

Николета Пътова
Институт за литература, БАН
nikoleta.patova@yahoo.com

Чужденците и създаването на българския театър

Nikoleta Patova
Institute for Literature, BAS
nikoleta.patova@yahoo.com

Foreigners and the establishment of Bulgarian theater

Summary

The attempts to strengthen theatrical art in Bulgaria pass from amateur theatre initiatives in Bulgarian National Revival through subsidized companies after the Liberation to the creation of the first state theater group in Sofia. Bulgarians take the first theatrical acts as ‘foreign’, forced and unnatural elements in their regular life. The ‘foreign’-ness remains its specific feature until its recognition for a cultural institution in the last decade of 19th century. Bulgarians ‘open’ to the European world and gradually the mistrust in the ‘foreign’ reduces. As for the theatre, it is being even forgotten, especially after the Bulgarian dramaturgy started its intentional development.

The presence of the Foreigner in the various stages of Bulgarian theatre’s establishment is a topic of interest. Regardless of the initial resistance against foreign art, the foreigners connected to it are eagerly accepted as cultural ambassadors rather than aggressive imposers of cultural practices. A demonstration of this is the amateur or professional effort of numerous foreigners who connected their lives with Bulgaria for a while. A special role for the creation of the Bulgarian theatre holds Josef Meizner – recognized as a director of the first Bulgarian act in the town of Shumen. Such role holds also Adam Mandrović who shortly was a director of the Sofia theatre ‘Salza i smayh’ (Tear and Laughter), and Josef Šmaha – the first director of the National Theatre.

Keywords: Theatre; foreign art – national cultural institution; National Theatre in Sofia; Adam Mandrović; Josef Šmaha

Театърът е сред най-категорично определяните като „чуждост” новости в българския културен и обществен живот през Възраждането. Този факт има своите основания, тъй като моделът на театралното представление изцяло е заимстван от чужди културни практики. Най-ранните известни опити за любителски спектакли се правят почти едновременно през 1856 година в Шумен и в Лом. И в двата града има значително западно присъствие в сравнение с повечето български населени места в средата на XIX век – в Лом, заради транспортната връзка по река Дунав, а в Шумен, заради решението на турските власти да настанят именно там маджарски, полски и чешки емигранти, напуснали по политически причини родните си страни след бунтовната на много места в Европа 1848 година. Освен че наблюдават на място културните порядки на чужденците, все повече българи пътуват по работа или за да се образуват на Запад и в Русия. Те се завръщат в родината си с разширен социален и културен кръгозор, който предполага различно поведение, външен вид, интереси. Заварената и „донесена” култура влизат в логично противоречие и оформят опозицията „свое-чуждо”, под чийто знак се провеждат повечето спорове в българското възрожденско общество.

През периода на Възраждането театърът е един от най-видимите елементи на цялостната промяна в посока към европейските цивилизационни модели. Заради присъщата празничност и показност на театралната игра, опитите за театър сред българите стават удобен и лесен повод за моралистски нападки. Демонстративната публичност на театралните изяви влиза в противоречие с изискванията на патриархалния обществен морал. По своята дълбока същност възрожденският спор около театралното изкуство е частен израз на по-мощния проблем за „чуждото” във всичките му измерения. През въпроса за театъра се поставя по-големият въпрос: Допустимо ли е чуждото? И доколко? Какви вреди нанася на българското?

Спорът „за и против” театъра е сред първите публични диспути във възрожденската преса. Подет е от Тодор Икономов и в. „Турция” (1866) срещу първото организирано от Добри Войников и неговата любителска театрална труппа представление в Браила. (Вж. Пътова 2016: 424-432.) Мнението на „несъгласните” е, че театърът може да донесе големи вреди на българите и е по-добре да го няма. Спорът е шумен и емоционален, но бързо заглъхва. Парадоксът в него е, че се провежда при почти пълното отсъствие на опити за български театър през 60-те години на XIX век.

През следващото десетилетие българските любителски спектакли започват да се множат. Нарастването на интереса към театъра обаче не променя крайната нетолерантност на критиците му. Появяват се рецензии и за новите български или преведени на български език драми. Но целта в случая не е да се преустанови писането и издаването на оригинални или преводни драматургични текстове, а да се възпрат авторите и преводачите от публикуването на посредствени произведения. Критиката до средата на 70-те проя-

вява различно отношение към книжовността и към сцената – поощрява развитието на драматургията и negliжира театралните прояви. Т. Икономов не променя мнението си за театъра като неадекватно за нуждите на обществото занимание, което трябва да бъде прекратено сега и отложено за следващите десетилетия. Основен аргумент против театъра продължава да бъде неговата чуждост/привнесеност/неприсъщост за българите.

По-съществена промяна в обичайния дискурс, през който се коментира театъра внася дискусията между Д. Войников и П. Р. Славейков по повод новоизлязлата драма на В. Друмев „Иванко, убиецът на Асеня I”. Тя става най-аплодираното драматургично произведение през Възраждането. Спес-тените забележки и, според Войников, непремерени похвали, с които Славейков обсипва „Иванко” в редактираното от него сп. „Читалище” предизвикват анализа на първия български театрал, който той написва като театроведски коментар върху Друмевата драма. В своята критика на „Иванко” Войников се изказва като професионалист – писател и драматург, но добавя и гледната точка на театрал. Славейков му отговаря с поредица от бележки под линия, поместени успоредно с Войниковата статия (Пенев 1964: 349-367) Оформена по този начин, дискусията между двамата наподобява жив диалог и постига известна динамика на спора. Независимо от неприкритите емоции в публикациите на двамата възрожденски книжовници, този диспут по драматургично-театрален въпрос е първият, който не занимава аудиторията с ползата или вредата от театъра, а със същностни характеристики на произведението, анализирано и през неговия сценичен потенциал. Той е сигнал за ново отношение към „чуждото” театрално изкуство.

Веднага след Освобождението, още в самото начало на 80-те години обществената позиция към театъра в България се променя. Увеличава се броят и ангажираността на онези, които насочват усилията си да бъде проправен път на театралното изкуство като важен и ценен елемент от националната култура. То престава да се мисли като чуждост. Наред със задачата да се пишат и превеждат по-добри драми, се поставя и тази за по-добри театрални спектакли, които да надскочат нивото на любителско представление. Към края на века създаването на български национален театър става важна част от широко разгърнатата програма за културен напредък, който да изравни България с Европа.

Така, само за две десетилетия, изтъкваната чуждост и неприсъщост на театралното изкуство за българската общност са забравени и организационните и интелектуални усилия се насочват към това театърът да се развива, да се професионализира, да привлича повече и повече почитатели и да се превърне в едно от културните лица на българската държава. Чуждият модел постепенно и упорито се усвоява и се постига националният му характер и звучене. При внимателен прочит на художествени, публицистични и документални текстове, свързани с театъра, ще отбележим, че „чуждото” в

тях присъства като абстрактно понятие. То се претворява в художествени, включително и драматургични образи, които най-често поемат негативизма към понятието. В реалността обаче любопитството-любознателност към културната новост бързо скъсява дистанцията между „чуждото” и „своето”, а във физически план – между чужденците и местните.

* * *

Първоначално любителското, а след това и професионалното присъствие на чужденеца неотменно съпровожда историята на българския театър. Чужденецът-театрал се възприема като добър помощник, а не като преносител на вредни влияния или лоши практики.

Още споменатото първо представление в Шумен, което се описва в историята на българския театър като дело на учителя Сава Доброплодни, се осъществява с активното съдействие на негов колега в шуменското училище – чехът Йозеф Майзнер. Той завършва Академичната гимназия в Прага при Йозеф Юнгман – един от големите радетели на идеята за културно сближение на славянските народи; следва в Художествената академия във Виена, където се сприятелява с Йозеф Вацлав Фрич – радикален демократ и борец за самостоятелна чешка държава. Двамата участват в революцията от 1848 г. срещу Хабсбургската монархия. След потушаването ѝ Майзнер се укрива при пътуващата театрална труппа на Йозеф Каетан Тил. Получената присъда от 20 години затвор го принуждава да непусне Чехия и след кратък престой в Сърбия се присъединява към унгарските и полските емигранти, които се настаняват в Шумен. По препоръка на С. Доброплодни е назначен за учител в българското мъжко класно училище.

Когато Доброплодни решава да представи пред шуменските граждани преведената и побългарена от него гръцка комедия „Михал”, Майзнер се заема с режисирането и сценографията. Той рисува декорите, избира актьори сред учениците. Главни роли в представлението поверява на В. Друмев и В. Д. Стоянов. По време на репетициите Майзнер поправя дикцията, жестовете и учи на сценично поведение.

С. Доброплодни също е добре запознат с любителската театрална игра. През двегодишното си учителстване в Сремски Карловци той, най-вероятно, е близък свидетел на училищните спектакли, които са били обичайна практика в градовете на Австро-Унгарската империя. От Карловачката гимназия Доброплодни се завръща в Шумен през 1855 г. На следващата година с активното съдействие на Йозеф Майзнер осъществява идеята да постави на сцена комедията „Михал”. Така, поредицата от срещи на С. Доброплодни с „чуждото” – с гръцката пиеса на М. Хурмузис, с чешкия му колега Йозеф Майзнер и контактът с австроунгарската славянска култура в Сремски Карловци, довеждат до осъществената идея за спектакъла в Шумен.

Майзнер остава в града до 1860 г. Жени се за сръбската учителка Александра Инджич, която е поканена да заеме мястото на управител на новооткритото девическо училище. Заради политическата си активност и напреженията с властите, семейството напуска Шумен. Живеят две години в Пловдив и там Майзнер сътрудничи на Хр. Г. Данов при издаването на български географски карти. След кратко учителстване в Тулча заминават за Белград. Това е градът, където Майзнер завършва своя жизнен път през 1893 г. (За него вж. Чужденци 1988: 17-22.)

Повечето съхранени сведения за Майзнер са свързани с неговата просветна и политическа активност. Но, когато пише спомена си за началото на драматическото изкуство в България, Васил Д. Стоянов неколкратно споменава за участието му в подготовката на първото театрално представление в Шумен и го определя като „режисьор“ на спектакъла. Краткият портрет, който прави на Майзнер, завършва с думите: „като добър учител и порядъчен човек той е оставил подире си добри спомени в България.“ (Стоянов 2001: 129)

Следващото, отново епизодично, но с по-целенасочено към българския театър присъствие на чужденец, е установяването в София непосредствено след Освобождението на хърватина Гавра Йованович. Той е актьор от Белградския народен театър; ръководил е и австрийска театрална труппа, изнасяла своите представления в Словения. През 1878 г. Йованович се заселва в София и веднага се заема да осъществи идеята си за създаване на постоянна българска театрална труппа. В молбата си до Софийския градски съвет пише, че целта му е да „съгради позорница“ и да дава театрални представления на „любимия ми Български език“, които да представят „главните събития из Българската история и на историята на целий свят“. (Цит. по Саев 1997: 49.) Споменава също, че разполага със собствени костюми и декори, с които първоначално осигурява бъдещата театрална труппа. Моли Градския съвет за подходяща къща, в която да репетира и да дава представленията си замисленият от него постоянен столичен театър. Молбата му е одобрена от съвета, но остава неосъществена, поради намесата на софийския полицмайстер, обезпокоен от опасността да бъде покварено младото поколение.

В ситуацията около инициативата на Г. Йованович е любопитно да се отбележат няколко момента: съзнанието на професионалния театрал, че за всеки местен театър са важни местният език и собствената история, наред със световните сюжети; грижата за реквизита, т.е. тук е демонстрирана мисъл и за приложната страна на театралната идея; както и непреминалият страх от морално разложение, което театърът предпоставя. Като добавка към опасенията на софийския полицмайстер идва и невъзможността на Йованович да намери кандидати за сформирание на постоянна труппа. Театърът в съзнанието на българите все още се възприема като любителско, а не като професионално занимание.

Йованович успява да организира любители-актьори към създадения театрален клон на нововъзникналото дружество „Славянска беседа”. Първата осъществена постановка е на Войниковата пиеса „Райна княгиня”. Играе се на 21 ноември 1881 г. в залата, която се ползва за заседанията на Народното събрание. Трупата осъществява и втори спектакъл през януари 1882 г. на драмата „Иванко” от В. Друмев, която има три представления през месеца. Получава множество похвали и дори критичният К. Иречек отбелязва в дневника си добрата игра на актьорите. Споделя впечатленията си от второто представление като отбелязва и присъствието на по-отбрана публика. В сравнение с „Иванко” постановката на „Райна” Иречек оценява като „чисто марионетно театро”. Към похвалите добавя и „хубавия език на Климента... вижда се, че е чел и Шекспира.” (Иречек 1932: 68)

Трупата на Йованович, представленията и театралните му инициативи в София се отразяват и коментират и в румелийската преса. За съжаление, тази първа стъпка по посока към професионалния театър няма непосредствено продължение. След третото представяне на „Иванко” дървената сграда, която ползват трупата, народните представители и градските съветници, изгаря и Йованович остава в София, но престава да се занимава с театър.

В следващите четири години театралните прояви в столицата на Княжеството са от любителски трупи, но без лидер с професионален опит. Въпреки ентусиазма на публиката и участниците, представленията са далеч от доброто ниво. В печата настойчиво се поставя въпросът за необходимостта от постоянен театър.

Този въпрос е актуален и в Пловдив, където през 1882 г. Областното събрание отпуска субсидия за издръжка на театрална трупа. През следващата година (1883) е сформирана Българска народна театрална трупа. Съществуването ѝ преминава през различни перипетии, включително и разпадане, докато събитията около Съединението не слагат окончателния ѝ край. Част от членовете на трупата се събират по своя инициатива и организират гастрол в столицата София. Представленията им са посрещнати възторжено и Градският общински съвет бързо взема решение да отпусне първоначална финансова помощ за гостуващата трупа, която да стане професионална, субсидирана от държавата и с постоянно седалище в столицата. На 4 декември 1888 г. се открива театър „Основа”. Срещу нелеки финансови ангажименти за трупата се построява дъсчена сграда, в която да се дават представленията. В свободните от театър вечери тя служи и за други културни мероприятия. Сградата е с 374 места, разположени в ложи и партер. Обзаведена е с плетени „виенски” столове, големи и малки лампи с глобуси, тапети и други детайли, които украсяват пространството. Ангажиран е немски художник-декоратор за изработването на завеса с фигурна композиция, декори и универсални кулиси.

Въпреки че столичната преса е достатъчно толерантна към играта на

актьорите, две години след създаването на театър „Основа” започват да се появяват все по-настойчиви изисквания за художествено и професионално развитие на трупата. През 1890 г. театралната трупа се променя в драматическо-оперна, чието ръководство се възлага на млади българи, завършили музикално образование в Чехия – Драгомир Казаков е назначен за директор, Иван Славков – за негов заместник и Ангел Букурещлиев – за диригент. Общият театрално-музикален проект не е добре обмислен и скоро театралите се отделят и създават отделна трупа под името „Сълза и смях” (1892). Именно тази трупа предхожда одържавената в началото на новия век трупа на Народния театър.

Първи управител на „Сълза и смях” е актьорът, руски възпитаник, Васил Налбуров. В следващите пет сезона директор-режисьор става Радул Канели, също завършил театрална школа в Русия. През 1898-99 г. в театъра постъпва ново попълнение актьори, школувани в чужбина – Вряа Игнатиева завършва драматичния отдел на Виенската консерватория; Неделчо Щърбанов учи в Парижка драматична школа; Адриана Будевска, Гено Киров, Христо Ганчев и Кръстю Сарафов се завръщат след обучението си в Москва и Петербург.

След най-ранните години от съществуването ѝ, когато целта е била просто да се съхрани театралната трупа, задачите пред нея вече се променят. Културното развитие на нацията цели българският театър да постигне художественото ниво на европейската сцена и едновременно с това да изяви българския характер, дух и чувствителност. С младите професионално подготвени актьори потенциалът на трупата се увеличава. Самочувствието ѝ и енергията за работа също нарастват. Оказва се належащо да бъде намерен творец, който да развие събраните в „Сълза и смях” артистични и художествени възможности.

През театралния сезон 1899-1900 г. за режисьор е поканен хърватският актьор и режисьор Адам Мандрович. Поканата към него идва по предложение на Ил. Миларов – член на тогавашния управителен комитет на театъра. Миларов добре познава Загребския народен театър, където работи Мандрович, защото съпругата на българина е актриса в тамошната трупа. Той самият е завършил гимназия в Загреб, а културните му и литературни интереси вероятно са го отвеждали до театъра и преди Ивка Кралева-Миларова да стане негова съпруга. Преди Мандрович да пристигне в България софийската преса припомня четиридесетгодишната му практика в немски, сръбски и хърватски театрални трупи; директорството му в Белградския и в Загребския театър; ролите, които изиграва като „първокласен трагик”.

А. Мандрович е назначен за артистичен директор на „Сълза и смях” и остава на този пост до края на 1900 г. За малко повече от една календарна година той работи с упоритост и ентузиазъм, за да професионализира актьорските таланти, да постигне синхрон в играта им и да обогати театралния репертоар. Според последната академична История на българския

театър през своята една година в „Сълза и смях” Мандрович „внася прелом в разбиранията за „правенето на театър” и функциите на режисьора, дава практически смисъл на идеята за постановъчната работа; ...в неговата режисура надделява педагогическата работа, ...отхвърля имитативното изкуство и още повече показното декламаторско изпълнение, ...помага на актьорите да вникнат в същността на драматическите образи, ...развива импровизационните им качества” (Саев 1997: 149)

За режисьорските си усилия в София Мандрович получава множество положителни оценки, които могат да се обобщят в мнението на столичното списание „Задружен труд” (1902, бр. 5):

С дохождането на заслужения хърватски режисьор Мандрович се създаде и нова епоха за нашата сцена и за нашия театър изобщо. Дълбокото невежество, рутинерството и плачливият сантиментализъм, които царуваха на нашата сцена, лека полека почнаха да се заместят с едно сравнително реалистично и правдиво изпълнение. Създаде се известен ред във всичко. Заедно с това решително се по-добри и самият репертоар.

Професионалното присъствие на хърватския режисьор в трупата на „Сълза и смях” е кратко, но плътно и поканата към него изпълнява целта си. Работата му задава нивото, което актьорите, публиката и критиката ще изискват от театралните представления и в следващите години. Дори през дистанцията на времето за Адам Мандрович продължава да се пише с уважение и висока оценка. „Българска театрална антология Маска” е своеобразна история на българския театър в словесни портрети на най-изявените театralи до началото на 20-те години на XX в. Една от най-обемните статии в сборника представя хърватския режисьор. Авторите пишат за него, че „той именно турна здравите основи, над които ще се затвърди туй дело и посочи истинския път, по който ще се модернизира нашия театър”; „можем смело да кажем: нашият театър, в днешния си вид и състав, в голяма степен е произведение на Мандровича» (Денизов, Икономов 1925: 36, 42)

Престоят на Мандрович в София, съвпада със смяната на управителния комитет на „Сълза и смях”. След отстраняването на Миларов режисьорът подготвя и своето оттегляне като споделя професионалния си опит с актьора от софийската трупа – Г. Киров, който още през месец ноември е назначен за помощник-режисьор. Хърватинът се завръща в родината си, където отново става интендант на Загребския театър. От кореспонденция, която поддържа с някои от софийските си колеги, става ясно, че работата му в „Сълза и смях” се разстройва от административни неуредици; че битовите и финансови условия са под стандарта му в Загреб; че при всичко това живее далеч от семейството си. Вероятно с тези основания отхвърля идеята да заеме от-

ново режисьорското място в софийската трупа.

Макар и инцидентно, Мандрович търпи и критики за работата си. Последователен в критичните публикации за него е театралният критик и журналист д-р Н. Петков. В една от рецензиите си за поставен от хърватския режисьор спектакъл, критикът изразява учудване от появата на сцената на Мандрович, за да приеме аплодисментите на публиката наравно с актьорите (обичайна практика в Европа, която е странно, че изненадва завършилият на Запад Н. Петков!). Иронично предполага, че в следващи спектакли биха могли да приемат овации и членовете на управителния комитет, както и самият министър. В друга своя статия Петков възразява срещу пестенето, според него, на режисьорски труд от страна на Мандрович:

Един режисьор, когато му е възможно, когато е актьор и режисьор, както е случая с г. Мандрович, трябва примерно да възпроизвежда по-мъчните, или лошо изпълнените моменти. Трябва да подема репетирането еднаж, дваж и много пъти, до като успее актьорът да предаде вярно една интонация, едно чувство, един жест. А тъй ли прави г. Мандрович? – Напротив, аз съм чувал, че отрича на актьорът в една главна роль, повече от една репетиция, което се прави или с цел да се компрометира самият актьор или пък за икономисване на труд. Обаче, колкото едното е осъдително, толкова другото е неоправдано, защото ние всички знаем, че г. Мандрович е платен доста добре за нас: 7200 лв. месечно, плюс процентите 20% от всяко представление и то в същност за четири месеца само, тъй като останалото време от годината, г. режисьорът прекарва у тях си, в Загреб. Всичките наши благодарности, разбира се, към г. Мандровича, за дето е напуснал отечеството си за да въздигне нашият театър. Но пък за туй еднаж дал своя ангажимент, ние имаме право да изискваме от него повече ревност и усърдие. (Петков 1929: 25)

След оттеглянето на А. Мандрович ръководството на „Сълза и смях“ се поема от самите актьори. Гено Киров, Константин Сапунов, Васил Кирков и Иван Попов полагат усилия да съхранят художественото и професионално ниво, което постига хърватският режисьор. Критиката отбелязва положителните качества на актьорската режисура, но подчертава и слабите ѝ страни и като модел на добра работа периодично припомня времето на Мандрович. Ясно е, че инерцията, добита от неговото присъствие, постепенно се губи и управата на театъра търси нов чужденец, когото да покани. В края на 1903 г. на поканата се отзовава Сергиян Туцич – също хърватин. Туцич е режисьор, драматург и писател. Завършил е Виенската академия за изящни изкуства. Изучавал е и драматическо изкуство в Бургтеатър. На поста артистичен директор на „Сълза и смях“ остава до есента на 1905 г. Престоят

му в София не отговаря на очакванията, които му се възлагат. Проявява се като литератор с добър вкус. Обогаत्या репертоара на театъра с пиеси на Л. Толстой, Х. Ибсен, М. Горки, А. П. Чехов, Бр. Нушич. Но режисьорските му възможности се оказват скромни. Туич не успява да си извоюва авторитет, с който да обедини и ръководи състава на трупата и да превърне актьорите в свои съмишленици и последователи. Настават напрежения, довели до отделиянето на няколко от най-талантливите актьори, които сформират частната трупа „Свободен театър” и напускат столицата.

Двегодишният опит с актьорска режисура на хора от трупата след оттеглянето на Мандрович се помни добре, за да бъде допуснат отново и професионалистът, който оперативно и художествено да ръководи театъра продължава да се търси от чужбина. Още повече, че предстои откриването на българския Народен театър в новопостроената по европейски образец сграда – една от най-импозантните постройки в София. След силно компромисния вариант с Туич надеждата е, че този път е намерен правилният професионалист в лицето на известния чешки драматичен артист и режисьор на Народния театър в Прага Йозеф Шмаха. Той поема отговорността да започне изграждането на Народния театър в София като престижна национална културна институция. За целта освен художествена визия и добри режисьорски умения се изисква и организационен талант, който Шмаха притежава и не се плаши да го приложи в чужда за него среда. Проучва възможностите на трупата, потенциала и качествата на всеки един от актьорите, включително и на напусналите „Сълза и смях” доказани вече български артисти. Сформира силна трупа и насочва усилията си към подготвяне на силен класически репертоар, в който да намерят място и произведения на българската драматургия. С вещина организира техническите и сценографски нужди на театъра, за да отговаря на стандартите на модерната европейска сцена. Старае се да пренесе в София добития организационен опит от Пражкия народен театър.

Йозеф Шмаха е артистичен директор през първите четири години от създаването на Народния театър в София (1906-1909). Освен че съставя организация, така че да заработят всички елементи на сложната театрална машина, самият той поставя над 40 представления на българска сцена. Най-впечатляващите негови спектакли са постановъчно трудни пиеси, които изпълва с атрактивни звукови и светлинни ефекти, с пищни декори и костюми и постига „магията” на театъра. Театралният поход и авторитетното присъствие на Шмаха внасят увереност и самочувствие в играта на актьорите, макар и самият той да не разработва режисьорски драматургичните образи, а да оставя това на интуицията и ерудицията на актьорите.

Артистичният директор излиза на софийска сцена в две роли – на Крал Лир в едноименната пиеса на Шекспир (1906) и на Шейлок във „Венецианския търговец” (1910). Актьорското му присъствие впечатлява публиката, но част от критиката отбелязва като излишна и старомодна декламацион-

ната патетика в неговата игра. Независимо от вярното психологическо тълкуване на образите, актьорската и постановъчна стилистика на Шмаха се възприемат като остарели от по-модерно мислещите театрали. В процеса на развитието си българският театър губи монолитния си образ. Театралното изкуство започва да се развива в различни посоки, така че, критиката, публиката и самите актьори вече диференцират предпочитанията си. Както играта на Шмаха, така и режисурата му намират своите критици. А когато на поста директор на Народния театър застава Пенчо Славейков, естетическите разминавания между двамата започват да създават напрежение. Тогава Йозеф Шмаха взема решение да се прибере в родината си. Това се случва след като вече е изпълнил мисията си и е организирил българската театрална институция според критериите за национално представително културно формирование.

Изпращането на чешкия театрал е тържествено и признателността към работата му не отминава с годините, в които визията за театъра, очакванията от българската драматургия, от актьорските таланти, от режисьорския професионализъм отвеждат националното изкуство в съвсем различна посока от времето на Шмаха. Думите за него в Театрална антология „Маска“, написани повече от десетилетие след като се е оттеглил от българския театър и когато вече самият Шмаха не е сред живите, са приповдигнати и гръмки, но са искрени думи на признателност към делото му:

Чужденецът, големия театрален педагог, нашият театрален хирург” идва в България „когато основите на нашия театър трябваше да се затвърдят, за да станат устойчиви и да могат днес младите артисти да се движат по здрава и наторена почва. ...той започна да гради великото дело на българската нация – нашия Народен театър. (Денизов, Икономов: 53)

Повод В. Д. Стоянов да напише спомена си „Няколко исторически бележки за началото на драматическото изкуство в България” става подготовката по откриването на Народния театър. Спомените си публикува във в. „Дневник” дни преди да се състои грандиозният спектакъл по откриването на театъра. В бележка под линия, когато разказва за първото представление в родния му Шумен и за Йозеф Майзнер, той прави аналогията с националността на Йозеф Шмаха - чехът, който в момента работи за българския театър:

Ето и сега първия директор на първия български народен театър е пак чех, г. Йосиф Шмаха, отличен чешки театрален артист, отличен познавач на драматическото изкуство и примерен чехско-славянски родолюбец.

Това наглед случайно съвпадение не е ли намеса на самото Провидение? Но то прилага да кажа само една частица от великото свемирно значение на историята, че тя някога е не само последователна, но тъй също и благотворна в своя чудесен вървеж, защото обича често да повтаря своите драгоценни явления и решения за доброто на хората. Тука е случаят тъкмо такъв. (Стоянов: 129)

Макар и пресилена в разчитането на „знаците“ на Провидението, тази аналогия с чешкото присъствие и важна чешка роля във формирането на различните етапи от развитието на българския театър е фактически вярна. Чужденецът се оказва фигурата, около която укрепва българската театрална институция; той е желан и нарочно търсен партньор. Освен културен опит и театрален професионализъм чужденците пренасят в българския театър непознати нрави; демонстрират модел на етично поведение, ред и дисциплина; приучават към отговорност и възприемане на спектакъла като колективен творчески продукт.

Присъствието на Чужденеца във всички етапи от създаването на българския театър се приема радушно, а в периода на професионализиране на театъра става търсено нарочно. Независимо от първоначалната съпротива срещу чуждото изкуство, чужденците, свързани с него се посрещат като културни посланици, на които се отдава искрена признателност.

Цитирана литература

Денизов, Икономов 1925: Денизов, Б., Н. Икономов, Българска театрална антология „Маска“, София: Право, 1925.

Denizov, Ikonov 1925: Denizov, B., N. Ikonov, Balgarska teatralna antologiya „Maska“, Sofiya: Pravo, 1925.

Иречек 1932: Иречек, К. Български дневник. Пловдив – Книгоизд. Хр. Г. Данов – София, 1932.

Irechek 1932: Irechek, K. Balgarski dnevnik. Plovdiv – Knigoizd. Hr. G. Danov – Sofiya, 1932.

Пенев 1988: Пенев, А. и П. Петров, Чужденци – просветни дейци в България. С.: Народна просвета, 1988.

Penev 1988: Penev, A. i P. Petrov, Chuzhdentsi – prosvetni deytsi v Balgariya. S.: Narodna prosveta, 1988.

Пенев 1964: Пенев П. Българска драматургия до Освобождението. Христоматия по история на българския драматически театър. Ч. II, София: ДИ

„Наука и изкуство”, 1964.

Penev 1964: Penev P. Balgarska dramaturgiya do Osvobozhdenieto. Hristomatiya po istoriya na balgarskiya dramaticheski teatar. Ch. II, Sofiya: Nauka i izkustvo, 1964.

Петков 1929: Петков, Н. Театър. Беседи и критика. 1899-1929. София: Изгрев, 1929.

Petkov 1929: Petkov, N. Teatar. Besedi i kritika. 1899-1929. Sofiya: Izgrev, 1929.

Пътова 2016: Пътова, Н. Скрытые послания на първия дебат за театъра. В: Култура, идентичности, съмнения. Сборник в чест на проф. д.ф.н. Николай Аретов. София: АИ Проф. Марин Дринов, 2016.

Patova 2016: Patova, N. Skritite poslaniya na parviya debat za teatar. V: Kultura, identichnosti, samneniya. Sbornik v chest na prof. d.f.n. Nikolay Aretoy. Sofiya: AI Prof. Marin Drinov, 2016.

Саев 1997: Саев, Г. История на българския театър. От Освобождението до 1904 г. Т. 2, София: АИ Проф. Марин Дринов, 1997.

Saev 1997: Saev, G. Istoriya na balgarskiya teatar. Ot Osvobozhdenieto do 1904 g. T. 2, Sofiya: AI Prof. Marin Drinov, 1997.

Стоянов 2001: Стоянов, В. Д. Съчинения. Т. 2, София: АИ „Проф. Марин Дринов”, 2001.

Stoyanov 2001: Stoyanov, V. D. Sachineniya. T. 2, Sofiya: AI „Prof. Marin Drinov”, 2001.