

Николета ПЪТОВА<sup>1</sup>

**Езиците на театъра – за няколко двуезични български представления  
от началото на XX век**

**Резюме**

Вербалният език е един от множеството езици, чрез които „говори“ театралният спектакъл. Съобщаването и възприемането на театралното послание чрез различни изразни средства прави гастролите на чужди артисти в софийски представления успешна практика в първите години на XX в. Хърватските актьори Андреа Фиян, Мария Щроци, София Звонарева и чехът Йозеф Шмаха изпълняват ролите си на своите езици, а българските актьори играят на български език в няколко спектакъла на театър Сълза и смях, а след това и в две постановки на Народния театър. Този тип билингвистични представления се харесват и на българската публика, и на актьорите от трупата. Те са приветствани от критиката. Но когато чужденците, от гости на българската сцена, стават постоянни членове на трупата, отношението към тяхното присъствие се променя. В статията е проследено критическото мнение за театралите чужденци през първото десетилетие на XX в., когато българският професионален театър целенасочено се развива като национална културна институция.

**Ключови думи:** двуезични театрални спектакли, театър *Сълза и смях*, Народен театър, театралната критика от първото десетилетие на XX в., Йозеф Шмаха, Андреа Фиян, Мария Щроци, София Звонарева

**Abstract**

**The Languages of Theatre: On Several Bilingual Bulgarian Performances  
from the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century**

Verbal language is one of many theatrical languages, and it accounts for the spectators' unhindered reception when one of the roles is performed in a foreign language. Andrea Fian and Maria Strozzi were two Croatian actors who acted upon on the stage of Slavyanska Beseda Theatre (1904, 1905). Sofia Zvonareva was another guest actress from Croatia, and she was invited to stay for a couple of seasons as part of a Bulgarian troupe. Joseph Shmaha, a Czech actor and producer who was offered a position as artistic director at the Bulgarian National Theatre, also had two acting appearances on the Bulgarian stage. All guest actors, with the exception of Zvonareva, performed their roles in their native language even though the plays were staged in Bulgarian. This text shows the theatre critics' attitude to the bilingual performances on the Bulgarian stage during the first decade of the 20<sup>th</sup> century, when Bulgarian professional theatre was making its first steps to develop purposefully as a national cultural institution.

**Keywords:** two languages in one production; stage of Slavyanska Beseda Theatre; Bulgarian National Theatre; theatre critics; Joseph Shmaha; Andrea Fian; Maria Strozzi; Sofia Zvonareva

Езикът в неговия буквален, лингвистичен смисъл стои в основата на театралното представление като носител на драматургичното съдържание, а също и като средство, с което

---

<sup>1</sup> **Николета Пътова [Nikoleta Patova]** е литературовед, специалист по българска литература и драматургия от периода на Българското възраждане. Главен асистент, д-р в Института за литература към БАН. Професионалното ѝ внимание е насочено към проблемите в социокултурните взаимоотношения и идентичността в национален и личностен план; към българската драматургия и театър от XIX в. и началото на XX в.; към театралната критика. Автор е на книгата *Драматургия на българското: националната идентичност във възрожденската драма* (2012) и на множество публикации в научния печат. Води семинарни занятия по *Възрожденска литература* в СУ Св. Климент Охридски (1999-2015) и лекции в ПУ Паисий Хилендарски (2012-2015). Член е на Академичен кръг по сравнително литературознание и на Българско общество за проучване на XVIII в. E-mail: nikoleta.patova@yahoo.com

чрез речта на актьорите, авторовият текст достига до зрителите. Но театърът е сред изкуствата, които комуникират със своята аудиторията чрез най-голямо разнообразие от художествени езици. На сцената влизат в употреба езикът на изобразителните изкуства чрез ‘сценографията’, която в съвременните определения се тълкува далеч по-широко от работа по декора – като „писане в пространството“<sup>2</sup>. Сред основните изразни средства е ‘костюмографията’, възприемана като ‘визитна картичка’ на актьора и на персонажа. Костюмът социализира тялото чрез това, с което го разкроява, дегизира или прикрива; сочи възрастта, пола, занаята или социалната принадлежност<sup>3</sup>. Театралните изразни средства включват ‘грима’, който дооформя лицето на актьора и носи голямо количество информация. Във функцията му да разкроява се съдържа само част от театралния смисъл на посланието, което гримираното лице отправя към публиката<sup>4</sup>. На сцената актьорът ‘говори’ с езика на тялото чрез ‘жеста’, ‘мимиката’ и ‘танца’. Връзката между речта и жеста е непосредствена и той може да бъде придружаващ, допълващ или заместващ думите на говорещия. Мимиката нюансира езиковото съобщение и също го допълва чрез поглед или гримаса<sup>5</sup>. Своето място във внушенията на театралния спектакъл имат инструменталните и вокалните изпълнения – изразно средство на ‘езика на музиката’. ‘Сценичните ефекти’ донасят друг вид експресия за спектакъла, постигана чрез възможностите на техниката.

Всички елементи, изграждащи театралното представление оформят ‘сценичната система’, която П. Павис определя като:

съвкупност от знаци, които принадлежат към една и съща област (осветление, жестикулност, сценография и пр.) [...] Това понятие включва както вътрешната организация на всяка система, така и отношенията между системите, и ни приканва да си представим спектакъла като обект, пронизан във всички посоки от носители на смисъл.<sup>6</sup>

Разбира се, всеки от изброените ‘езици’ само допълва театралната комуникация, в основата на която е вербалното съобщение.

Напомнянето за многоезичието на театралния спектакъл цели да се подчертае, че изречените от сцената думи са главният, но не единствен начин чрез който се ‘говори’ с публиката. В театъра драматургичната творба се превръща от четиво в сценичен текст. Разнообразието от художествени компоненти, съпровождащи всяка постановка, улеснява и

<sup>2</sup> Павис, П. *Речник на театъра*. София: ИК Колибри, 2002, с.353. [Pavis, P. *Rechnik na teatarata*. Sofia: IK Kolibri, 2002, s.353].

<sup>3</sup> Пак там, с. 177-179. [Pak tam, s. 177-179].

<sup>4</sup> Пак там, с. 49-50. [Pak tam, s. 49-50].

<sup>5</sup> Пак там, с. 108-111, 193. [Pak tam, s. 108-111, 193].

<sup>6</sup> Павис, П. Цит. съч., с. 352. [Pavis, P. Tsit. sach., s. 352].

оживява възприемането на драматургията като визуализира и допълва смисъла на думите. Затова гастролите на чуждоезични актьори в театрите не са необичайна практика. Те не затрудняват, а напротив, оживяват и освежават възприятията на зрителя.

Наблюденията тук, върху билингвизма на сцената, са насочени към гостувания в София на артисти от чужбина в първите години на XX в., когато е открита новопостроената сграда на Народния театър и той започва съществуването си като национална културна институция.

До това време историята на българския театър е съвсем кратка – обхваща период от две сравнително интензивни театрални десетилетия от средата на 80-те години на XIX в. до 1904 г., когато подкрепяната от държавата Народна драматическа трупа *Сълза и смях* е преименувана на Български народен театър, а от 1906 г. се премества в модерното здание на настоящия Народен театър. Театралният живот на 80-те години на XIX в. се предхожда от първите български възрожденски представления.

Българският театър възниква през периода на Възраждането. Във времето на неговите първи прояви – десетилетията на 60-те и 70-те години на XIX в., той изцяло е любителска инициатива, подета от ентузиазирани учители, книжовници и млади хора, възприели от Европа театралната идея. След Освобождението интересът на българите към театралната игра продължава, а развитието на театъра през 80-те години на XIX в. се превръща в държавна политика. С променлива динамика, с редуване на спадове и възходи в усилията за създаване на национален театър, основаването и подкрепата му остават постоянен елемент от културната програма на често сменящите се български правителства.

Амбициите, особено след учредяването на Народния театър, са той да се развие на европейско ниво и естествено довеждат до поредица от управленски решения, насочени към търсеното съдействие на театрали с богата практика, с изграден художествен вкус, със задълбочени познания, както върху актьорската игра, така и върху световната драматургия. Тъй като все още няма българи с необходимия опит, естественото решение е да се разчита на творци от чужбина, които да поемат отговорността за развитието на българския театър. С малки изключения в първите години от учредяването на театъра като подкрепяна от държавата културна институция, театър *Сълза и смях*, а след това и Народния театър се ръководят от режисьори чужденци. Мястото на главен режисьор последователно се заема от хърватите Адам Мандрович (1899-1900) и Сергиян Тулич (1903-1905), чеха Йозеф Шмаха (1906-1909),

поканения от Русия Павел П. Ивановски (1910-1915).<sup>7</sup> Търсеният европейски културен модел се пренася на българска територия с помощта на чужди практики и на чужди езици.

Самите режисьори прибегват до помощта на най-добрите актьори от други славянски театри, като ги канят за гастрол в София. Близостта на културите, относителната понятност на езиците, географското съседство предопределят изборите на административно-ангажираните от българска страна ръководители на театъра. Аналогични са и причините за отклика на отправените им покани на театрални от славянските страни и те отзивчиво споделят опит и усилия за развитието на българския театър. Така в София се появяват поредица от двуезични спектакли.

С. Туцич, например, който остава в българската театрална история като слаб режисьор, компенсира своята режисьорска неумелост като кани за гастрол на българска сцена първите актьори на Загребския театър – Андрея Фиян (1904) и Мария Щроци (1905).

Ролите, в които те гастролират, са точно от тези пиеси, които Туцич в началото на театралния сезон поставя на софийска сцена. Гастролите вероятно са били уговорени предварително. Фиян се изявява в седем главни роли и остава в София две седмици. Естествено, никой не би му поставил изискването за толкова кратък престой да ги научи на чужд за него език и спектаклите се играят на български във всички останали роли, и на хърватски в ролите, изпълнявани от госта. Това двуезичие на сцената едва ли е представлявало сериозна бариера за достатъчно пълноценно възприемане на спектакъла – славянските езици не звучат енигматично за голяма част от тогавашните театрални зрители, а и персонажите, в които влиза актьорът, са познати на софийската публика от вече играните пред нея спектакли. Гостуването на Фиян се оказва добра идея с безсъмнен професионален ефект за българските му колеги. Двуседмичната изява на сцената на *Сълза и смях* на хърватския актьор се превръща в значително театрално събитие, което провокира професионалния ентузиазъм в трупата и смекчава недоволството от работата на Туцич. Отзивите в пресата за играта на Фиян са от ласкави до възторжени.

Аналогично е посрещането от българската публика и от театралните дописници и критици, през следващата пролет (1905), на „известната на целия славянски свят“ г-жа Мария Щроци. В спомените си актьорът Ив. Попов пресъздава нейните артистични достойнства:

<sup>7</sup> Вж. Пътова, Н. Чужденците и българският театър. – *Литературна мисъл*, кн. 2, 2018, с.78-90. [Vzh. Patova, N. Chuzhdentsite i balgarskiyat teatar. *Literaturna misal*, kn. 2, 2018, s.78-90.]

Големите ѝ хубави очи, в които се съзира чудна енергия, пластичната ѝ красота и дълбокия ѝ и металичен глас подпомогнати от една благородна и правилна осанка, са я поставили на първо място между всички славянски актриси. Заслужено чехите я наричат „славянска Сара Бернар“.<sup>8</sup>

В описанието, което ѝ прави нейният български колега, се подчертават погледа, грацията, тембъра, пълнотата на физическото присъствие на Щроци на сцената. Това е присъствие, което ‘говори’ отвъд думите на нейните героини.

Пред софийската публика актрисата влиза в ролята на главната героиня от пиесата на Илия Миларов *Апостолът*. Ролята си играе на хърватски, „а само в известни места, където трябваше да се подчертае някоя патриотична фраза, беше заучила на български.“<sup>9</sup> *Апостолът* се играе и в загребския театър и Щроци, както предходната година Фиян, изнася пред българската публика своите силни роли от дома. Артистичната ѝ дарба заслужава похвалите на критиката:

Играта на г-жа Щроци е великолепна във всички линии и нюанси на изпълняваната роля. Тя притежава всички условия и дарби, за да принадлежи на сцената. Тя е доста едра, има лице с твърде правилни черти, което някога е било извънредно красиво, хубав и мек поглед, притежава мелодичен вокален орган и една грациозна подвижност. Нейното появяване на сцената е спокойно, говорът ѝ е тих, плавен, звукът – мек и ясен, а дикцията – чиста, гладка и ясна. В последното повишаване на гласа и по-бързото говорене нищо не се изменява: всички качества на глас и дикция си остават все тъй хубави, все тъй музикални. Всичките ѝ движения, дори и най-малкото пошаване на пръста, стават естествено и изящно. В моменти на най-голяма подвижност движенията, гласът, изразите на лицето биват все тъй естествени и изящни. Мимиката на лицето съобразно душевните емоции получава съответствующето изражение. И всичко това става естествено, свободно и просто. Г-жа Щроци с помощта на своя крупен талант умее да съединява всички свои отлични за една артистка качества в една великолепна игра. Тя беше отлична във всички изпълнени от нея роли. Публиката я награждаваше с бурни ръкопляскания, поднесоха ѝ се няколко венеца и ѝ се даде един банкет в хотел „България“...<sup>10</sup>

Този по-дълъг цитат е любопитен, защото пресъздава впечатленията от богатството на внушения на актьорската игра, без да взема предвид смисъла на изречаните от актьора думи. Той илюстрира как смисълът или неговите внушения могат да бъдат възприети и чрез играта с гласа, с движенията на тялото и мимиките на лицето; как талантливият артист борави с богат арсенал от изразни средства, всяко от които може да допълва, да компенсира друго. Чуждият език, звучал от сцената на *Славянска беседа* при играта на Мария Щроци, дори не е отбелязан

<sup>8</sup> Попов, Ив. *Миналото на българския театър. Спомени и документи*. Т. II, София, 1942, с. 593. [Popov, Iv. *Minaloto na balgarskia teatar. Spomeni i dokumenti*. Т. II, Sofia, 1942, s.593.]

<sup>9</sup> Пак там., с. 592. [Pak tam., s. 592].

<sup>10</sup> *Български театър*. Т. II, Документални материали 1900 – 1917. Свитък първи, 1900-1907. Съст. Св. Байчинска. София: АИ Проф. Марин Дринов, 2007, с. 442-443. [*Balgarski teatar*. Т. II, Dokumentalni materiali 1900 – 1917. Svitak parvi, 1900-1907. Sast. Sv. Baychinska. Sofia: AI Prof. Marin Drinov, 2007, s. 442-443.]

като елемент, нарушаващ, за българския зрител, хармонията на нейното изпълнение. Гастролите се оказват изключително успешни.

Поради преждевременното отпътуване по семейни причини на М. Щроци от София, се налага гастролът ѝ да бъде довършен. Като нейна заместничка е посрещната друга хърватска артистка – София Звонарева. Играта на Звонарева е харесана и когато в края на театралния сезон 1904-1905 г. от трупата се отцепват най-талантливите нейни актьори, недоволни от режисьора, ръководството и атмосферата, която е създадена в театъра, тя е поканена, от есента на 1905 г., да постъпи като ‘първостепенна артистка’ в състава. Условието на театралното ръководство е актрисата да научи български и така да изпълнява ролите си, с което се захваща с усърдие. Разбира се, за няколко месеца не постига чистота на българския език, но изнася всички свои роли като щатна актриса на Народния театър, на езика на своите български колеги и „своя лош български говор тя до голяма степен компенсираше със своята силно художествена игра“<sup>11</sup>, пише в спомените си нейният колега от театъра Ив. Попов. Звонарева оставя „отлични впечатления“ като актриса. Това обаче не е достатъчно, защото критиката изразява все по-настоятелно мнение, че българският ѝ не се усъвършенства и че е недопустимо да звучи подобен език от националната сцена. Един сезон след официалното откриване на новопостроената сграда на Народния театър, Звонарева се завръща в Загреб.

Проследявайки възприемането на билингвистичните спектакли на българска сцена, в годините след създаването и в периода на укрепване и художествено развитие на националния театър, могат да бъдат видени наглед разнопосочни реакции на театралните наблюдатели, на зрителите и на самите театрали към присъствието на чужденците в българската трупа. Гастролните изяви на С. Звонарева, които са на хърватски език, не дразнят нито критиката, нито публиката. Смесването на два езика в един спектакъл не се коментира като слабост на представлението. Когато обаче актрисата започва да играе на български език, без да го е усвоила добре, отрицателните реакции към нея не се забавят. Нетърпимостта се проявява не към билингвизма на сцената, не и към играта на чужд език. Проявява се към ‘окарикатуряването’ на родната реч:

...ние не искаме да виждаме в трупата г-жа Звонарева, тя не знае езика ни и трябва да си иде. [...]г-жа Звонарева била първостепенна актриса. Но как ние можем да се уверим в това при тоя ѝ език? [...]тя не може да твори на сцена, защото на всяка минута настроението ѝ се разбива от чуждия език, който не ѝ се отдава, който я мъчи[...]тя с карикатурния български език не може да буди естетически емоции в аудиторията си.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Попов, Ив. *Миналото на българския театър*. Т. IV, София: ДИ Наука и изкуство, 1956, с. 199. [Popov, Iv. *Minaloto na balgarskia teatar*. Т. IV, Sofia: DI Nauka i izkustvo, 1956, s. 199.]

<sup>12</sup> *Български театър*. Цит. съч., с. 635, 637. [*Balgarski teatar*. Tsit. sach., s. 635, 637.]

Съветът към нея е да използва времето до края на театралния сезон, когато изтича ангажиментът ѝ към българския театър, за да играе ролите си на хърватски: „Нека г-жа Звонарева се счете като временна гостенка и нека излезе в няколко свои любими роли като хърватска актриса.“<sup>13</sup> Така, не само ще се забрави лошото, но и ще останат добри спомени и чувства от работата ѝ в София. Отзивите за ролята на Порция също подчертават, че акцентът ѝ напраща слушателите да разберат думите ѝ и играейки на български, сама проваля ролите си. А в играта ѝ се вижда, че е добра актриса: „Като Порция тя беше въплътена грация.“<sup>14</sup>

В сезона, в който Звонарева постъпва в Народния театър, мястото на негов артистичен директор поема чешкият артист и режисьор от Народния театър в Прага Йозеф Шмаха. Той е назначен на 1 януари 1906 г. след освобождаването на С. Туцич.

Пристигането на Шмаха в София е посрещнато с приветствия. Но не след дълго, зает основно с организацията на театъра и на спектаклите, които поставя, след първоначалното изчакване и толерантност на театралните критици към усилията му, той започва все по-често да е упрекван за режисьорска повърхностност в работата с актьорите; за спектакли, които впечатляват с великолепието си, но разочароват със схематично изградени сценични образи; за липса на задълбочен режисьорски анализ на драматургичните персонажи, както и липса на насочващи режисьорски решения за пресъздаването им. Вероятна причина за това, може да се предположи, е комуникацията на два езика по време на репетициите. Българският език на чешкия режисьор е разговорен – той не го овладява така, че да постигне дълбочина в разбирането и употребата му. Резултатът е, че голяма част от режисьорския анализ е спестена на актьорите и сценичното интерпретиране на образите в поставяните от Шмаха драми е оставено на преценката на самите актьори.

Й. Шмаха на два пъти излиза на сцената на Народния театър като актьор – в началото на неговата софийска кариера и преди отпътуването му от София. Двамата спектакъла, в които играе (*Крал Лир* и *Венецианският търговец* от У. Шекспир), се вписват в установената вече практика на двуезични спектакли, изнасяни от българската трупа с гастролраща в тях звезда от чужд театър. Крал Лир и Шейлок са две от най-силните му роли в Прага, които Шмаха избира да изпълни и с колегите си от българската трупа. Впечатлява с актьорската си игра и за превъплъщението му в крал Лир критиката я нарича ‘образцова’.

И в случая с крал Лир на Шмаха, както при оценката за играта на гастролращите по-рано Фиян и Щроци, изпълнението на ролите на чужд език не провокира коментарът на

<sup>13</sup> Пак там, с. 638. [Pak tam, s. 638].

<sup>14</sup> Пак там, с. 653. [Pak tam, s. 653].

критиката. Тя се вглежда в актьорската игра и в успешно постигнатия или не цялостен ансамбъл на спектакъла и в повечето случаи отбелязва високопрофесионалното изпълнение на гостите-актьори. Езикът, на който то е постигнато, сякаш не е важен. Отличното актьорско изпълнение завладява сетивата на зрителя така, че изреченият смисъл на думите в ролята остава незначителен по важност спрямо интонацията, вибрациите и тембъра на неговия глас. Жестовите на тялото и на лицето, които допълват речта, също могат да бъдат по-завладяващи и пленяващи възприятията на публиката от значението на изричаните думи. Във финалните редове на критиката си за *Крал Лир* в Народния театър А. Протич риторично пита:

Какъв успех би имал „Крал Лир“, ако публиката не се любуваше на хубавите декорации, костюми и реквизити, ако не се пленяваше от образцовото осветление, особено бурята, ако не следеше всеки момент от играта на Шмаха, който, макар и да говореше на чешки, предаде на всички, които не разбират този език, своите чувства и вълнения чрез тон и израз на лице и фигура?<sup>15</sup>

Вероятно ако Шмаха се беше появил на сцената като гастролиращ актьор, би получил още по-гръмки овации за играта си. Натрупаните недоволства от неговия режисьорски подход, влагащ усилия във външните ефекти, вместо в работа върху ансамбловата игра и върху органичността на спектакъла, разполагат коментарите за *Крал Лир* между критикуването на режисьора и аплодирането на актьора Й. Шмаха.

Последните месеци на театралната 1909г. са творчески безуспешни за почти всичко, с което се заема Шмаха. В една от рецензиите за постановката на *Ромео и Жулиета*, чийто режисьор е той, пише, че изброяването на всички режисьорски недоглеждания по този спектакъл би представлявало „цял поменик“.<sup>16</sup>

Писателят и литературен критик Константин Мутафов също се гневи на Й. Шмаха за състоянието, в което след „четиригодишното негово стоене тук“ той оставя Народния театър. Критикът смята, че за театъра завръщането на Шмаха в Прага е щастливо ‘събитие’. Според Мутафов престоят на чешкия режисьор е „голяма и непростителна грешка“<sup>17</sup>. Не променя своето мнение и след години. Като член на Артистическия съвет на Народния театър, подписва доклада за театралната 1917г. В този доклад, писан десет години след официалното откриване на Народния театър, изложеното мнение по повод режисьорския въпрос е, че чужденците

<sup>15</sup> Протич, А. Народен театър. *Крал Лир*, трагедия от Шекспира, превел от руски Б. Райнов. в. *Прияпорец*, бр. 6 от 18 януари 1907. [Protich, A. Narodni teatar. *Kral Lir*, tragedia ot Shekspira, prevel ot ruski B. Raynov. v. *Pryaporets*, br. 6 ot 18 yanuari 1907].

<sup>16</sup> *Български театър*. Цит. съч., с. 394. [*Balgarski teatar*. Tsit. sach., s. 394].

<sup>17</sup> Мутафов, К. Народен театър. сп. *Свобода*, кн.1, 1910, с.72-75. [Mutafov, K. Narodni teatar. sp. *Svoboda*, kn.1, 1910, s.72-75].



режисьори не могат да бъдат полезни за българския театър.<sup>18</sup> Причините са различни: несполучливо направени избори на канените в България творци; неовладеният от тяхна страна български език и огромните липси в комуникацията, които произтичат от този факт; както и по-лежерното им отношение към поетите професионални ангажименти, заради това че усещат себе си повече като гости в българската среда, отколкото като пълноценни нейни членове.

Сходно с мнението на Константин Мутафов е и мнението на Пенчо Славейков, който в статията си *Национален театър* безапелационно заявява, че сред българските актьори „няма човек за режисьор“<sup>19</sup> Но и опитите да се намери чужденец за режисьор – особено опитът с „младия“ Туцич и „стария“ Шамаха, показват, че и двамата „не са за работата, за която са били ангажирани“, отсъжда Славейков.

Краткият преглед на моменти от периода около създаването на Народния театър в София сочи, че актьорските изяви на чужденци, изнасящи ролите на родните си славянски езици, се посрещат радушно от българските зрители. Гастролите на чуждестранни артисти преминават в празничната атмосфера на краткотрайното гостуване, създавана от позитивното любопитство на публиката, на критиката и на българските актьори. Двуетичните спектакли внасят така желаното разнообразие в театралния живот на столицата. Споделеният театрален опит, ситуиран извън рутината на ежедневната творческа и организационна работа по текущите постановки в театъра, се посреща повече с нагласа за възторг, отколкото за критика.

Ефектът от високопрофесионалните гостувания на сцената на Народния театър, проф. Ал. Балабанов, който е и първият назначен драматург в него, обобщава в статията *Мисли върху нашия театър*. Балабанов пише този текст скоро след като по собствен избор е напуснал мястото на драматург и все още е с пресни впечатления от механизмите на работа в театъра. За

<sup>18</sup> Черновата на Доклад от Артистическия комитет на Народния театър е публикувана в цитирания сб. *Български театър*. Том II. Документални материали 1900 – 1917. Свитък втори 1907 – 1917. Съст. Св. Байчинска. София: АИ Проф. Марин Дринов, 2012, с. 133-141. [sb. Balgarski teatar. Tom II. Dokumentalni materiali 1900 – 1917. Svitak втори 1907 – 1917. Sast. Sv. Baychinska. Sofia: AI Prof. Marin Drinov, 2012, s. 133-141]. Докладът е съставен и подписан от членовете на Артистическия комитет, които през 1917 г. са Вел. Йорданов, К. Мутафов и Кр. Сарафов и отразява становището им по различни въпроси за развитието на театъра, включително и по „режисьорския въпрос“. Според доклада ползата от работата на постоянно канените в последните 15 години чужденци режисьори не е особено голяма. Те насочват вниманието си върху постановъчната част от режисьорската работа и не влагат усилия в развитието на актьорите. Основна причина за това, се изтъква в доклада, е повърхностното усвояване на българския език, което затруднява задълбочената комуникация с актьорите и тя просто се избягва. Тълкуването и сценичното интерпретиране на драматургичните персонажи е оставено на преценката на самите актьори. По този начин чужденците режисьори не допринасят за художественото развитие на актьорите от българската труппа. Също така понижават нивото на целия репертоар, защото вместо сложни за поставяне драми и комедии с високи художествени качества, за да улеснят работата си, те избират по-елементарни пиеси. Заключение в доклада е, че за развитието на Народния театър трябва да се подготвят българи режисьори.

<sup>19</sup> Славейков, П. П. *Национален театър*. В: *Пенчо Славейков. Съчинения в два тома*. Т. 2, София: Български писател, 1966, с.405-434. [Slaveykov, P. P. *Natsionalen teatar*. V: *Pencho Slaveykov. Sachinenia v dva toma*. Т. 2, Sofia: Balgarski pisatel, 1966, s. 405-434].

първи път статията е публикувана във в. *Пряпорец* през 1910 г. По повод спектаклите на две ‘първостепенни’ френски трупи, изнесени пред софийската публика, той споделя:

*Техните игри възхитиха всички. Публиката се почувствува освежена. Публиката изостри зъпелият си вкус за драмата и за драматически игри. А самите наши артисти почувстваха у себе си едно благородно стремление да постигнат това, което видяха. Те се зарадваха. Поне сериозните. Европейските школи са далече и скъпи за тях. Ето тук в тяхната къща им дойде школата...<sup>20</sup>*

Когато обаче чужденците станат част от българския театрален живот (случаите със С. Звонарева и Й. Шамаха), очакванията към тях се променят, дори преминават в свръхопачвания.

Търпимостта към техните слабости и грешки скоро се изчерпва. Точката на конфликт само наглед е езикът. Проблемите се простират отвъд затруднената езикова комуникация. По-сериозните разминавания произтичат от несъответствията в манталитета. И още по-сериозните – от появилите се различия в културните задачи, които стоят пред театрите в Загреб, в Прага и в София. За разлика от чешкия и хърватския театър, които продължават да се развиват като народни, на българския театър е отреден статут на национален театър. Към този важен детайл насочва вниманието Пенчо Славейков<sup>21</sup> и отбелязва, че съществената разлика в задачите, които стоят пред народните и пред националните културни институции е разликата между масовизирането и елитаризирането на културата. Новият статут на държавната трупа предполага по-високи от досегашните културни стремежи и усилия. Въпреки ентузиазмът и амбицията за работа, с които чужденците театрали поемат своите ангажименти в София, професионалният им опит вече силно изостава от задачите, които предстои да решава българският театър.

Постигането на по-висока театрална естетика включва и различно отношение към родния език – речта, която звучи от сцената трябва да е на образцов български. А той е непостижим за канените в България и задържащи се за кратък период, чужденци театрали.

Практиката да се канят режисьори или гостуващи актьори от близки славянски страни в българската трупа, в периода на създаване на културните институции, показва, че присъствието на чужденца в тях, като учител и модел за по-висок професионализъм, е краткотрайно

<sup>20</sup> Балабанов, Ал. Мисли върху нашия театър. В: *Александър Балабанов. Студии. Статии. Рецензии. Спомени*. София: Български писател, 1973, с. 563-567. [Balabanov, Al. Misli varhu nashia teatar. V: *Aleksandar Balabanov. Studii. Statii. Retsenzii. Spomeni*. Sofia: Balgarski pisatel, 1973, s. 563-567].

<sup>21</sup> В цитираната статия *Национален театър* П. П. Славейков подробно излага своите позиции за развитието на българския театър и сравнява подходите на други национални театри в Европа и разликите с културната политика на театрите със статут на народни като Белградския, Загребския и Пражкия.

решение. Националната културна стратегия може да бъде провеждана успешно само от специалист, плътно принадлежащ на националната култура.