

BULGARIAN OPERA THEATRE INTO THE ORBIT OF THE NON-ART PHENOMENA (Attempt to Reconstruction)

Abstract: This article presents an attempt at reconstruction of some early stages of Bulgarian opera theatre development in order to reveal the interaction characteristics between art and audience, and the dominating functions of the opera theatre in that time. This way the author came to the idea that art in that time had mainly non-art functions. The necessity of its existence could be seen in the needs of contacts and entertainment. The situation drama could be discovered in some destructive trends which were connected with the amusement. Genesis of tendencies whose development led to a lower effectiveness of the educative cultural model could be studied during the first decades of the twentieth century.

Author information:

Darina Vasileva
Professor PhD
Pedagogical Faculty
at "Konstantin Preslavsky" - University of Shumen
✉ Ins_varna@abv.bg
🌐 Bulgaria

Keywords:

Bulgarian Opera Theater, Entertainment, Audience, Cinema.

Мы часто заводим разговор о необходимости анализировать характерные особенности какого-либо явления в контексте устоявшихся общественно значимых тенденций культурно-художественного развития в целом. Эта необходимость еще очевиднее ввиду абсолютизации тех сторон функционирования явлений, поддающихся непосредственному наблюдению и описанию. Но при рассмотрении любого моментного состояния инвариантные характеристики неизменно уступают на второй план, вытесненные временными признаками. На общую характеристику явления накладывается печать некоей статичности – вдали от глаза остаются формирующиеся во времени и обуславливающие развитие противоречия. Поэтому мы разделяем позицию тех авторов, утверждающих, что реконструкция более близких или более отдаленных от нас этапов функционирования какого-либо общественного явления способствует постижению как можно более верных выводов о нем. Из всего сказанного проистекает и целесообразность опыта реконструкции некоторых этапов функционирования болгарского оперного театра.

В этом отношении у нас имеется не менее двух веских соображений. Если согласиться, что зрелищецентризм является одной из характерных особенностей современной ситуации в области художественной культуры, интерес вызывает прежде всего функционирование зрелищных форм. Поскольку речь идет о функционировании, приходится учитывать интерес публики к данному виду искусства. Опера находится в кругу непопулярных среди широких слоев населения художественных ценностей, и все же, будучи жанром синтетическим, она обладает гораздо большим коммуникативным потенциалом нежели „чистая“ музыка.

Кто бы ни исследовал этапы развития болгарского оперного театра, он неизменно акцентировал бы свое внимание главным образом на искусствоведческую проблематику, в то время как все, что связывает оперу с остальными сферами духовной жизни, уступало бы на второй план. Это и заставляет нас сформулировать вопрос по-другому: *каковы характерные особенности взаимодействия между искусством и публикой на некоторых из предшествующих этапов этого развития, и каковы главнейшие функции, которые выполняло оперное искусство в те времена?*

В литературе высказываются мнения о том, что опера есть искусство, воспринятое и прочно укоренившееся в сознании и художественных вкусах болгарина [1]. Однако, если согласиться безусловно с этим мнением, нам было бы нелегко объяснить недвусмысленные свидетельства социологических исследований об относительно слабом интересе к опере. Возникает вопрос о том является ли тот самый интерес к опере проблемой сегодняшнего дня. И не менее того – в какой мере актуальное состояние оперы является следствием неких устоявшихся тенденций?

Зарождение болгарского оперного театра уходит корнями в конец XIX и начало XX века с опозданием почти на три столетия по сравнению с зарождением оперы в Западной Европе. На этот факт следует обратить особое внимание, поскольку динамический XX век выдвигает новые специфические формы художественного познания, в результате чего опера уже не является тем „барометром эпохи“ – таким, каким была она, к примеру, на протяжении всего XIX века в Италии, во времена Верди. Учитывая обстоятельство, что со второй половины XX века в Болгарии постепенно усугубляются различия образа жизни городского и сельского населения, оперный театр начинает свое функционирование в ту пору, когда в городе устанавливается комплекс средств, обеспечивающих культурную целостность новой общности. Поскольку в этой общности до распространения средств массовой коммуникации доминировали средства традиционной культуры, в качестве искусства, типичного для городского образа жизни, и опера оказывается в их орбите. Вот почему мы имеем все основания предполагать, что на начальном этапе функционирования оперного театра в иерархии функций, выпадавших на его долю, преобладали функции внехудожественного характера. Здесь однако необходимо выявить веские основания для подобного предположения.

Исследования предпосылок становления оперного театра в Болгарии восходят к фольклорной традиции. Правда, и у болгар, подобно многим другим народам, немало различных проявлений синкретизма – кукери (ряженые), лазарки (празднование Лазаревой субботы), колядование, свадьба... [2]. Вправе ли мы утверждать, что сами по себе они способны породить интерес к оперному искусству? С разрушения традиционной общности начинается деактуализация обрядово-зрелищных форм. Возникает вакуум, но опера не принимает участие в процессе его восполнения. Как правило, мигранты – носители традиционной культуры, не посещают оперу. Все это наводит на мысль, что связь между фольклором и оперой не столь непосредственна, а ряд ее аспектов – эстетических, социологических, социально-психологических – гораздо более сложны. Вряд ли возможно пренебречь фактом, что „героический эпос, сказка, анекдот, народная песня, хоровод, празднично-обрядовый ритуал [...] – это не эмбриональные формы, это даже не предшественники романа, новеллы, балета, оперы, драмы, а качественно различные формы художественного творчества, которые обладают своими специфическими закономерностями развития, формами существования, [...] способами исполнения и распространения, условиями восприятия“ [3]. Иными словами: обе принципиально различные системы общения – система фольклора и система профессионального искусства – выявляют невозможность превращения фольклорной традиции в достаточно благоприятную почву для дальнейшего прочного укоренения представлений об опере в сознании и художественных вкусах болгарина. И более того – насколько эта традиция была жива, настолько она являлась барьером для приобщения к профессиональному искусству, в частности – к опере.

Мы вовсе не задаемся целью проанализировать различные аспекты взаимосвязи „фольклор – профессиональное искусство“, но считаем необходимым выявить еще одну особенность. В трудах, посвященных фольклорной проблематике, отмечается, что „во всех своих проявлениях фольклор сохраняет ту двунаправленность между функциональным и художественно-условным, противоречие между произведением как художественной

структурой и его бытием в системе народной культуры“ [4]. В условиях, когда традиция уже начала рушиться, а фольклорное восприятие осталось таким же актуальным, воспринимать по-фольклорному произведение, являвшееся плодом нефольклорной культуры, помимо всего прочего, означает привносить явную двунаправленность между функциональным и художественно-условным. Это показывает, что само наличие фольклорного восприятия выдвигает и внехудожественные функции искусства.

Одним из ближайших предшественников оперы в Болгарии историки считают драматическое представление с музыкой читалищной самодеятельности. Читалища – аналоги домов культуры, возникают и развиваются с середины XIX века, в период активизации национально-освободительного движения в Болгарии. Их главной цели – поднятию национального самосознания и противостоянию чужому влиянию – подчинялись и драматические представления с музыкой. Приведем несколько примеров из воспоминаний современников.

„Наше читалище (города Стара-Загоры – Д.В.) успешно руководило общественным мнением во всем районе и направляло его к главной цели – революции... Любое из его представлений служило для вербовки членов революционным комитетом в Бухаресте, [...] на самом деле музыкальная дружина представляла собой некое прикрытие революционной деятельности.“ [5].

„Эти представления были политическое движение и имели побудительный характер. [...] Каждый раз выпрашивалось позволение, [...] и таким образом маскировались настоящие побуждения и цели...“ [6].

Примеры вскрывают ситуации, в которых искусство – всего лишь повод для общения. Само общение – понятие весьма объемное по своему содержанию: процесс взаимодействия и взаимовлияния, сопереживания и понимания, информационный процесс. По этой причине и художественное переживание можно рассматривать как вид общения, но по этой же причине под маской художественного переживания весьма возможно проявление прежде всего удовлетворения потребности в коллективном общении. Несомненно, „для вербовки членов революционного комитета“, „для маскировки действительных побуждений и целей“ искусство могло бы быть заменено иными средствами – в подобных случаях оно исполняет не свою специфическую, ничем незаменимую функцию, а совершенно иную – внехудожественную. Такие случаи отнюдь не исключение, поскольку искусство представляет собой уникальный механизм достижения адаптивного эффекта к условиям окружающей среды. Несколько примеров в подтверждение подобного эффекта на более раннем этапе функционирования болгарского оперного театра.

Начало популяризации оперы в Болгарии восходит приблизительно к первым десятилетиям после Освобождения (1878):

„До 1900 года в салоне читалища в Враце [...] проходили концерты и литературно-музыкальные вечеринки... В них показывали живые картины, разыгрывали лотерею, исполняли арии и инструментальные соло.“ [7].

„Возле бочонков с пивом, среди обсыпанных конфетти и серпантинном граждан музыканты веселили людей в антрактах розыгрыша тортов, жареных поросят и индюков...“ [8].

„Мы из личного опыта знали, пишет Иван Попов, что у оперы не будет никакого успеха в Пловдиве, так как тамошняя публика очень капризна и таким праздникам она предпочитает гулять вдоль шашлычных прилавков, посещать различные ярмарочные забавы, карусели и прочие развлечения.“ [9].

Очевидно общей основой приведенных примеров является преимущество развлечения. Со своими разнородными и разнокачественными элементами – художественными и внехудожественными, форма конгломерата, характерная для вечеринок, порождает немалые

центробежные силы, которые придают фрагментарность восприятия и в какой-то мере трансформируют художественные элементы в духе зрелищно-развлекательной специфики. Конгломерат не предоставлял благоприятных условий для художественного восприятия, но дело в том, что даже когда представлялись такие условия, публика, по свидетельствам Ивана Попова, вместо того, чтобы посетить оперу, предпочитала ярмарочные игры, потехи и карусели. Подобные предпочтения объясняются, как правило, ее слабо развитым художественным вкусом, не ища каких-либо других причин – проявления потребности, нуждающейся в социально-психологической интерпретации: возникает новая общность, но до появления средств массовой коммуникации она вынуждена пользоваться регулятивными формами традиционной культуры. Об этом свидетельствует тот факт, что лишённые художественных достоинств представления многочисленных разъезжающих трупп привлекали самую разношерстную публику, в т.ч. и представителей тогдашней интеллектуальной элиты Софии, которым хотелось повеселиться – им без разницы как и где: „если не тем, что происходило на сцене, то тем, что происходило среди публики.“ [10].

В подобных случаях трудно говорить о переживаниях, связанных с содержанием произведения, с незаурядностью художественного замысла, с личностью актера или же режиссера – со всем тем, что дает основания определить переживание как художественное. Здесь интенсивность является результатом себявыражения публики: „Тишина в театральных залах [...] не была ненарушимым велением. Комментарии, кашель, треск раскалывающейся скорлупы орехов неизменно сопровождали исполнение арий.“ [11].

На самом деле эта ситуация – непреднамеренный эксперимент в болгарских условиях. Она не лишена драматизма, что касается возможностей более широкого приобщения к серьезному искусству. Драматизм усугубляется некоторыми деструктивными тенденциями, связанными с развлечением. Искусство, в т.ч. и опера, начинает цениться в той степени, в которой оно способно развлекать. Очевидно, подавляющее число проблем, появившихся в современных условиях, формировалось еще в первые десятилетия прошлого века. Если необходимо дать более общую формулировку, мы бы сказали, что в Болгарии опера делает свои первые шаги в неспецифическом для себя социокультурном пространстве. На авансцену уже выступило искусство кино, адекватнее всех отражающее современное представление о времени как категории культуры – представление, связанное с фиксацией настоящего мгновения, его уникальности, как нечто, не имеющее аналогов в прошлом. Для более массового приобщения к опере, в которой существенным признаком является ретроспекция, а современность отражается опосредствованно, подобная ситуация не из самых благоприятных. К тому же, когда появляется искусство кино, в Болгарии все еще нельзя говорить об уже сформировавшейся публике, взявшей на себя миссию хранить традиции оперной культуры. Первое представление „Болгарской оперной дружбы“ („Болгарского оперного товарищества“) состоялось в 1908 году; в том самом году был открыт и первый кинотеатр в Софии. Оперная публика и публика кино формируются в одно и то же время. На первый взгляд – ничего обеспокоительного. Оперная публика возрастает. Но темпы этого роста оказываются значительно ниже по сравнению с темпами роста публики кино, появившегося в результате общественной потребности в разрешении противоречий на определенном этапе развития новой городской культуры. Кино в наибольшей степени соответствует процессу массовизации и занимает лидирующую позицию в иерархии видов искусства. Стоит однако обратить внимание не столько на его воздействие на остальные виды искусства в отношении формообразующих принципов и специфического подхода в усвоении действительности, сколько на его решающую роль в распределении потенциальной публики. Кино формирует стереотипы восприятия, а тем самым – и отношение к остальным видам искусства. Из этого следует, что на оперную публику не следовало бы

смотреть как на общность, формирующуюся в вакууме. В сложившейся ситуации проблема ее возрастания в большей степени начинает зависеть от функционирования кино.

В эти начальные десятилетия можно проследить генезис тенденций, чье дальнейшее развитие ведет к низкой эффективности приложения просветительской модели культуры. К примеру, безуспешную инициативу „очищения музыкального климата“ в Болгарии в 80-е годы XX века не следовало бы рассматривать изолированно от этих тенденций. Очевидно, проблему нельзя решить „очищением“, поскольку суть ее сокрыта в „эстетических горизонтах“ воспринимающих, формировавшихся во времени и пространстве истории.

References:

1. **Biks, R., 1976:** Balgarski operen teatar. S., 1976, s. 8.
2. Tam zhe, s. 8.
3. **Gusev, V., 1987:** Folyklor kak element kulytury. V: Iskusstvo v sisteme kulytury. L., 1987, s. 39.
4. **Zhivkov, T. Iv., 1981:** Folklor i savremennost. S., 1981, s. 31.
5. **Kamburov, Iv., 1955:** Melodiite na Botevite pesni. S., 1955, s. 10.
6. Sto godini narodno chitalishte "Aprilov-Palauzov", Gabrovo (1861-1961). S., 1961.
7. Sto godini narodno chitalishte vav Vratsa (1869-1969). Yubileen sbornik. S., 1969.
8. **Peev, G., K. Patrunchev, 1860-1960:** Materiali iz muzikalnia zhivot na gr. Veliko Tarnovo predi i sled Osvobozhdenieto (1860-1960).
9. **Popov, Iv., 1942:** Minaloto na balgarskia teatar. Spomeni i dokumenti. T. 2. S., 1942.
10. **Kazasov, D., 1968:** Ulitsi, hora, sabitia. Sofia prez parvite godini na HH vek. S., 1968, s. 254.
11. Tam zhe, s. 256.