

ДРАМАТУРГИЯТА НА ВОЙНИКОВ И ФОРМИРАНЕТО НА ТЕАТРАЛНАТА КУЛТУРА И ВКУС ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

ДОЧО ЛЕКОВ

Отношението към драматургията на Войников е противоречиво. Някои от изследователите му, без да пренебрегват нейното обществено предназначение и въздействие, омаловажават или отричат художественото ѝ своеобразие. Други са значително по-обективни към „Райна княгиня“ и „Въцаряването на Крума Страшний“, „Покръщение на Преславският двор“ и „Велислава“ като литературен текст.

„Разгледани в художествено отношение, драмите на Войникова не издържат дори най-снизходителна критика. Тия драми нямат никаква художествена и психологическа стойност. . . В драмите на Войников няма живи, действащи лица, а само автомати, чиито действия се определят не от никакви вероятни вътрешни мотиви, а от каприза и случайните намерения на Войникова. . . За душевното състояние на своите лица Войников твърде неумело загатва.“¹ Такава е оценката за драмите на Войников на един от авторитетните литературни историци Б. Пенев, рецидиви от която се долавят и в съвременни изследвания и статии за родоначалника на българската драматургия и театър. . .

Творчеството на Войников не е без недостатъци. Но за да почувствуваме силните и слабите страни на неговите драми, намеренията и резултатите на техния автор, не трябва да ги разглеждаме откъснато от контекста на епоха, предназначение, обществена и културна атмосфера. И от вкуса на една литературна и театрална публика, която може да не приеме „Лукреция Борджия“ и „Емилия Галоти“, но да живее дълго със спомена от „Многострадална Геновева“. Драматургът е винаги в диалог със зрителя — когато работи над творбата си, при сценичната ѝ реализация, след всяко нейно представление. . .

Родният град на Войников (Шумен) му оказва въздействие с културната си атмосфера, с първите театрални представления, с обществените си прояви. Не остава без значение учението при Сава Доброплодни, участието в неговата трупa, осъществила първото представяне на драматургична творба в България през лятото на 1856 г. — побългарената комедия „Михал Мишкоед“. Интересите на Войников към драмата и театъра продължават и във Френския колеж в Цариград. Тук той се запознава с творби на Шекспир, Юго, Мoliер, с теоретичните принципи на драматургията. Наблюдава, а по всяка вероятност и сам участва в спектакли, представяни от възпитаниците на колежа. Първоначалният интерес, дошъл от Шумен и Доброплодни, получава своето осмисляне в Цариград, а творческата си реализация — в родния град на Войников, в Браила и Гюргево.

¹ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. IV, ч. II. С., 1936, с. 803, 808.

Първите театрални представления в България се посрещат противоречиво. „Простият народ — споделя мемоаристът Ил. Р. Блъсков, — за да обикне учението, трябва да му се показва шо-годе пред очите. . .“² „Театралните представления — пише язвително настроеният срещу българския театър Тодор Икономов — 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.“³ В защита на един нов културен институт се обявяват учители, общественици, книжовници. Негови противници стават консервативно настроени дейци, туркофилската част от интелигенцията, чорбаджиите.

В тази разгорещена дискусия участие взема и Войников като теоретик, драматург и театрал. „Няма съмнение — заявява безапелационно той, — че позорището е едно от съсловията за развитие на един народ. И действително, когато един народ започне да *присъствува* на народното свое позорище, дето той *гледа* живи действия от неговата славна прошлост, от неговите исторически подвиги и достойнства; дето той *слуша* на жив език чувства и мисли от неговите славни праотци; дето той *добива* понятия от духа, талантите, наклонностите и вредността на ония негови прадеди, които са били достойни да прославят народното му име: тогаз и забира той да *усеща* нуждата за народното възрождение и да *чувства* необходимостите за народното развитие. С една реч, в народното позорище той *открива* всеобщо училище за неговата народност. От друга страна, народното театро става причина и за възбуждане на драматическата писменост.“⁴ Определено и целенасочено са поставени интересни актуални проблеми — за ролята, мястото и значението на театъра в културните структури на един народ, за зависимостта между история и съвременност; за въздействието на *живия език* върху националното самосъзнание; за възпитателните и патриотичните функции на театъра. Особено внимание в статиите, драмите и постановките си Войников обръща на *зрителя* — как да бъде предразположен и спечелен, как ще му въздействуват *видяното и чуто*, като се имат пред вид неговите критерии и вкус. А от това, доколко драмата, артистите, сцената ще накарат зрителя да *почувства* необходимостта от народно позорище, зависи и отговорът на въпроса: необходим ли е театърът на българина в епохата на националното му възбуждане.

Ефектът от първите театрални представления е голям. Но Войников, който присъствува на раждането на българското позорище в Шумен, разбира, че театърът може да се утвърди като институт със *свое място* в духовния живот на нацията, ако появата му е подготвена. Той започва да работи упорито за това след напускането на Френския колеж и установяването си като учител в Шумен. И насочва вниманието си към зрителя, върху неговите интереси и вкус. В зависимост от това обмисля предварително и репертоара си — с *ка к в о* да започне, *ка к* да го представи, *ка к в* ще бъде неговият ефект.

Изследователите на Войников приемат, че диалозите, които публикува през 1859—1860 г. в сп. „Български книжици“, са начален етап в неговото изграждане като драматург, че чрез тях той се школува, за да премине естествено и закономерно към драмата. В случая се взема под внимание настъпателният процес от по-простото към по-усложненото, от низшето към висшето. Това е логично, но когато става въпрос за този принцип в литературата, обикновено се държи сметка за едната страна — писателят, жанрът, като се изключва или недооценява другата — „консуматорът“ — в случая читателят или зрителят. А те упраж-

² Вж. в. Турция, бр. 46, 1866.

³ Училището е назначено да дава полезни знания на учениците. — Турция, бр. 1, 1866.

⁴ Българско позорище. — Дунавска зора, бр. 27, 1868, курс. м.

няват въздействие върху творческия акт, върху появата, развитието и своеобразието на жанровите форми.

Защо е бил необходим диалогът на Войников? Само като „въведение“ в негова драматургическа дейност или и за нещо друго?

Още в Цариград ученикът на Сава Доброплодни е могъл да преведе комедията на Молиер „По неволя доктор“ и да я представи веднага след завръщането си в Шумен през 1858 г. Но той поставя творбата на Молиер на сцената и я показва на своите съграждани чак през 1862 г. През този период от четири години Войников е трябвало да подготви условия за културната и обществена адаптация, за естественото възприемане на драмата от страна на *масовия зрител*, да създаде предпоставки за нейното масовизиране и социализиране, като използва комуникативните функции на училището и театъра. Диалогът се оказва най-подходящата жанрова форма в тази насока. И Войников се насочва към нея.

Чрез диалога той експериментира с публиката, с текста, с действащите лица, със сцената. Войников пише своите диалози по конкретен повод — училищните тържества, за определена публика — родителите и близките на своите възпитаници, за предварително набелязани изпълнители — неговите ученици. Проблемът за *адресата* — *за кого*, за въздействието — *с какво и как*, го вълнува още при първите му прояви като автор и театрал.

Първоначално той има пред вид определен регион — Шумен. И чак след като се убеди в успеха на своя експеримент, се решава да го популяризира на национален мащаб. Диалозите му излизат на страниците на периодичния печат, след като са „представяни“ пред шуменската публика. Радушното им приемане в културен център като Шумен от зрители от различни социални и интелектуални категории е давало вече „паспорт“ на определен тип диалози като „предсценичен жанр“. За това е съдействувала и тематиката им — възхваля на просветата и на древното историческо минало, критика на невежеството и консерватизма, укрепване на чувството за национално достойнство. Ако спомоществателят на „Цариградски вестник“ или „Български книжици“ е можел с часове да *чете* статии, разкази или стихотворения, неграмотните или полуграмотните посетители на читалището да *слушат* онова, което им се разказва, разнообразната публика от училищния салон вече се е чувствувала равнопоставена пред сцената — всеки, без посредничеството на други лица, е имал възможност да *види* и *чуе*, да възприеме текст и изпълнител в зависимост от своята култура и вкус. Налице е съществена предпоставка за масовизиране на диалога, а по-късно и на драмата, за превръщането на „народното позорище“ във „всеобщо училище“.

„Представянето“ на диалога предопределя появата и утвърждаването на категориите „зрител“, „артист“, „сцена“, „сценичен текст“, „театрален салон“, без които е невъзможно функционирането на театъра като институт. Това добре е схванато от Войников. По особен начин той разграничава изпълнителите от публиката, дава гласност на имената на артистите — при печатане на диалозите си съобщава кои негови ученици са участвували при „представянето“ им; стреми се да държи буден интереса на публиката не само чрез актуалността на текста, но и чрез музикалната атмосфера, създавана от ученическия оркестър.

Илия Блъсков, „един от актьорите“ на Войников, описва начина на „представянето“ на диалозите и вълнението, обхващало публиката от непосредствения ѝ контакт с „артисти“ и „сцена“. „Представете си — отбелязва в спомените си той — една стара къща, която едва побира 100—150 души, притиснати един до друг, с няколко лоени свещи по прозорците — това е *театралният салон*; наред сбраната публика едно празно място, постлано с две рокози — това е *сцената*. Всеки с напрегнато внимание гледа да види, слуша да чуе нещо необикно-

вено, за което може би да е чувал, но не е виждал. Всред общата тишина и любопитство изведнъж в една близка стая при отворените ѝ прозорци гръмва ученическият оркестър. И какво възхищение за присъстващите, почти изступлени слушатели! С голямо удоволствие те дотогава са слушали разнебитения глас на ненагласената циганска цигулка или гръмливия грозен глас на тъпана с по-грозното тръбило на турската зурла. А сега техния затъпен слух като че го пленят разните инструменти: флаут, пиколина, цигулка, бас и други, които, сгласени, както прилича, издават една сладкозвучна хармония, достойна да трогне душата и сърцето.

Оркестърът изсвирва един марш. След едно кратко мълчание и почакване, но много дълго за предстоящите, които с напрегнато внимание следяха и най-малките движения на управителя на театро̀то, Войникова, ето че излизат и акторите на сцената (на голата рогозка). Те са двама, преоблечени в просто селско облекло. Единът представлява погагаузен, заблуден грък-селянин (от тях, които при десет думи турски изговарят две гръцки и с това се гърчечат), а другият, също българин-селянин. Единът се мъчи да защити и докаже чрез един размесен турско-гръцки смешен език своето произхождение като чисто елинско, гордо укорява българите като хондрокефали, дебелоглави. . . Другият хвали своето българско произхождение, подиграва противника си като от никаква народност, това, което го доказва и неговият никакъв говорим език, и препирните отиват дотам, додето се скарват и сборичкват; гагаузинът избягва, а българинът востържествува. Продължителни смехове. Завесата пада — рогозката се дига от сред. След това, ето че оркестърът излиза на сред: 12 ученици с инструментите си и други 12 зад тях безинструменти. Дръпват се излека лъковете, писват свирките, гръмва басът, тънки гласове от устата на другите 12 ученика по същите ноти на свиренето придружават оркестъра. Те пеят стихотворения — „повременни спевци“. Техният нежен глас бива кога умилен, според думите на стихотворението, кога жален, кога буен. . . И кое по-преди да се схване — дали мелодията на свирците или хубавите думи на сладкогласните певци, или дълбоката смисъл на стихотворението. Всичко те възнася: духът ти е в изступление, снагата ти настръхва, сърцето ти като че трепери, а очите ти неволно се насълзават.“⁵

Блъсков присъства на първия, подготвителния акт от създаването на българския театър, описва не само неговите създатели в лицето на Войников и неговите ученици, но и непосредствените му „консуматори“ — развълнувания по новому масов зрители. Всичко в описанието е необичайно и по своему оригинално — и театралният салон с лоените свещи, и оркестърът с неговите инструменти и изпълнения, и сцената, обособена по нашенски — гола рогозка, — и вълнуващите песни на учениците. И на този фон двамата артисти в „театрални костюми“ — „просто селско облекло“. Те не само говорят. Диалогът „прераства“ в разгорещен спор, кавгата — в „сборичкване“. На сцената има вече *действие*. Наистина, то е все още примитивно, нетеатрално, но важен в случая е финалът, в който има голяма доза движение и патриотизъм — „гагаузинът избягва, а българинът востържествува“. Ефектът е изключителен — „продължителни смехове“.

В театралния салон от началото на 60-те години започва да се формира зрители с нови интереси и критерии. Те са провокирани от елементарна литературно-сценична разновидност — диалога. Но той, както вече посочихме, дава повод да се заговори за „българско позорище“, за „актиори“, „сцена“, „музикална банда“. Публиката е спечелена. Заинтригувана от Войников, тя заживява в очакване. . . През 1862 г. има възможност да види на шуменска сцена Молиеровата комедия „По неволя доктор“. Войников отново прави експеримент —

⁵ Ил. Р. Блъсков. Спомени. С., 1976, с. 159—160.

този път с няколкоактна драматургична творба. Съобщението за представлението, появило се във в. „България“⁶, е лаконично: единствено то документира в печата, че на 6 септември 1862 г. в Шумен „ся представи на сцената от учениците „По неволя доктор“, комедия в три действия“. Препис от тази адаптация е запазен и в архива на Ил. Блъсков.⁷ На него е отбелязано, че комедията е представена „в Шумянското училище по тържественото раздаване на наградите, 1862...“ Но нито периодичният печат, нито Блъсков дават оценка за българската адаптация на комедията на Молиер, за въздействието ѝ в театралния салон. По всичко изглежда, че не се е получил оня ефект, който Войников е очаквал — на зрителя е било все още трудно да преодолее дистанцията от диалога до драмата. При това в „По неволя доктор“ са липсвали онези парливи проблеми, поставяни в шумелите диалози на Войников. Недостатъчно естествена и увлекателна е била вероятно и играта на артистите-ученици. Неуспехът в случая идва не само от тяхната неопитност, но и от трудността, с която се изпълняват Молиеровите комедии, включително и най-леките.⁸

Оказва се, че във вкуса на масовия зритель в Шумен и в България изобщо в началото на 60-те години не е настъпил оня прелом, който ще даде възможност за възприемането на драмата в сценичното ѝ многообразие и нюанси. По тази причина, докато е учител в Шумен (до 1864 г.), Войников не поставя втора пиеса. Диалогът, декламацията, съпроводени с музикално и хорово изпълнение, се оказват много по-устойчиви, отколкото самият той е предполагал.

Установяването в Браила поставя нови задачи пред Войников като драматург и театрал. Друга, етнически разнородна, е средата, други са културата, а в определена степен и театралният вкус на българските преселници и емигранти във Влашко. Част от тях са вече запознати с по-солидни чуждестранни литературни образци, имали са възможност да наблюдават играта на чуждестранни трупи. Необходимо е било да се търсят нови пътища до сърцето и вкуса на новия български, а в известна степен и чуждестранен зритель в Румъния. Съобразявайки се с по-широката театрална култура на този зритель, Войников прави решителна крачка напред в областта на жанра — изоставя диалога и се насочва към богатите възможности на драмата. Но това „преминаване“ от една жанрова форма към друга не става чрез тяхното противопоставяне, а чрез „количественото“ и качественото им трансформиране. Фазите в развитието на българската драма и театър са налагали това.

На 14 август 1860 г. в Шуменското училище „в деня на раздаването на наградите“ е „представен“ диалогът на Войников „Разговор между трима ученика, Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчев баща, даскал Цоня и Бояна, школьски епитроп“, публикуван след това в кн. 21, 1860 г. на сп. „Български книжици“. Правят впечатление преди всичко „количествените показатели“ на диалога — лицата вместо две или три вече са нараснали на шест. Долавя се стремеж към по-голяма действеност, чувствава се желанието на автора да направлява героите на сцената, да насочва към душевното им състояние посредством ремарките — Недю си отива сърдит, даскал Ценю „дума сърдито“, дядо Димо „ухилено дума“. Нарушена е схемата на типичния диалог и като текст, и като начин на „представяне“. Налице е междинна жанрова форма, предопределена от нарасналите сценично-възприемателни възможности на зрителя. Затова след няколко години, когато се налага да изостави диалога и премине към драмата, Войников прави това посредством посочената „сценка“ — „Разговор между трима ученика, Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчев баща,

⁶ Вж. България, г. IV, бр. 22, 17 септ. 1862.

⁷ Вж. НБКМ, № 1334, с. 856—966.

⁸ Вж. С. т. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858—1873. С., 1973, с. 75.

даскал Цоня и Бояна, школски епитроп.⁴ Така се „ражда“ триактната комедия „Чорбаджията“, предназначена за представяне на училищната сцена — „в салона на едно възпитателно заведение“. Отново Войников експериментира — с артисти-ученици пред публика, която има пред вид задачите на представлението и възможностите на театралната трупa. Но още първият му опит в областта на оригиналната драматургия показва, че значително по-рано той е могъл да „премине“ от диалога към драмата, ако не се е съобразявал със средата, с нейната култура и вкус, с утилитаристичните си задачи като педагог, общественик и книжовник.

Комедията му вероятно попада на широк кръг зрители преди всичко със своята тематика — с критиката си на килийните принципи в образованието, с язвителното отношение на драматурга към чорбаджиите. За широкия резонанс на пиесата подсказва и творческото ѝ въздействие — „Чорбаджията“ имат за образец и Илия Христович, когато работи над драмата си „Килия“, и Тодор Пеев за „Даскал Генко“. Оказва се, че масовата читателска и театрална публика е вече подготвена да възприеме сценично и по-сложни ситуации и конфликти, да следи поведението на повече лица. . .

Войников се замисля какъв трябва да бъде творческият му подход като драматург и режисьор, за да се създаде по-непосредствена връзка между писател — драма — зрител. На преден план отново излизат предпочитанията и вкусът на оная публика, която го насочи към диалога, към триактната комедия „Чорбаджията“.

През 1861 г. се появява учебникът на Войников „Кратка българска история“. Интересът към него е огромен — спомоществатели на книгата стават цели еснафи, учители с учениците си, българи от различни краища на Османската империя. Още преди да се установи в Румъния, Войников е убеден, че особени предпочитания масовата публика има към историческото четиво. Тя посреща с внимание разкази, свързани с българската древност, историческия роман на Велтман „Райна, королева българская“, издаден през 50-те години в два превода — на Ел. Мутева и Йоаким Груев. За този интерес през 1870 г. от страниците на „Свобода“ ще заговори и Каравелов: „Но „Райна“ от Велтмана, по мнението на българските читатели, изобразявала твърде вярно избраната местност в България и имала е за българите *национални интереси*.“⁹

И Войников се насочва към онова, което има национален смисъл — започва да работи над драмата „Райна княгиня“, имайки пред вид романа на Велтман в оригинал и в двата му превода на български език. За да замисли и осъществи тази своя творба, той взема под внимание и нещо друго — интересът на българския *читател* към този роман е предопределен не само от неговата тематика, но и от образите, конфликтите, стила, от *художественото* му своеобразие. Този читател е заживял с една *белетристична творба* и този интерес към познатото вече литературно произведение, минимума литературна култура, която е притежавал, са давали основание на Войников да вярва, че те ще му помогнат да възприеме драмата като жанр, който независимо от спецификата си се подчинява на основните закономерности, валидни и за литературната, и за сценичната творба. Така обществената нагласа и вкусът на читателя, както и създаденият вече интерес към сцената насочват Войников към историческата драматургия — към „Стоян войвода“, „Райна княгиня“, „Покръщение на Преславският двор“, „Въдоряването на Крума Страшний“.

Афинитетът на Войников към историята се свързва обикновено с патриотичното предназначение на драматургията му. Без да се омаловажават родолюбивите му подбуди, подтикът на драматурга да възсъздаде образите на Борис и Крум, на Кирил и Методий на възрожденската сцена не може да се ограничи и обясни само чрез тях.

⁹ Свобода, бр. 24, 22. IV. 1870, курс. м.

В рецензията си за драмата на Друмев „Иванко“ Войников, оспорвайки някои оценки на Славейков за героите и стойността на творбата, отбелязва: „Но да оставим настрана нашите „Райни княгини“ и „Малакови“, които са направени не за бъдещия *наш народен театър*, а за една *моментална нужда*, за едно *особено по себе си обстоятелство*, *още и за частно едно общество*.“¹⁰ Преднамерено и съвсем определено Войников насочва към възлови проблеми на драматургията си — към нейния утилитаристичен характер, към зависимостта между драматург — „моментална нужда — зрител. Но зрителят не като абстрактна единна категория, която в действителност не съществува, а в неговата театрална и културна диференцираност — „частно едно общество“. За да утвърди и популяризира театъра като необходим културен институт, Войников държи сметка за тази диференциация във вкусове и менталитет и се съобразява с нея. За него е от значение да привлече в театралния салон *масовия зрител*, който все още продължава да живее със своите патриархално-фолклорни критерии за нравственост, литература и култура, но който същевременно проявява интерес и към промените в духовната и материалната сфера на обществото. Намеренията на първия български театрал отиват и по-далеч — сцената да се понарави и на онези, които в духа на своите първични религиозни представи считат за „тежък грях да ходи човек у театър, защото то било дяволска работа, нечиста сила. Актьорите били антихристи, актрисите — самовили.“¹¹ Тези две категории са фактически театралният и литературният адресат на Войников. Любителите на театъра с изискан, направляващ вкус са извън обсега на творческите му намерения. Той не може да се съобразява с тях поради задачите, които поставя на театъра в първата фаза от неговото развитие, в периода на националноосвободителното движение — неговата масовизация и политизация.

Вземайки под внимание, че фолклорните представи са все още твърде устойчиви при посочените две категории зрители и читатели, драматургът започва да изгражда един нов тип театрална култура и вкус не чрез нихилистичното отрицание на унаследеното, а в зависимост от някои негови специфични особености. Той подобно на народния певец иска да внуши на зрителя, на когото е чужда временно-пространствената и художествената условност, че онова, което се представя на сцената, *е съществувало като обективна реалност в миналото*. Спечелването на *доверието*, което от нравствена ще прерасне в естетическа категория — с това започва фактически Войников като драматург. Затова му е необходим герой като Стоян („Стоян войвода“), при когото фолклорно-легендарното дава живец на литературното и театралното, на първите представи на масовата публика за позорищност. А това предопределя и отношението на драматурга към историята. Заживял с имената на царе и събития от Паисиевата история, преди още да прекрачи театралния салон, българинът постоянно обогатява информацията си за тях — от появилите се български истории, от предания и легенди. Чрез чувството за *историческа достоверност*, дошла от миналото, се поддържа *вярата*, адресирана към бъдещето. Това своеобразие в представите и нагласата на масовата публика има пред вид Войников, когато се насочва към историческата драматургия. И вземайки под внимание факта, че възприятието и оценката на значителна част от тази публика се регулират от това, доколко адекватна е връзката или по-точно единството между герой и действителна личност, сюжетен момент и дадено събитие, той дава примат на съдържанието — особеност, характерна за фолклорната творба. И се стреми нито за момент да не разколебае вярата на зрителя за историческата правдоподобност на герои, ситуации, конфликти в произведенията си. Затова в предговора на „Райна княгиня“

¹⁰ Читалище, г. III, 1873, кн. 7, 8.

¹¹ Вж. Дунавски лебед, бр. 28, 1862.

Войников не говори за специфичните особености на драмата като нов жанр в българската литература, а намира за необходимо да потвърди достоверността на сюжета, събитията, имената в пиесата като историк. Подобна тенденция се долавя и в предговора на „Покръщение на Преславският двор“.

Доколко зависим се чувствава Войников от фолклорните представи на масовия читател за достоверност, показва и следният факт. В неговата „Кратка българска история“ не се споменава нищо за дъщерята на Георги Тертер. Във „Велислава, българска княгиня“ тя е централен герой. Затова в предговора на пиесата драматургът е принуден да обясни: „Летописецът Пахимер нарича Тертеровата дъщеря, която е главно лице на тая ми драма, Ефросини; но в Синодика на цар Борила стои име е забелязана първата жена на Светослава, син Тертеров. Същото й име, като не е още открито, аз я назначих с името Велислава, както има и Берислава, едно защото наименованието на Пахимера не е верно, и друго — името Ефросини ще звънти неприятно в българското ухо.“ Намерен е аргумент за съществуването на сценичен герой, който липсва в основен исторически източник като „Кратка българска история“. Утвърдил историческата достоверност на този герой, Войников е резервиран към неговото име. И той го отхвърля, използвайки патристичния заряд във вкуса на тогавашния зрители. По-късно, когато в четвъртата редакция на драмата променя името на Велислава във Фросина, той отново намира за необходимо да се аргументира исторически, но позовавайки се вече на *български източник* — статията на Сп. Палаузов „Последните страници от българската история“, публикувана в сп. „Български книжици“ (1858, кн. 1, 3, 4, 5): „Ефросина, сестра Светославова, която Тертерий даде Чакосу.“

Съобразявайки се с неизживените патриархално-фолклорни представи на театралния зрители от края на 60-те години, Войников се стреми да внесе и нещо ново в неговия вкус, да съчетае унаследеното със съвременното, с творчески перспективното. Затова в определени случаи, преди всичко в своите драми от 70-те години, той насочва зрителя съзнателно към художествената условност, внася психологизъм в сценичното саморазкриване на образа, възлага на народната песен емоционални и художествени функции. В предговора на „Възцаряването на Крума Страшний“, без нотка на боязън, че ще внесе колебание и смут в неукрепналия театрален вкус на масовия зрители, драматургът отбелязва: „Ние знаем от историята си, че по времето на Мича, Константина Тиха, Иван Асена III, Георгия Тертера и др. интригите са кипели най-много в България, но как са се вели тия интриги, какви начини, какви сплетки, какви частни характери в социално отношение са играли роля, какви жертви, личности, какви имена са били: *за сички тия почти нищо не са знае*. Нето поне *генеологията* на българските царски домородства ни е позната, а остава да се *измислят* нови имена за действующите лица“ (курс. м.). И Войников се насочва към творческата измислица — „застаня“ Крум да се противопостави на езическите божества в името на една далновидна идея — „съединението на двете български правления — господарството на тиските българи и българското царство покрай Дунава“, — представя го като военачалник и политик, създава критични ситуации при осъществяването на дръзките му намерения. За пръв път в българска историческа драма се появяват и образи-символи — Интригата, Раздорът, Съгласието, — чрез които Войников внушава идеята на пиесата още в началната ѝ част.

През 1872 г. Друмев публикува „Иванку, убиецът на Асена I“. Тръгвайки от създаденото от Войников, той провокира и своя предшественик и непризнат от него учител, и публиката, и литературната критика, като залага на психологизма в изграждането и саморазкриването на образите. Но на 13 януари 1875 г. е принуден да направи горчива творческа изповед: „Аз никога не съм вярвал, че „Иванку“ ще може да се представи както трябва от нашите актьори. Като съм

имал случай да видя какво правят нашите актьори с други драми, аз не съм си представял Иванка в техните ръце инак, освен в най-смешен и комичен вид. Не зная авторско ли самолюбие ме самооболшава, но колкото съм имал случай да чуя писмени или устни сведения за „Иванка“, виждал съм, че *нищо мисълта ми разбират хората, нищо пък чувствата и положението на лицата в драмата ми*.¹² „Иванко“ се посреща ласкаво от литературната критика, от писатели като Каравелов и Славейков. Артистите играят с въодушевление драмата, зрителите се вълнуват от нея. Но успехът на творбата идва не оттам, откъдето е очаквал нейният автор. Историческата тематика, антифанариотската насоченост, а не дълбокият психологизъм предопределят въздействието и популярността на творбата.

Друмев и Войников имаха пред вид два различни типа зрители — *идеалния*, който трябваше да възприеме и оцени драмата въз основа на един нов подход и интерпретация, и *реалиния*, който тръгна от диалога и беше стигнал до „Велислава“. Единият от възрожденските ни драматурзи искаше да реформира театралните представи и вкус твърде *ускорено*, другият им въздействуваше внимателно и търпеливо. Наистина и Войников експериментираше, но без увлечение и риск. „Велислава“ му даваше възможност за дълбок драматизъм и психологизъм, за интересни художествени хрумвания. Това беше доловено и от Каравелов, който му препоръчва „да поработи над тая драма малко повече и тогава да я даде на театърът“.¹³

Велислава“ е показана на сцената и жъне успех. Но Войников не се ласкае от възторжената оценка на публиката и продължава да работи над драмата. Към това е насочен не само от насърчителната препоръка на Каравелов. Той е вече убеден, че зрителят има оня необходим минимум от театрална култура, който утвърди театъра като институт. Но тази култура трябваше непрекъснато да се обогатява, вкусът — да се развива и извисява.

Втората редакция на драмата има вече друго заглавие — „Георги Тертер, цар българский“. По неизвестни причини Войников изоставя тази редакция и започва трета — „Десислава“. В нея вече се появява стихът, търси се по-определено и последователно психологическото въздействие. Драматургът отново се интересува от мнението на публиката — и на 26 май 1874 г. представя пиесата в Гюргево „за в полза на тукашното бъл(гарско) училище“. Отзивът за третата редакция на „Велислава“ е възторжен: „Любопитно беше — споделя впечатлението от драмата сп. „Училище“ — това представление, което стана тъй живо и трогателно, щото секому беше драго и сичките зрители останаха твърде задоволни. Честити бяха гюргевските българи, които са удостоиха таз година да видят две представления по матерния си език и да се похвалят пред чужденците, че и ний имаме даровити хора.“¹⁴ Удовлетворени са артистите, доволен е и Войников от високата оценка, която му се дава като драматург, от способността на публиката да възприеме новото, което ѝ се поднася.

Импулсиран от успеха на „Десислава“, авторът ѝ продължава да я дообработва и през 1875 г. завършва четвъртата редакция на творбата — „Фросина“. Утвърден е стихът в българската драматургия, акцентува се в значително по-голяма степен, отколкото в третата редакция — „Десислава“, върху психологизма — при Фросина, царица Мария. В зависимост от съзнателно търсените психологически нюанси за пръв път в драматургията на Войников се явява и Дух — на Иван Асен II. Драматургично и с вещина се открояват характери и конфликти, постига се значително идейно и емоционално въздействие. Но драмата остава в архива

¹² Литературен архив. Т. V. Из архива на Васил Друмев (Климент Търновски). С., 1973, курс. м.

¹³ Свобода, г. I, бр. 26, 27, 7 и 14. V. 1870.

¹⁴ Училище, г. IV, 1874, кн. 5.

на Войников, без да се появи на възрожденската сцена. Предполага се — поради настъпилата революционна ситуация през 1876 г. Възможно е обаче Войников да е изчаквал съзнателно — да не провокира прибрзано вкуса на зрителя. И „Фросина“, и „Диманка“ — върхът в реализацията на Войников като драматург — остават неиграни и не издадени, докато е жив техният автор.

„Днес едно драматическо дело — споделя Войников — се разглежда по две страни: доколко то е *поетическо* и доколко то е *позоришно*. Най-доброто поетическо дело (както що са някои от старите класически трагедии) може на днешната сцена да излезе за най-просто; а най-простото поетическо дело да изпадне за най-позоришно. Днес най-добра драма се казва онази, която е сполучена и в едното, и в другото. Прочее, само такива драми имат честта да бъдат капитални за бъдещия наш народен театър. . .¹⁵ Войников разграничава драмата като литературен и сценичен текст. Той цени еднакво стойността и въздействието ѝ и като *художествено четиво*, и като осъществен *театрален акт*. Но вземайки под внимание спецификата на театъра като изкуство, мястото му в развитието на духовната култура, Войников определено изтъква, че онова, към което трябва да се стреми всеки драматург, е да съчетае поетическото своеобразие на творбата с нейната сценичност, с възможността литературният текст да заговори проникновено и живо и като *действие*. И от позициите си на *театрал*, а не като литературен критик той открива съществени недостатъци на „Иванко“. „Разгледването ми — уточнява Войников — ще бъде *само* върху чисто драматическото художество, което се изисква за драма *поне* за прочитание (курс. м.).

Авторът на „Райна княгиня“ е схващал слабостите на своите драми като литературен текст. Но той, както вече посочихме, ги е писал за публика с посредствен театрален вкус, за артисти-самодейци, без необходимите художествени познания и опит. Затова е жестоко самокритичен към драматургията си, която изключва от фонда на „бъдещия наш народен театър“.

Днес, когато правим преценка на Войниковите драми, имаме пред вид само литературната им стойност, т. е. едната страна на двудения проблем за театъра като изкуство. И забравяме или недооценяваме факта, че родоначалникът на българското позорище е бил не само писател, но и театрал — режисьор, артист, суфльор, сценичен работник. Че в процеса на обмислянето и писането на своите драми той е имал пред вид кой артист от неговата трупка каква роля ще изпълнява, как тази роля и пиесата в цялост ще се възприемат от зрителя, какви сценични ефекти са необходими и възможни и как чрез тях ще се подсили емоционалната нагласа на публиката, с какви очаквания идва тази публика в театралния салон. Ако при осъществяването на творческия акт белетристът се интересува и води диалог с реалния или потенциалния читател, при драматурга-театрал, каквото в случая е Войников, диалогът е многопосочен — със зрител от различни интелектуални, социални и национални категории, с артисти, с критиката, с миналото, настоящето и бъдещето. При работата си над драмата той се интересува преди всичко от нейната реализация. И в зависимост от това, как се посреща от зрителя, я отпечатва и популяризира. Но обнародваният текст в случая остава бледо копие на театралната постановка, защото в него има действащи лица — писател и читател, а при представянето му, както изтъкнахме вече, те са много. Ролята на Войников във формирането на театралния вкус през Възраждането е изцяло подчинена на сценичната му дейност и стойността на онова, което е оставил като текст, може да се разбере и оцени само в зависимост от неговото сценично осъществяване и въздействие.

Хр. Стамболски разказва на Хр. Бръзицов, че при представянето на „Иванко“ в Цариград, „когато на сцената се появил цар Асен, българската публика се раз-

¹⁵ Вж. Читалище, г. III, 1873, кн. 7, 8.

движила. . . Някой извикал: „Да живееш!“, друг изръкопляскал извън всяка мяра — салонът се заразил, станал митинг.¹⁶ Посочен е основен момент при изграждане на театралния вкус — зрителят отива на представленията на исторически драми със своя „предварителна информация“, която в повечето случаи се оказва решаваща за сценичното възприемане на лица и събития от древното историческо минало. Той иска да *види* и *чуе* Крум и Борис, Иван Асен и Петър. Те са идеализирани в неговото съзнание и драматургът трябва да се съобразява с това — той няма право да ги „заставя“ да се съмняват, да показват малодушие или песимизъм. Още първите реакции на публиката от появата на идеализираната историческа личност на сцената задължават. Те предопределят поведението, интонацията, авторския и режисьорския стил. Репликите стават публицистично-агитационни, фразите — патетични. Поляризацията във възприятията и критериите на зрителя за добро и зло, нравствено и безнравствено имат пред вид автор, режисьор, артисти. Зрителят омаловажава или пренебрегва ролята на междинните психологически състояния, на търсенето и достигането до истината по пътя на съмнението. Така се ражда шаблонът — в текста и на сцената. Ако влезеш в противоречие с него, няма да бъдеш разбран, ако искаш да въздействуваш, трябва да му се подчиниш. Войников приема този шаблон по необходимост и принуда — и поляризира герои, ситуации, изживявания. Срещу Тертер застава Сурсовул, на Крум противопоставя неговия брат Мортагон. Зрителят се настройва враждебно срещу предателя още от първата му реплика, даже преди да е заговорил. „Предварителната информация“, заставяйки автора да се съобразява с вкуса и предпочитанията на зрителя, същевременно помага на драматурга и артиста да постигне по-голям театрален и обществен ефект. Необходимо е било само да се поддържа илюзията за достоверност, да се върви към патриотичната кулминация чрез масовите сцени, иносказанието, зрителния и слуховия ефект, колкото и елементарен да е той. През този първи период от създаването на театралния вкус, когато преживяването на публиката още не е функция от художествената и сценичната условност, въздействието на театъра се долавя в неговите първични, но същевременно и най-възбуждащи форми. Касапинът, присъствувал на представлението на „Многострадална Геновева“ в Трявна, иска „да удари един юмрук. . . на лицето“ на даскал Атанас, който играе ролята на Голос, та да го „научи как се посяга на чужда жена“.¹⁷ Никола Странджата, гледайки представлението „Стоян войвода“, едва не влиза с револвер в ръка в жестока саморазправа с артиста, който играе ролята на Зинан паша.

Като режисьор Войников взема под внимание тези спонтанни, художествено неосъзнати реакции на зрителя. Но той е трябвало същевременно да разграничи този зрител от сцената, да го накара да почувствува, че възприема театралното действие *посредством* играта на една условно избрана творческа индивидуалност. Ролята на талантивите артисти и артистки от трупата на Войников се оказва в случая решаваща. Публиката аплодира бурно играта на самодейците Иван Тодоров, Аника Костович, Матилда Попович. . . Самодейци с дарование, те допринасят изключително много за масовизирането на позорището като изкуство, за повишаване критериите на зрителя към сцената, за включването на театъра в националноосвободителната борба. „Как хубаво знаеше — разказва П. Кисимов за един от артистите на Войников, Иван Тодоров — да се *преструва* на Стоян войвода, на Владислав, на Светослав, на старите наши юнаци и *като тях* да хортува. . . Играл беше в театро̀то в Букурещ на представлението „Стоян войвода“ и на „Райна княгиня“. Знаеше науст всичките сцени

¹⁶ Хр. Бръзиков. Някога в Цариград. . . Варна, 1965, с. 229.

¹⁷ Цитирано по: Ст. Чилингиров. Български читалища преди Освобождението. Принос към историята на Българското възрождане. С., 1930, с. 502.

и приятно му беше да ги повтаря пред другите, които не са ги знаели, за да ги възпазва. Този способ употребляваше и в Балкана с простите селяни, за да възбужда в тях за „свобода или смърт“. Способът му имаше сякога успех.¹⁸

Публиката се приспособява по своему към играта на артистите и ако на първите театрални представления зрителят с патриархално-фолклорен вкус не е склонен да диференцира герой от артист, минало от настояще, по-късно този зритель ще ръкопляска и ще оцени дарованието и на изпълнители, които играят ролята на Голос или Зинан паша. В стремежа си да обогати и култивира театралната култура, да утвърди условността като принцип, с който започва изграждането на художествения вкус, Войников възлага на една от най-талантливите си артистки, Аника Костович, две коренно противоположни роли във „Велислава“ — на царица Мария и на претендентката за нейната корона Кирамария. В случая той експериментира не само с публиката, но и с артистите — дава им възможност да изявят различни страни от дарованието си.

В процеса на разграничаването на зрителя от сцената Войников „пробва“ и своя стил на писател и режисьор. След като написва „Стоян“ и „Райна княгиня“, „Покръщение на Преславский двор“ и „Велислава“, драми с историческа тематика, той издава актуалната комедия „Криворазбраната цивилизация“. И поставя „загадката“, защо не успява в зависимост от съвременните критерии за художественост да създаде зряла историческа драма, но в замяна на това става автор на творба, която и днес се играе с успех. Как „изведнаж“ „израства“ като творец и Каравелов, който е критично настроен към историческата му драматургия, заявява безапелационно: „Тая комедия („Криворазбраната цивилизация“, б. м.) се отличава от драмите на г. Войникова до толкова, доколкото се отличава животът от смъртта.“¹⁹ „Скокът“ не е случаен, а напълно закономерен и естествен. Той идва от *промяната на подхода* към зрителя и читателя, а не от това, че авторът, банално казано, е вече школуван. Защото в същата 1871 г., когато е публикувана „Криворазбраната цивилизация“, излиза и драмата „Възцаряването на Крума Страшний“.

Историческите песни, както изтъкнахме вече, българинът през Възраждането гледа, чете и преценява в зависимост от „предварителната информация“, която има за събития и лица от миналото. Обикновено тази информация е бедна, в известни случаи противоречива. Тя идва по различен път — от исторически съчинения, легенди, предания или песни, възприемана е по различен начин — културата, нагласата на читателя или слушателя са в определена степен решаващи. Но почти винаги тази информация е *романтично* подплатена. По тези съображения Войников е трябвало да въздействува с такива режисьорски похвати и писателски стил, за които стана вече дума. Но при четенето и гледането на „Криворазбраната цивилизация“ „предварителната информация“ има вече друг характер. Тя е богата и многообразна, сложна и противоречива. Всеки герой от сцената има не един, както в историческите драми, а хиляди прототипове. Задачите на драматурга и режисьора се усложняват. Ако преди само появата на героя на сцената е била достатъчна, за да породи вълнения и раздвижи публиката, сега вече от писателя и артиста се е изисквало да създадат живи, реалистични характери, да дойдат до внушението чрез словото, действието, чрез образа в неговата *поетическа* и *позорищна* цялост.

„Експериментът“ се оказва твърде рискован. Но той е бил необходим и на драматурга, и на читателя, и на зрителя. Войников е трябвало да изяви своето богато и разнородно дарование, публиката — да се насочи към по-високи съвременни критерии и вкус.

¹⁸ П. Кисимов. Един епизод от хайдушките наречени чети в Балкана. — Народност, бр. 26, 20 апр. 1868, курс. м.

¹⁹ Криворазбраната цивилизация. . . — Свобода, г. II, бр. 20, 31 окт. 1871.

Драмите на Войников са писани в Румъния. Най-напред те се представят от неговата театрална трупa в Браила и в други румънски градове и са гледани с интерес не само от българските колонисти и емигранти, но и от представители на други националности — румънци, гърци, немци, сърби, т. е. „пред една публика, която усеца и вкува съвсем другояче“²⁰. Войников често споменава за многонационалния адресат на драматургията си. Не за да се самоизтъкне като писател, чиито пиеси имат международна популярност, а за да обясни, че някои „неприемливи“ постъпки на героите му са съобразени с интелекта, културата, националния характер и на една друга, *небългарска публика*. В бележките си за Войниковия отзив за „Иванко“ Славейков подмята иронично: „Между многото добре схванати и добре представени черти от сегашний българский живот в „Криворазбраната цивилизация“ на г-на Войников една от недостатките, според нас, е тая, дето той накарва българина да излезе на дуел. Колкото криво и да са са цивилизовали някои българи, те не са дошли още до тази кривота и това е несъгласно инак с действителният български живот“²¹. След две години Войников посочва причината, която го е *заставила* пиесата му да завърши не така, както иска Славейков — „със сопа или кол от плетищата“, а с дуел — неблагоприятното въздействие, което би оказал подобен финал пред една чуждестранна публика.²²

Независимо че авторът на „Райна княгиня“ се съобразява и с условията, при които се играят неговите пиеси в чужбина, и с изискванията на една многонационална аудитория, основният му адресат е българският зритель в пределите на Османската империя и извън нея. Затова драмите му се представят с успех и в Калофер, Русе, Тулча, Шумен, Казанлък, и в Цариград, Браила, Букурещ, Гюргево — навсякъде, където има българи.

Войников привлече масово занаятчий, интелегенти, селяни, млади и стари в училищния и читалищния салон, формира тяхната театрална култура, създаде традиции като драматург и режисьор. Неговото присъствие се долавя и в „Иванку, убиецът на Асеня I“, и във „Фудулеску“ на Т. Пеев, и в пиеси на Вазов. Артисти от неговата трупa получават международно признание, представленията му се посещават от видни политически и културни дейци в чужбина.

Войников имаше високи критерии за театъра. Затова посрещна критично драмата на Друмев, влезе в полемика със Славейков, изключи се от летописа на „бъдещия наш народен театър“. Но той фигурира в него не само поради законното си право на родоначалник, но и като творец, чиято драматургия поставя проблеми, актуални за всяко поколение и време.

²⁰ Вж. Училище, г. IV, 1875, кн. 17—18.

²¹ Читалище, г. III, 1873, кн. 7, 8.

²² Вж. Училище, г. IV, 1875, кн. 17—18.