театрално развитие се отличават със своеобразен синкретизъм в художествено-стилистично отношение. Подобен характер носят представленията на театралните групи от този род сред българските колонии в Болград (Бесарабия) и Истанбул. Театралният репертоар се подчинява на общонационалните задачи. Величието на идеала за национална независимост и провъзгласяването на идеята за „Бунта“ като спасителен изход за избавление на отечеството от тиранията се постигат по пътя на контрастното съчетаване на фантазията с действителността. Това ражда своеобразна романтика, при която борческата прогресивна насоченост става определящ принцип. Сантименталните семейно-битови сцени често пъти

⁷⁰ Читалище, 1920, кн. 7—8, с. 90.

се преплитат с романтичното изображение, а революционният патос на времето превръща театъра в боева трибуна.

Своеобразен политически репертоарен жанр за дружествения театър става българската историческа драматургия през епохата на Възраждането. Нейните спектакли заблестяват в мрака на робството с обществената значимост на тематиката и с гражданските идеали на българското националноосвободително движение. Ето какво пише Ангелаки Савич за въздействието на едно от представленията на „Покръщение на Преславский двор“, играно от трупата на Добри Войников: „Как е възможно да не тупа българско сърце от радост? Когато си напомним и помисли само, че каквото в храмъ божий елементът на потомците Крумове, тъй и в театъра беше ся съединил като съше свое отечество, каквото казахми от най-малкия до най-големия, а най-паче в българското театро, дето от вратата, като пристъпваше, светлина народна блескаше. . .“⁷¹ Съдбата на историческите герои се свързва със съвременните възрожденски схващания за зло и добро, за справедливост и деспотизъм. Акцентът пада не толкова върху психологията на даден образ, колкото върху неговата борбена стихия, национално-революционен импулс, борчески патос. Сливането на историческата тематика с патриотичните цели и актуалните национални задачи на дадения етап от общественото развитие прераства в целенасочена революционна тенденциозност. Търсейки пряк контакт със зрителите, актьорите успяват да оправдаят някои нелогични драматургични ситуации в историческите пиеси с неподправената вяра в интерпретирания образ, който се появява двупосочно — от страна на изпълнителя и от страна на зрителя. По отношение на театралното развитие историческата драматургия през Възраждането се оказва своеобразна „отворена система“, която е в синхрон с театъра, отразява в себе си неговите движения, като същевременно му дава и мощни импулси.

Набелязаните проблеми в етапното развитие на Българския възрожденски театър крият дълбоки диалектически измерения. Защото самият процес включва обособяване на нов естетически модел, в който наред с връзките съществува и известно разминаване с модерното разбиране за театралната същност. Възрожденската театрална култура се заражда като процес в общата борба за духовно възвисяване на нацията, за революционно преустройство на нейния живот, за патриотично утвърждаване. Участието на народа демократизира основните типове-структури, а националното и общественото самочувствие ги приобщава към възрожденските просветители и революционно-политически тенденции на времето.

Възрожденският театър е най-масовото изкуство през епохата. Неговото ускорено развитие притежава скокообразен характер. Той създава своеобразна естетика, която приближава актьорската интерпретация до характера на българския възрожденец, използва елементи от зрелищната култура на фолклора, вкоренен в самия бит на българския народ, кореспондира с най-належащите политически проблеми. Българският възрожденски театър отразява обществено-политическите тежнения на своето време. Той осъществява известни социални аналогии, като същевременно утвърждава преките политически тенденции, носени от образа на революционера-борец, за свободата на България. Това превръща подобно изкуство в изразител на революционния подем на възрожденската епоха, на задачите на съвременната действителност.

Етапното развитие на театралната култура през епохата на Българското Възраждане показва, че театърът е една значителна изява в историята на нацията. Той възпитва характерните идеи на епохата, а гражданският патос се слива с върховите цели на освободителното и революционното движение, съпровождащо началото на театрален живот в България.

⁷¹ Ангелаки Sabur. Maska jos, Braila, 1869, с. 7.