

IMMANENT VALUE AND CURRENT SIGNIFICANCE. BULGARIAN OPERA THEATER IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Abstract: On the basis of some examples dated back to the first years of the Bulgarian opera theatre development in the article is presented a specific aspect of one of the general problems of the modern cultural life – the contradiction between the potential art value and the topical significance for the most part of the audience of this theatrical sphere which could be connected with the show beginning.

In the article are exhibited opinions of cultural figures and social men which reflect "the war" between the dramatic and opera theatre for audience incorporation to the art. They have their own value with its correct conclusions to the characteristics of the concrete situation. On the other side, the characteristics interpretation raises some objections. In principle it is not correct to reveal the show as a specific characteristic of the opera theatre social functioning. If in the first years of the 20th century it functioned mainly as a show, this function was due not to its immanent characteristics, but to the cultural activity as a whole.

Opera theatre in Bulgaria came to light in a time when the cinema stereotypes both the opera audience proved to be a very little society, and the possibilities of its enlargement – too limited.

Author information:

Darina Vasileva
Professor PhD
Department for Information,
Qualification and Continuing Education – Varna
at „Konstantin Preslavsky“ – University of Shumen
✉ LNS_VARNA@ABV.BG
🌐 Bulgaria

Keywords:

Bulgarian Opera Theater, Opera Audience,
Cultural Communication.

Ако припомним една от по-известните типологии на зрелището – тази на А. Банфи, – следва да отбележим, че театърът се отнася към т.нар. естетико-художествени зрелища [1: 67]. Подобен подход – от общото към частното – е уместен, тъй като напоследък почти не се оспорва фактът, че още през първата половина на ХХ век зрелищните форми навлизат в центъра на културата, обособяват специфичен зрелищен пласт и той до голяма степен започва да формира онова, което днес специалистите наричат стил на културата като цяло [2: 89]. Вероятно тук е една от причините, поради които трудно можем да вникнем в същината на дадено общокултурно противоречие, ако подминем този факт.

Ще приведем примери от социалното битие на българския оперен театър в първите години на неговата история и ще се спрем върху частната проява на един от основните проблеми на съвременното културно развитие – противоречието между потенциалната ценност на изкуството като цяло и актуалната значимост за преобладаващата част от публиката само на онази негова сфера, която се свързва с развлекателното начало.

За да получим представа как се вписва един художествен, в частност оперно-театрален факт в структурата на обществените отношения, е необходима пресечната точка на различни подходи: анализ на фактическите данни, на художествените достойнства на изпълняваните творби, на мотивите, определящи обшуването с този вид изкуство. Доколкото йерархията от функции се изгражда и поддържа чрез подбора на художествени ценности, за да разберем как се посреща оперното изкуство в предходните етапи от развитието на българския оперен театър, следва да потърсим отговор на въпросите какви творби се разпространяват и какви са възможностите и формите за разпространение на музикалните ценности.

Редица примери са в подкрепа на тезата, че у предшествениците на българския оперен театър се наблюдава превес на нехудожествените функции. Така например оказва се, че при драматичните представления с музика на читалищната самодейност, на литературно-музикалната и семейната вечеринка изкуството е главно повод за общуване, а под маската на художествено преживяване се проявява преди всичко удовлетворението на потребността от колективен контакт [3: 43].

Оперният театър в България се появява приблизително по онова време, когато започва да се променя общата картина на съотношението между градско и селско население. До средата на 30-те години на XX век тя е относително стабилна. Трябва обаче да отбележим, че миграционните процеси в различните области на страната протичат неравномерно. Неравномерно се изграждат и новите общности. Проявява се една обща закономерност – с по-високи темпове нараства населението на големите градове. Така за около пет десетилетия столичното население се увеличава над девет пъти [4: 23]. Интерес в този смисъл представлява културният живот на столицата в първите години на века:

„Нямаше кина, радио, телевизори, театри, концерти, – пише Димо Казасов. – Единствената столична трупа „Сълза и смях“, именно трупа, а не театър, изнасяше своите представления само три пъти седмично в малкия салон на „Славянска беседа“, който едва побираше 500 души. [...] Не липсваха, разбира се, и забавления от публичен характер, но те бяха редки. Великденските и гергьовденските сборове, масовите посещения на лазарки и коледари, конните състезания на Тодоровден, както и живописните сватби, забавляваха всички.“ [5: 95]

Прави впечатление, че авторът свързва представленията със забавлението. Те са призвани да изпълняват тази функция чрез включването на отделния човек в общността. Ето защо недостигът им намира радикално разрешение чрез непосредствения контакт на литературно-музикалната, на семейната вечеринка, на формите, свързани с фолклорната традиция или просто в тълпата на градинското увеселение.

Превесът на развлечението е безспорен. Това вероятно е една от причините в първите години на века, непосредствено преди откриването на Българската оперна дружба през 1908 година, редица културни дейци и общественици да гледат на оперното изкуство като на заплаха за развитието на драматичния театър:

„За нашата публика е важно преди всичко необикновеното, илюзията.., – пише Ст. Стефанов в статия под заглавие „Опера и драма“, публикувана на 28 ноември 1908 година в бр. 7 (№2277) на „Дневник“. – Тя еднакво цени и художествено неиздържаното, и доброто. Затова сега театърът ни не може да си постави високи нравствени и просветителски цели. Той трябва изкусно да привлече зрителите чрез своята забавност. [...] Операта има по-големи преимущества пред Драмата. Тя пробира повече сюжети с необикновен и фантастичен характер. Главната идея в операта не е тъй раздробена, за да отегчи обикновения слушател. Освен това пеенето, съпроводено с мимика и оркестър, несъмнено има повече предимства от говора. Именно затова операта има предимство пред драмата по отношение удовлетворяването особено на неразвит естетически вкус, докато модерната драма е за едно общество с по-високо разбиране и вкус.“ [6: 71]

Вестник „Демократ“ отбелязва:

„Операта, която обгръща почти всички отрасли на изкуството, [...] има най-голям шанс да затъмни, на първо място, нашата драма, която разполага с много малко средства. [...] Погледнато повърхностно, Операта увлича зрителя много леко, кара го да се възхищава и затова не бива тия недоучени оперни певци да размъщат неустановените тия възгледи... Ако оперните изпълнения са в същото здание на Драмата, нашата публика ще потече на порои към оперните представления, като ще търси в тях външната страна, блясъка, балета, гюрултията и ще се увлича повече от леката опера, [...] а драматичните представления ще продължават да се дават пред неколцина избраници, които твърдят, че драмата кара човека да мисли...“ [6: 71]

Подобни становища споделят голяма част от публикациите в пресата и историко-документалното наследство [7]. Те са ценни с вярната констатация на характерни белези на една конкретна ситуация, макар че интерпретацията на тези белези предизвиква възражение. Принципно невярно е развлекателната орбита да се издига в ранг на специфична особеност в социалното функциониране на оперния театър. Ако в първите десетилетия на века той

функционира главно като развлечение, това се дължи не на неговите иманентни характеристики, а на действието на механизмите на културата като цяло.

При теоретичното осмисляне на този проблем се натъкваме на един парадокс: със съзряването на условията за въвеждането на масовите комуникации се засилва потребността от традиционни зрелищни форми. „Взривната“ форма на зрелищност се проявява като общо явление, което протича в различни локални варианти и засяга различни сфери на художествената култура. За операта ескалацията на зрелищността има някои негативни последици. Те произтичат от трансформирането на произведенията в духа на зрелищно-развлекателната специфика. Но това се проявява не само у нас. Показателни с изискванията по отношение на зрелищността са представените в началото на 20-те години от Сергей Дягилев „Руски сезони“ в Париж:

„... Всички новости на сезона – отбелязва критиката, – „Йосиф прекрасни“, „Славейт“ и „Златното петле“, бяха представления с изумителна разточителност. [...] Би могло да се помисли, че и в трите спектакъла преди всичко преминава една идея: да се представи максимално бързо, смайващо зрелище. [...] Навсякъде зрелище и само зрелище. По план зрелището трябва да засенчи останалото художествено съдържание. Така и стана.“ [8: 168 – 169]

Ето как се проявява тази тенденция при нашите условия.

Успяващи у нас през 30-те години са „атраактивните опери с монументална зрелищност, декоративни масовки, съдбовни дворцови перипетии...“ [6: 261] Очевидно през този период оперният театър се намира в орбитата на развлечението, което оказва известно деформиращо въздействие върху неговото социално функциониране.

Приобщаването към операта у нас е съпроводено от усложнения и противоречия. Тя се появява сравнително късно, във време, когато киното завладява челна позиция в йерархията на видовете изкуства.

Макар и да нараства, още в първите десетилетия на века оперната публика значително изостава в количествено отношение. Проблемът обаче не е в отсъствието на някакво количествено равновесие между публиката на отделните видове изкуства. В тази ситуация, както и в предшестващите я времена, неравновесието е закономерно. В същото време то е различно от неравновесието през онези периоди, в които водеща позиция заемат другите видове изкуства – не е свързано с масовизиране на културно-художествените процеси в мащаби, каквито се наблюдават през ХХ век. Това заслужава да бъде подчертано специално, тъй като обратната страна на масовизацията през отминалия век е широкото актуализиране на художествени традиции от фолклорно-примитивен тип.

Става дума за по-различно съдържание на понятието „традиция“: не за традицията като феномен, който стимулира движението напред, а за традиционното и устойчивото като такова. Киното, поне в началния етап на своето развитие, се ползва от естетически знаци, които фиксират традиционните, устойчиви отношения, т.е. от модела-щампа, характерен и за фолклора. Не случайно в годините, когато целостта на фолклорната традиция се нарушава, а нейната система за естетическо възпитание постепенно се деактуализира, значителна част от населението се насочва към киното. В периода около Първата световна война, а и по-късно, то изпълнява успешно функцията на градски фолклор.

Това, че прилагането на модела-щампа е една от сигурните гаранции за голямата привлекателност на киното, едва ли подлежи на съмнение. Всъщност произведения от различни видове и жанрове, които в една или друга степен застъпват този принцип, неизменно се посрещат с интерес от масовите слоеве на публиката. Разбира се, моделът-щампа като израз на „естетиката на тъждеството“ [9: 350] сам по себе си не би могъл да носи някаква съдържателна характеристика. Той придобива такава в зависимост от конкретното „запълване“, а и от актуалните художествени конвенции, още повече че не всички художествени системи поставят знак за равенство между оригиналност и значимост. Що се отнася обаче до приложимостта му в по-ново време, за различните видове и жанрове изкуства тя е различна. Прилагането на модела-щампа, на схемата, е твърде типично за произведения, които органично се вписват в културния пласт на всекидневието, без да оставят никакви по-трайни следи в историята на съответния вид изкуство. Но тази насоченост не е характерна за операта. Тя, разбира се, е преживявала и такива периоди, но те обикновено се окачествяват от специалистите като кризисни. Това съвсем не е пречка художествената им „продукция“ да се радва на вниманието на публиката.

Подобно разминаване на критериите може да се наблюдава и у нас. Става дума за произведения като „Сиромашкия“ на Емануил Манолов, „Камен и Цена“ на И. Иванов – В. Кауцки, „Борислав“ на Маестро Георги Атанасов, които бележат началото на българското оперно творчество, а така също и за свързаните с някои кризисни тенденции от 30-те години оперни творби на Петко Наумов, Иван Кавалджиев и Натан Князев. Наистина при тях шаблонността, схематизмът са резултат не от „диктата на пазара“, а преди всичко от недостатъчния професионален опит на авторите. Но в случая е по-съществен почти аналогичният на „производствения принцип“ резултат – отсъствие на индивидуално начало. В този смисъл определен интерес представлява – от една страна – професионалната оценка, а от друга – приемът, който тези творби намират сред публиката. Техните по-важни особености, които според критиката често се покриват с недостатъците, са елементарност на композиционните похвати, хармонично и тонално еднообразие, отсъствие на истинска музикална драматургия... Творбите въздействат със своята мелодичност, близка до битовите интонации и ритми на градския фолклор [10: 173, 176].

Оперните произведения се посрещат много добре от слушателите. Въпреки че са представени на едно не особено високо професионално равнище, те се задържат дълго на сцената.

Ако направим съпоставка между експертната оценка на тези творби и оценката на публиката, намерила израз в един повишен интерес, можем да направим следния извод: отсъствието на индивидуален изказ, както и някои недостатъци от технологично естество благоприятстват възприятието. Очевидно върху културната комуникация през този период намират отражение традиции, свързани със стереотипите на фолклорното възприятие. Творби, които се вписват в това комуникационно поле, които отговарят на по-масовите очаквания относно художествена ценност и съдържание, се посрещат добре. Това е по-вероятното обяснение за успеха им, отколкото проявата на някаква „родолюбива снизходителност към нашето“, за която пишат някои автори [6: 267].

Все пак така очертаващата се динамика в интересите на публиката представлява само зародишна форма на днешните проблеми и противоречия. До средата на века те не се отразяват върху социалното функциониране на изкуството. Сложността на съвременната ситуация идва от това, че веднъж кристализирали, тези противоречия се задълбочават, за което твърде много допринасят фактори от социално-демографско естество. Миграцията на селското население към града (особено през 50-те и 60-те години) и сравнително бавната културна адаптация усложняват по-широкото приобщаване към ценности – плод на едно по-късно художествено развитие. В контекста на това общокултурно противоречие перспективите за разширяване на оперната публика още по онова време започват да се очертават като не особено обнадеждаващи.

В условията на масовизация, а до голяма степен и в резултат от стереотипи на възприятие, внедрени от киното, оперната публика се оказва сравнително малка, изолирана общност, а възможностите за нейното разширяване – ограничени.

В спора между Операта и Драмата за разпределянето на потенциалната публика надделява... Киното.

Referenses:

1. A. Banfi. *Filosofia iskusstva*. Moskva, 1989.
2. N. Hrenov. *Zrelishtnoto i literaturnoto nachalo v savremennata hudozhestvena kultura*. V: *Novo vreme*, 1988, N 5.
3. D. Vasileva. *Balgarskiat operen teatar v orbitata na nehudozhestvenite fenomeni (opit za rekonstruktsia)*. V: *Praznitsi i zrelishta v savremennata evropeyska kultura*. Sofia, 1998.
4. *Statisticheski godishnik na Tsarstvo Balgaria*. Sofia, 1935.
5. D. Kazasov. *Ulitsi, hora, sabitia*. Sofia prez parvite godini na XX vek. Sofia, 1968.
6. R. Biks. *Balgarski operen teatar*. Sofia, 1976.
7. Dr. Kazakov. *Materiali po istoria na narodnia teatar i opera*. Sofia, 1929.

8. A. Lunacharski. Rusinat i amerikanetsat v golemia parizhki sezon. V: V sveta na muzikata. Sofia, 1973.
9. Yu. Lotman. Struktura hudozhestvennogo teksta. Moskva, 1970.
10. V. Krystev. Ochertsii po istoria na balgarskata muzika. Sofia, 1977.