

Emilia Zhunich

(Bulgaria, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences)

Wagner's Work in the Programme for a 1949 Production of *Pagliacci* – Testimony to the Dogmatism of the Era

Abstract: In an old programme for the opera *Pagliacci* by R. Leoncavallo, there are multiple pages dedicated to Wagner and the Romanticism in his art. The article was signed by Prof. Dragan Kardzhiev – a man of extensive knowledge, production skills and erudition. This paper explores the reasons that led him to make the bold decision to publish this work.

Емилия Жунич

(България, Институт за изследване на изкуствата при БАН)

Творчеството на Вагнер в програма за постановка на „Палячо“ от 1949 г. – свидетелство за догматичността на епохата

Между стари документи за оперни представления изпъква програма за „Палячо“ от Леонкавало, сезон 1948 – 1949 г. Вляво, зад нарисувания на корицата палячо, освен традиционното черно има допълнително добавен цвят, червено, може би някакъв плащ. Разгръщайки пожълтелите страници, между портретни снимки на артистите от онези години, някъде в текста погледът попада върху Вагнер – Вагнер и неговото творчество, романтизмът при Вагнер... Първоначално е доста объркващо, буди недоумение, първата мисъл е за евентуална грешка. Но пък разделът е озаглавен „Опера „Палячо“ и нейната постановка от проф. Драган Кърджиев“¹. По това време оперният театър в Стара Загора определено има сили за „Палячо“, стилистиката на творбата обаче е толкова далеч от естетиката и цялото творчество на Вагнер, че неминуемо възниква въпросът каква може да бъде връзката. Още повече, че самото заглавие указва авторство на Драган Кърджиев, който е „най-значимото име в българската оперна режисура от средата на 30-те години до средата на 60-те“ (Бикс, Янева и др./Biks, Yaneva i dr. 2008: 224) – четем в третия том на „Български музикален театър“.

Кърджиев (роден 1896 г.) проявява музикални интереси от детска възраст, свири на цигулка в оркестрите на „Свободен театър“ до 1921 г. и на Народна опера от 1921 г., като същевременно следва философия в Софийския университет (1919 – 1921) и публикува музикални рецензии и статии в софийски периодични издания, вестници и списания. През следващите години (1921 – 1923) едновременно е студент, следващ инженерство в Дармщадт и филмовата школа на „Орландо филм“; през 1928 г. завършва и Музикалната академия във Франкфурт на Майн (ЕВМК 1967: 289-290; Бикс, Янева и др./Biks, Yaneva i dr. 2008: 225). Няколко години работи в немски оперни театри, асистира на Баумайстер. От 1931 г. редовно участва в провежданите от края на м. юли до края на м. август всяка година Байройтски Вагнерови тържества, както дълго наричат у нас най-стария оперен фестивал (Жунич/Zhunich 2020: 19) в Европа. Първоначално Кърджиев е асистент на А. Шпринг, след това на Х. Титйен, главен художествен ръководител на Вагнеровия фестивал, който като диригент-постановчик подбира „най-добрите пеещи на

¹ Така е изписано заглавието в оригиналния документ.

немски език артисти от всички театри на света“ (Тихолов/Tiholov 1979: 199-200). Диригенти са Вилхелм Фуртвенглер, Хайнц Титйен, Франц фон Хьослин...

В националния ни оперен театър само за 12 години (от 5 окт. 1934 г., когато с премиерата за България на „Лоенгрин“ под режисурата на Др. Кърджиев се открива сезонът, до 1946 г., когато е отстранен от т. нар. „народна власт“), той е поставил повече от 30 музикалносценични творби: „Луиза“ от Шарпантие през 1935 г., Триптиха „Мантията“, „Сестра Анджелика“ и „Джани Скики“ на Пучини, „Сорочински панаир“ от Мусоргски, „Продадена невеста“ на Сметана и „Дон Карлос“ на Верди през 1936 г., (като „Джани Скики“ и „Дон Карлос“ са първи постановки за страната); през 1937 г. срещаме името му сред постановчиците на балетните премиери „Лебедово езеро“ и „Змей и Яна“, както и на „Таис“ от Масне, и „Ирис“ от Маскани; през 1938 г. поставя „Мъртви очи“ от Д'Алберт, „Цигански барон“ от Йохан Щраус, „Момичето от златния Запад“ на Пучини и отново балетна постановка – „Спящата красавица“; 1939 г. започва с поредно голямо предизвикателство за Драган Кърджиев – шеста по ред постановка на „Евгений Онегин“ (Божкова/Vozhkova 1975: 161), а следват и „Предание за невидимия град Китеж и девичата Феврония“ от Римски-Корсаков, възстановка на „Лоенгрин“ от Вагнер, балетът на Глазунов „Раймонда“ и втора по ред постановка на „Танхойзер“ от Вагнер; през сезон 1939 – 1940 реализира първата за страната постановка на „Русалка“ от Даргомижски с премиера на 16 октомври 1939 г. в София, комичната опера „Еро от оня свят“ от Якоб Готовац, само 5 години след световната ѝ премиера в Загреб, а и съвсем новата „Саламбо“ от Веселин Стоянов. През сезон 1940 – 1941 следват две негови постановки и двете първи за България, в началото е премиерата на „Иван Сусанин“ с подзаглавие „Живот за царя“ от Михаил Глинка, а в края на сезона – „Фиделио“ от Лудвиг ван Бетовен; през 1941-1942 е втората по ред премиера на „Вълшебната флейта“ от Моцарт и трета постановка на „Орфей“ от Глук; през следващия сезон отново режисира Моцартово заглавие – „Отвлечане от сарая“, а кулминацията на сезона е „Рейнско злато“ на Вагнер, за която са поканени Ханс Майснер, главен интендант и режисьор на Франкфуртската опера, и техническият директор на франкфуртските театри Валтер Динзе, по чиито скици се работят декорите и костюмите. Драган Кърджиев работи като асистент на Майснер по това произведение, чиято премиера буди възхищението на зрителите и прави „грандиозно впечатление“ (Божкова/Vozhkova 1975: 93). Това е и последното произведение, по което работи Драган Кърджиев на софийска сцена преди бомбардировките над София, след които трупата е евакуирана и изнася отделни концерти и сцени от опери. За много по-малките сцени на Враца, Михайловград и Берковица се правят „специални, кокетни декори“ и под ръководството на Драган Кърджиев се играят и целите опери „Мадам Бътерфлай“, „Отвлечане от сарая“ и „Севилският бръснар“ (Божкова/Vozhkova 1975: 94-95), както разказват преки участници в тези събития.

Ако изредихме толкова много заглавия на музикалносценични произведения и имената на техните композитори, то е, за да се придобие представа за обема, размаха и широкообхватността на режисьорската работа на Драган Кърджиев, да се очертае, макар и бегло, тенденцията за разширяване естетическата платформа на оперния ни театър, за демократичността при подбора на заглавия от различни школи и епохи, за разнообразието на репертоара в Националния ни оперен театър по времето на Царство България.

Естествено е да споменем и режисьорите, работещи с трупата от създаването ѝ през 1908 г., това са основателите ѝ К. И. Михайлов-Стоян и Драгомир Казаков. Инцидентно с отделни постановки се изявяват Кръстьо Сарафов, Христина Морфова, Ив. Вл. Иванцов, Н. Осипов; през 1926 г. се появяват имената на Илия Арнаудов и П. К. Стойчев, през 1929 г. – Еужицио Масини, но трайно, постоянно, редица сезони наред поставят

Николай Веков и най-вече Христо (Хитьо) Попов – „режисьор с половинвековна творческа дейност, оставила трайни следи на българската музикална сцена от 20-те до 60-те години“ (Бикс, Янева и др./Biks, Yaneva i dr. 2008: 352) на XX век, режисьор с вече натрупан дългогодишен постановъчен опит, когато Кърджиев постъпва² в Софийската опера. На този фон още повече изпъква оценката, която Кърджиев си спечелва като режисьор, уважението, което лъха от всяка дума, написана за него, дори когато той отдавна вече не е на този свят.

Освен чрез постановъчна и публицистична дейност, Драган Кърджиев се изявява и като преподавател. През 1931 – 1933 г. той е учител в Еврейското училище в София, през 1947 – 1951 г. – хоноруван, а по-късно, през 1951 – 1961 г. е редовен професор в Държавната музикална академия в София. Споменаваме този факт от кариерата му, за да бъде изяснено категорично, че освен практик, той е и теоретик.

След 1944 г. Драган Кърджиев се оказва неудобен за новата власт и, макар и не единствен³, е отстранен от състава на Софийска опера. Тогава ръководството на единствената извънстолична оперна труппа, тази в Стара Загора, завежда преписка с КНИК (Комитетът за наука, изкуство и култура) с искане да разреши привличането на Драган Кърджиев в Старозагорска опера, тъй като труппата не разполага със собствен режисьор и интернираният от столицата Кърджиев би бил изключително полезен в случая. Успяват. Само няколко дни след пристигането си в Стара Загора Драган Кърджиев вече се е запознал с труппата, с условията на работа и е подготвил пространен доклад⁴ с искания за създаване на собствени ателиета и назначаване на работници в тях, доокомплектоване на оркестър, хор, солистичен състав, както и предложения как това да се реализира поетапно, за да е по-безболезнено за всички. Както и в София още от режисьорския си дебют Кърджиев

окончателно премахна стихийността в сценичната работа (...) всичко у него бе предварително измерено и установено съобразно с музиката (...) чете пред изпълнителите изложение относно основната идея в драматургията (...), както и своята режисьорска концепция (Божкова/Bozhkova 1975: 55),

така и в Стара Загора със стила си на работа и отношението си той бързо печели уважението и почитта на оперните деятели. Но не и на партийните функционери...

В „нова революционно време любовта към руското изкуство бе повишена. Окръжните секретари (...) настояваха: руска опера!“ – разказва Иван Мечев, ръководител на Радио Стара Загора. – Диригентът Ромео Райчев твърдеше, че е невъзможна такава сложна постановка. Веднъж повиках режисьора Драган Кърджиев в радиото и направо и твърдо заявих: „Искаме руска опера!“. Той веднага се съгласи: „Ще поставим „Русалка“ от Даргомижски!“. Председателят на операта Лазар Владиславов⁵ прокара решението

² Първоначално Драган Кърджиев работи в Софийска опера като артистичен секретар.

³ Остранени, интернирани и привлечени в старозагорската труппа са и певиците Елисавета Йовович и Катя Спиридонова, артистки с доказани отлични артистични и певчески качества. Малко по-късно „подслон“ в старозагорската труппа намира и тенорът Георги Белев, първият български певец с изяви на Байройтския фестивал, чиято кариера, за жалост, приключва твърде рано и то точно в Стара Загора.

⁴ Пълният текст на доклада се съхранява в Държавен архив – Стара Загора.

⁵ Лазар Владиславов е председател на оперното настоятелство, което ръководи Операта преди одържавяването ѝ. Адвокат по професия, страстен почитател на музиката, откривател на таланти. Многократно името му се споменава и от първия историк на труппата Никола Драганов в очерка „Оперното дело на Стара Загора“ и в папката „Спомени“. На Лазар Владиславов принадлежи заслугата за откриването (в средата на 30-те години на XX век) и привличането на тенора Тоско Илиев към труппата.

и... видяхме първата руска опера на нашата сцена – „Русалка“:“ (Вълканов, Огнянов/Valkanov, Ognyanov 1977: 137).^{6,7}

Иван Мечев е фигура, която се откроява много скоро след 9.IX.1944 г. в обществен живот на Стара Загора. Негови доноси са причина за напускането въобще на града на дотогавашния ръководител на Радиото Йоско Йосифов⁸, подпомагащ и дейността на Старозагорска опера като корепетитор и диригент и отиването му в новосъздадената с указ Варненска опера. А Иван Мечев заема мястото му в Радиото. Малко по-късно, през 1952 г., когато старозагорци поставят „Евгений Онегин“ на Чайковски, Иван Мечев пише дописка за премиерата в местния официоз, която е показателна в много отношения: първо, списъкът на действащите лица и изпълнители, ако да не е пълен, точен и изчерпателен, започва с Нянята, а не както е по автор с помещицата Ларина или пък както често се практикува – с имената на протагонистите; авторът обаче уточнява, че Динка Хаджоолу в ролята на Нянята му е направила най-силно впечатление; второ, списъкът на присъстващите официални гости с имената и титлите им е почти двойно по-голям от този на артистите, реализирали премиерата; трето, Иван Мечев поднесъл цветя от името на Окръжния комитет и пр. Е, обяснима е и гордостта му, че е успял да накара Кърджиев веднага да се съгласи за поставянето на руска опера! Защото средноинтелигентният не изпълнител, а само почитател на оперното изкуство при споменаването на словосъчетанието „руска опера“ веднага си представя някоя от мащабните руски творби „Борис Годунов“, „Княз Игор“, „Евгений Онегин“.

Може би някое от тези заглавия е имал предвид и Ромео Райчев, когато твърди, „че е невъзможна такава сложна постановка“, доказват го и ограничената численост на съставите, и репертоарът на театъра от онези години. Пъргавият ум, съобразителността, големият опит и проникателността на режисьора Драган Кърджиев обаче му помагат да отговори светкавично, подобаващо и елегантно, да излезе от ситуацията, като едновременно задоволява претенциите на градските първенци, а и обещава нещо, напълно във възможностите на все още непопълнените изпълнителски състави.

В своите „Спомени“⁹ първият историк на старозагорската трупа, Никола Драганов, с доста сдържан тон описва редица събития от основаването и дейността ѝ през годините, заглавията на постановките, предизвикателства от най-различно естество, успехи и неудачи, премиери и дебюти, турнета и впечатления от гастролбори. Изключително рядко се срещат лирични отклонения в текста, но такова едно е предизвикано от Драган Кърджиев¹⁰ и неговото свещенодействие в храма на изкуството. Никола Драганов си дава сметка, че Кърджиев е работил при условия много по-добри от местните както в Германия, така и в София, но че никога не е проявявал недоволство или немарливост в работата си, а дори напротив, запазвайки спокойствие във всяка една ситуация, продължава точно и вещо, методично и зорко да ръководи репетиционния процес. Никола Драганов отбелязва, че от него е научил какво значи да се посветиш изцяло на изкуството, на което служиш. И още: по оцелелите счетоводни документи има един единствен Никола в състава на трупата в тези години и той е Никола Динев Маринов, инспициент. В дневниците на представленията и въобще в художествения архив на Операта, който

⁶ Спомен на Иван Мечев, цитиран по Вълканов/Valkanov 1977: 137.

⁷ „Русалка“ на Даргомижски е първата премиера на вече одържавената от 1 април 1946 г. Старозагорска опера. Премиерното представление е на 8 юни 1946 г.

⁸ Бащата на композитора Александър Йосифов, също композитор. Неговата опера „Биляна“ получава сценична реализация на старозагорска сцена под диригентството на своя автор.

⁹ Самостоятелна папка, съдържаща над 200 страници ръкопис, на съхранение в ДА-Стара Загора.

¹⁰ Друго такова лирично отклонение има за Стефан Македонски и работата му като постановчик на „Тоска“ в Старозагорска опера.

инспициентът събира и води, обаче подписът е на Никола Драганов. Така е подписана и единствената му книга „Оперното дело в Стара Загора“, издадена през 1970 г. Откъде се взема името „Драганов“?! Смело може да се твърди, че това е творчески псевдоним, избран в знак на синовна почит и признателност към Драган Кърджиев, дадена дума, клетва, сторена пред самия себе си, да следва неотстъпно наученото от големия режисьор! И Никола Драганов го прави. До последния си земен миг!

Интерниран от столицата, Драган Кърджиев работи със старозагорската трупа около две години и половина, поставя „Мадам Бътерфлай“ от Пучини (премиера: 3 ноември 1945 г.), „Травиата“ от Верди (премиера: 16 март 1946 г.), „Русалка“ от Даргомижски, за която вече по-горе беше споменато, „Севилският бръснар“ на Росини (премиера: 19 юни 1946 г.), „Риголето“ на Верди (премиера: 15 март 1947 г.), „Продадена невеста“ на Сметана (премиера: 7 ноември 1947 г.), „Трубадур“ от Верди (премиера: 15 февруари 1948 г.). После е изпратен в новосформиращата се Русенска опера¹¹, но отново гостува на старозагорци – „Отвлечане от сарая“ на Моцарт и „Палячо“ на Леонкавало са също негови постановки, за които дълго се говори.

Това са обаче размирни времена. Наскоро след одържавяването на Старозагорската опера през 1946 г. и сформирването на технически служби и ателиета, новопостъпилите създават своя ППО (първична партийна организация). И дотогава сред оперните труженици е имало партийни членове, напр. хормайсторът Златан Станчев (на който принадлежи заслугата за оцеляването на трупата и организирането на дейността ѝ повече от 20 години преди нейното одържавяване, т.е. в периода 1925 – 1946 г.); първият тенор и пръв директор след одържавяването Тоско Илиев¹², но се оказва, че членовете на ППО държат да контролират и диктуват всичко, включително назначенията и подбора на репертоара, дори упрекват директора Тоско Илиев в мекушавост, не са съгласни и с решенията му, вземани след обсъждане с диригенти, режисьори и пр., защото „те били приятели от преди“¹³ (Димитрова/Dimitrova 2004).

Ръководството и най-вече Тоско Илиев полага неимоверни усилия да убеждават, че е необходимо соловият състав, хорът, оркестърът да са правилно конструирани, а подготвени кадри трудно се намират, още по-трудно – с леви идеи и убеждения (Димитрова/Dimitrova 2004: 110). Неведнъж се налага да се отбиват подобни атаки – било вътре в Операта, било пред висшестоящи инстанции. Юридическото му образование и някогашната му адвокатска практика си казват думата – интересите на артистите (с много малко изключения) са насочени към изкуството, не към политиката, така че те не са членували в профашистки организации. Освен досегашните си колеги от трупата, Тоско Илиев трябва да защитава непрекъснато и избора на заглавия, съобразно задачите, поставени пред колектива „с оглед съвременните обществени и културни нужди и изисквания на новия български гражданин“¹⁴. Такива витиевати формулировки освен в кореспонденцията с висшестоящи инстанции, фигурират и в публикациите, и в отчетните доклади от края на 40-те години:

¹¹ През 1947 г. с указ е създадена Варненска опера, през 1949 г. – Русенска и т.н.

¹² Тоско Илиев след завършване Юридическия факултет на Софийския университет учи пеене във Виена. В България работи на административна длъжност в родния Първомай, за да издържа себе си и семейството си, не го устройва предложението да постъпи като стажант-артист в Софийската опера. Открит от Лазар Владиславов и привлечен в старозагорската трупа, Тоско Илиев веднага поема целия теноров репертоар, той е и пръв директор след одържавяването, а след пенсионирането си продължава да подпомага непрекъснато дейността на Старозагорска опера с публикации в пресата и като вокален педагог. Умира в Стара Загора през 1970 г.

¹³ Здълбочен и подробен анализ на тези отношения прави Светла Димитрова в докторската си дисертация. Срв. Димитрова/Dimitrova 2004.

¹⁴ ДА-Стара Загора, ф. 47, оп. 1, а.е. 8, л. 10.

чрез оперното изкуство да възпитава социалистическото съзнание у хората на труда, да засилва у тях любов към великото дело на Комунистическата Партия и люта ненавист към народните врагове (Илиев/Иliev 1950: 6).

Търсят се и се привеждат редица примери за извеждане на преден план на правилната партийна линия – живото човешко чувство за правда и свобода, възплътено в Анжелоти, Каварадоси и Тоска е противопоставено на тиранина узурпатор барон Вителио Скарпия и подлия и сервилен Сполета; кастовите предразсъдъци на Княза са в подчертано противоречие със здравето човешко чувство у народа; „елементите на прост бунт на унизената човечност“ са изведени на преден план в „Русалка“¹⁵; бунтът на шута срещу „гнилото аристократично общество“ в „Риголето“ е обусловен от класово противоречие...

Естествено, всичко това няма как да не гнети Тоско Илиев. Няма как да не потиска и цялото художествено ръководство на трупата, все единомишленици, в чийто състав е и Драган Кърджиев. Вместо да започнат да отшумяват и се „нормализират“, тези настроения сякаш продължават непрекъснато да се изострят, дори принуждават директора Тоско Илиев, въпреки отдадеността му, да подаде оставка в началото на 50-те години, но е принуден от обстоятелствата още две години да изпълнява длъжността. Тоталното разграничаване от всичко немско след установяването на комунистическата власт в страната през 1944 г., подозрителността спрямо завършилия образованието си в Германия, отричането на немската литература, включително на изкуството на немски артисти е потискащо. И Лада Брашованова, дъщеря на Стоян Брашованов – изявен български музиковед, свидетелства за съветското „Постановление за музиката от 10.02.1948 г., на което България откликва първа и особено демагогски“ (Брашованова/Brashovanova 2001: 95). Съгласно това постановление, редица композитори са анатемосани, творчеството им е обявено за „буржоазно“ (Брашованова/Brashovanova 2001: 95) (включително творчеството на Клод Дебюси!) и е забранено дори да се пеят на немски език песни, оратории и др. под. от германски, австрийски и швейцарски композитори (Брашованова/Brashovanova 2001: 97)¹⁶. Отречен е въобще Романтизмът. Естествено и Вагнер. Но и Моцарт.

И въпреки че през 1946 г. е излязла от печат „История на музиката“ с обем 320 страници на Стоян Брашованов, първият дипломирал се на Запад български музиковед, професор в Музикалната академия, чийто авторитет определено е налице, новите власти поставят под съмнение качествата на монографията му. През същата година от печат излиза и „История на музиката“ на Янко Иванов в обем 168 страници, при това второ преработено издание с илюстрации (Иванов/Ivanov 1948). Съвсем естествено, констатира се разлики във формулировки, в становища, не само в обема. Но днес звучи стряскащо твърдението, че романтиците са общо взето на идеалистически позиции. А това е несъвместимо с атеизма на съвременния социалистически труженик. Второ допълнено издание има през 1948 г. и „Обща история на музиката“ на проф. Д. В. Радев (Радев/Radev 1948: 337-344), в обем 580 страници. В главата, посветена на творчеството на Вагнер, се акцентира върху религията: „идеята за изкупление чрез любовта, но възвисена в религиозност“ (Радев/Radev 1948: 341); относно „Тристан и Изолда“ – „една голяма песен за самоотричане, копнеж за смърт и наслада от нея като изкупление“ (Радев/Radev 1948: 342).

В тая музикална драма („Парсифал“ – бел. Моя, Е.Ж.) са обединени религията и изкуството в подобие на Божествена служба (Радев/Radev 1948: 342).

¹⁵ ДА-Стара Загора, ф. 47, оп. 1, а.е. 8, л. 11. „...Символичният образ на удавената девойка, превърнала се в студена и горда русалка и нейния тайнствен зов – символизиращ зова на съвестта.“

¹⁶ Авторът уточнява още, че ако нещо се пее, то трябва да е на български.

Подчертава се приятелската връзка между композитора и философа Ницше¹⁷, за-сегната е и философията на Шопенхауер, но това са само допълнителни щрихи. Достатъчно е, че Вагнер е най-известният немски композитор, за да бъде свален въобще от афиша и да не може да се мисли дори да попадне негово произведение в репертоарните планове на театрите ни. Седемнайсет години по-късно Розалия Бикс, вече изградила име и авторитет на уважаван музиколог, ще си позволи да отдели – забележете – цял един абзац на Германия и нейната оперна школа с трите ѝ

апотеоза в творчеството на Моцарт (...), в творчеството на Вебер (...); и накрая Вагнер – титан, от когото за жалост съвременна България (изключвам постановките преди 1944 г.) познава само „Летящият холандец.“ (Бикс/Biks 1966: 42).

Цял абзац е отделен в раздела „Опера“ и то в „лекции и беседи за народните университети по музика“ (Бурилкова/Burilkova 1966), издание на Централния съвет на българските профсъюзи, т.е. в четиво за сказки по бригадите във фабриките, заводите, животновъдните и аграрните комплекси. Резултат, закономерен, след онези първи години под управлението на т.нар. „народна власт“, когато всичко, свързано с Германия, дори притежанието на немски музикален инструмент или чуждоезична литература, без значение художествена или научна, се окачествява като провинение, диверсия, фашистка проява.¹⁸

В този ред на мисли, решението на Драган Кърджиев в раздела „Опера „Палячо“ и нейната постановка“ да изложи, макар и пред ограничен читателски кръг, особеностите на Веризма, да обясни макар и съвсем накратко възникването и отликите на Романтизма, проявите и особеностите в различните периоди, да посочи, че „историческата перспектива открива и най-верния подход“¹⁹ и да изнесе своеобразна лекция относно новаторството на Вагнер е изключително смела постъпка на човек не само със знания и достойнство, а на творец, действително отдаден на изкуството, оценяващ истинските общочовешки ценности, неподвластни на времена, правителства, политическите решения и идеологии. Всъщност, така поднесен, текстът на Кърджиев показва и доказва, че управляващите отричат нещо, което въобще не познават, което не само кореспондира с изповядваната идеология, а я изпреварва във времето, споделяйки сходни убеждения. Колко силно този акт наподобява „елементите на прост бунт на унизената човечност“, за които пише и директорът Тоско Илиев! Чест прави на ръководството на Старозагорската опера и в частност на нейния директор Тоско Илиев, че въпреки размирните времена и с риск за собствената си физическа безопасност, отпечатват този материал и ни оставя неопровержимо доказателство за догматичността на епохата.

ЛИТЕРАТУРА:

Бикс 1966: *Бикс, Розалия. Опера.* – В: В света на музиката. Съст. Хр. Бурилкова. София: Профиздат, 35-45 (Biks 1966: *Biks, Rozaliya. Opera.* – In: V Sveta na muzikata. Sast. Hr. Burilkova. Sofia: Profizdat, 35-45).

Бикс, Янева, Каракостова, Ценова-Нушева 2008: *Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна*

¹⁷ В изданието неколkokратно името е изписано „Нитче“, вероятно такава транскрипция е била възприета през онези години.

¹⁸ Виж: (Брашованова/Brashovanova 2001: 76). Авторът описва как в нощта на 11.10.1944 г. в кабинета на баща Й Стоян Брашованов, в жилището им на „Цар Освободител“ 17, нахлули двама цивилни, единият с пистолет, огледал многото етажерки с книги и процедил през зъби: „Ясно, всички книги са фашистки!“ (т.е. на латиница!...). След което подкарвали учения надолу по стълбите и го отвели в „Дирекцията на народната милиция“ на Лъвов мост.

¹⁹ Програма на „Палячо“, с. 10. (вж. Приложения).

- Каракостова, Миглена Ценова-Нушева.* Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Постановчици. Диригенти. Режисьори. Хореографи. Сценографи. Хормайстори. 1890-2005. София: Институт за изкуствознание, БАН (Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova-Nusheva 2008: *Biks, Rozalia, Anelia Yaneva, Rumyana Karakostova, Miglena Tsenova-Nusheva.* Balgarski muzikalen teatar. Opera, balet, opereta, myuzikal. Postanovchitsi. Dirigenti. Rezhisyori. Horeografi. Stsenografi. Normaystori. 1890-2005. Sofia: Institute of Art Studies, BAS).
- Божкова 1975: *Божкова, Зл.* Софийска народна опера. Мемоари. София: Наука и изкуство (Bozhkova 1975: *Bozhkova, Zl.* Sofiyska narodna opera. Memoari. Sofia: Nauka i izkustvo).
- Брашованова 2001: *Брашованова, Лада.* Мозайка от спомени и премълчавани факти. София (Brashovanova 2001: *Brashovanova, Lada.* Mozayka ot spomeni i premalchavani fakti. Sofia).
- Бурилкова 1966: *Бурилкова, Христина* (съст.). В света на музиката. София: Профиздат (Burilkova 1966: *Burilkova, Hristina* (sast.). V sveta na muzikata. Sofia: Profizdat).
- Вълканов, Огнянов 1977: *Вълканов, В., Ив. Огнянов.* Читалищното дело в Стара Загора. София: Отечествен фронт (Valkanov, Ognyanov 1977: *Valkanov, V, Iv. Ognyanov.* Chitalishtnoto delo v Stara Zagora. Sofia: Otechestven front).
- Димитрова 2004: *Димитрова, Светла.* Културните институции в Стара Загора (1944 – края на 50-те години на XX век). Дисертация, Великотърновски университет „Св.Св. Кирил и Методий“ (Dimitrova 2004: *Dimitrova, Svetla.* Kulturnite institutsii v Stara Zagora (1944 – kraja na 50-te godini na XX vek). Disertatsia, Velikotarnovski universitet „Sv.Sv. Kiril i Metodiy“).
- ЕВМК 1967: Енциклопедия на българската музикална култура. София: БАН (EVMK 1967: *Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura.* Sofia: BAS).
- Иванов 1948: *Иванов, Янко.* История на музиката. София: Изд. Г. К. Бурханларски (Ivanov 1948: *Ivanov, Yanko.* Istorija na muzikata. Sofia: Izd. G.K. Burhanlarski).
- Илиев 1950: *Илиев, Тоско.* 25 години Старозагорска опера (юбилейна брошура). (Iliev 1950: *Iliev, Tosko.* 25 godini Starozagorska opera (yubileyna broshura).
- Радев 1948: *проф. Радев, Димитър В.* Обща история на музиката. София: Печатница при ЦКС (Radev 1948: *prof. Radev, Dimitar V.* Obshta istoria na muzikata. Sofia: Pechatnitsa pri TsKS).
- Тихолов 1979: *Тихолов, Петко.* Към върховете на изкуството. 105 наши и чужди оперни дейци разказват. София: Изд. Музика (Tiholov 1979: *Tiholov, Petko.* Kam varhovete na izkustvoto. 105 nashi i chuzhdi operni deytsi razkazvat. Sofia: Izd. Muzika).
- Жунич 2020: *Жунич, Емилия.* Фестивали за музикалносценични изкуства. Концепции. Метаморфози. Реализации. София: Институт за изследване на изкуствата (Zhunich 2020: *Zhunich, Emiliya.* Festivali za muzikalnostsenichni izkustva. Kontseptsii. Metamorfozi. Realizatsii. Sofia: Institute of Art Studies).

ПРИЛОЖЕНИЯ

(пълният текст от програмата):

Опера „Палячо“
и нейната постановка
от
проф. Драган Кърджиев

При своето първо появяване операта „Палячо“ (или по-верно „Палячовци“) е имала сензационен успех. Наистина тя притежава достатъчно театрални и музикални качества, които винаги могат да завладеят публиката — силни драматични моменти, непосредно чувство, страстно и буйно извишаващи се музикални фрази, богата хармония, цветиста инструментация. Затова и днес тя, заедно със своята посестрима — „Кавалерия рустикана“ на Маскани, е обичана от публиката, въпреки някои баналности на мелодията (песента на Неда, песента на Палячо и др.), въпреки грубостта на своя драматизъм. Но сегашните нейни успехи далеч не могат да се сравнят с успеха ѝ при нейното първо появяване. Заедно с „Кавалерия рустикана“, писана в същия театрален и музикален стил, тя с необикновена бързина завладява всички сцени на света и жъне бурните възторзи на публиката и на критиката. Нейните качества биват далече надценявани и всички оперни композитори се нахвърлят върху сходни сюжети и започват да пишат по същия „веристичен“ стил.

Този извънреден успех може да се обясни само с историческия момент, в който тези две опери са се появили. Защото много опери, с много по-големи музикални и сценични качества, написани от много по-големи музиканти, далеч не са могли да постигнат такива успехи. Историческата перспектива открива и най-верния подход към самата постановка на операта „Палячо“, затова накратко ще разгледам историческите условия, при които тя е била създадена.

Леонкавало, заедно с Маскани, се явява като пръв изтъкнат представител на тъй наречения „веризъм“ в оперното творчество. Веризъм (Verismo) произлиза от *verum*, което значи истина. Веристите (към тях ще причислим и малко по-късно появилия се Пуччини) се стремят да изобразяват значи истината, т. е. жизнената правда, и то правдата на ежедневния, обикновен живот. За разлика от тогавашното поколение композитори, които са разработвали приказни, легендарни и героични сюжети. Това е поколението на тъй наречените вагнеристи. Мощната творческа фигура на Вагнера е засенчвала цялото тогавашно творческо поколение, което е смятало да постигне успехи, като отиде „по-далеч и от Вагнера“ и развие по свой начин неговите творчески принципи, въпреки предупрежденията на самия Вагнер да дирят „новото“. Както ще видим по-нататък, предпоставките на историческия момент са били такива, че те не са могли да намерят това ново. Необходимо е обаче преди всичко рязко да разграничим музикално-драматическото творчество на Вагнера от понятието „вагнеризъм“ и след-вагнерова опера. Често тия две явления, тъй различни по творческа същност, по идеология и социална обусловеност, се смесват поради общността или по-скоро зависимостта на техния музикален стил. Това смесване създава едно фатално объркване на понятията.

Вагнер израства и се оформява като творец до 50-тых години на 19-ия век. Дотогава той замисля и написва главните свои творби — тия, които го определят като реформатор на операта, като творец и като общественик. Това, което Вагнер е писал след това, е продукт на изменените общественно-политически условия. Но годините, които определят творческия път на Вагнера, са революционни години и подсилваха революциите от

1848 и 1849 г. Докато Великата френска революция беше революция на третото съсловие, на буржоазията, която разби феодалния строй, революцията от 1848 г. изяви за пръв път исканията на една нова класа — работническата. През февруари 1848 г. парижките работници прогониха краля-буржоа Луи-Филип и от там революционната вълна се разля и в Австро-Унгария и Германия, гдето още владееха останките на феодализма.

Отраженията на тази революция в изкуството бяха твърде значителни. Идеите на Великата френска революция намериха отзвук в творчеството на Бетовена, идеите на революционния период от 1830 до 1848 г. намериха своето отражение в идеите и творчеството на Вагнера. Но докато Бетовен даде израз на революционните идеи само в своето творчество, Вагнер беше първият от музикалните творци, който смяташе, че човекът на изкуството трябва да взема активно участие в политико-обществения живот — нещо нечувано за тогавашното време. Той теоретически и практически обоснова връзката между художественото творчество и политиката. Няколко години още преди Чернишевски, Вагнер пише, че изкуството е огледало на обществения строй. Вагнер взе активно участие в Дрезденското въстание през 1849 г., бил е член на привременното правителство наред с Бакунин и Рьокел, бил се е и на барикадите. Когато пруските войски са нападнали Дрезден, бил е пратен да събере и доведе помощ от един близък град, там го сварва капитулацията на дрезденските революционери и с помощта на Франц Лист той успява да избяга в Швейцария. В Цюрих написва книгите си „Изкуство и революция“, „Опера и драма“, „Изкуството на бъдещето“ и др., в които изтъква ролята на артиста в обществения живот и съзнателно и преднамерено иска да постави изкуството в служба на обществото и главно на социалните преобразования. Вагнер гледа на операта като явление на социалната култура, а на театъра като на обществена трибуна, която ще спомогне за пълно преустройство на обществените отношения. Обявява се против капиталистическия строй, при който театрите се посещаваха от преситени хора, недостъпни за пълното въздействие на изкуството. Театърът според него трябва да обедини всички изкуства, а съдържанието на новото театрално действие можел да бъде само революционният мит, т. е. символичното представяне на революционните преживявания на масите. Това цялостно, синтетично изкуство художникът може да създаде само при непосредствено общуване с масите, нещо възможно според Вагнера само след падането на капиталистическия строй и унищожаването на класовите и икономически прегради.

Така още преди сто години Вагнер съчетава своята естетическа революция със социалното преустройство на света. В книгата си „Основаване на нов театър в Цюрих“ той пише: „Театрите трябва да се извадят от ръцете на частните собственици, а професионалните артисти да се заменят с представители на трудещото се население, като се създаде особена школа“. В своята трилогия „Пръстенът на нибелунга“ Вагнер възплъщава чрез народния мит своите революционни идеи. Основната мисъл на тая музикална драма е проклятието на златото (собствеността) и на свързаната с него власт. Злото на земята иде според него от жаждата за притежание. Само герой чужд на тая съблазън ще спаси света. Музикалната драма не бива да бъде обикновено оперно зрелище, казва Вагнер. Представлението трябва да бъде *народно тържество*, давано безплатно за народните маси, студентството и певческите дружества.

Цялата творческа личност на Вагнера е узряла под знака на тия идеи. Но след крушението на революциите от 1848 и 1849 г. в Европа настава време на най-силна реакция. Вагнер, преследван политически, осъден задочно на смърт, едва намира средства да преживява, потъва в дългове и загубва всякаква надежда да вижда творбите си на сцената. Всичко това, заедно с трагедията на личния му живот (безнадеждната любов към Матилда Везендонк) го води към песимизъм и бягство от живота. Все пак той написва от по-рано замислената, пълна с жизнен оптимизъм истинска народна музикална драма

„Майстори-певци от Нюрнберг“, но след това настъпва прелом, плод на който се явява единствено последната му легендарна драма „Парсифал“. За да живее и в своя оправдан за всеки творец стремеж да види творбите си на сцената, той е принуден да прави ред компромиси. И, разбира се, артистът не може да живее вън от времето си, той трябва да се съобрази с действителността, да отстъпи крачка назад и това е именно трагедията на твореца в десетилетията след потушената революция.

Но творческото поколение, което идва след Вагнера, отрасва вече в съвсем друга епоха, епохата на следреволюционната реакция, и поради изменените политико-икономически условия и развитието на капитализма то се отклонява от идеологията на Вагнера, пречупва я в друга посока. То е принудено да бяга от живота, да търси своите идеали вън от него или над него, което е за това творческо поколение може би една диалектична необходимост (подобно на прелома у Вагнера). Вагнер взема за сюжет народния мит, като влага в него конкретно човешко и социално съдържание, наситено с реални човешки страсти, както прави и самият народ. Вагнеровите наследници, завладени от блясъка на неговия музикален гений, от богатството на неговите творчески средства следват в стилистично отношение неговия път, те го подражават (и затова са негови епигони), но идеологически те коренно се различават от него. Те взимат сюжетите си не вече от народния мит, а от легендата, отправят се към света на приказката и отвличената символика и развиват творческите си сили по посока на отвличен романтизъм и естетизъм. Това са основните белези на „вагнеризма“, който въпреки стилистическата си зависимост от Вагнера няма нищо общо с вагнеровите творчески идеи и е бил отричан от самия Вагнер.

Но развитието на капитализма носеше в себе си и зародиша на своята гибел. Потисканите класи се стремяха да отхвърлят гнета и да изскочат на повърхността. В живота се появяват нови творчески сили и като техен мощен изразител в изкуството се появява *натурализмът*, който се стреми отново да възстанови правата на живот, на конкретния, видим живот. Отражение на това явление в музиката е именно и веризмът, който израства и под влиянието на големия оперен реалист Верди. Яркото южно слънце на Италия разсейва мистичната мъгла на северната символика и горещия, избухлив темперамент на италианеца търси успех в едно ново оперно изкуство, което вместо възвишените стремежи на приказния герой рисува първичните страсти на примитивната човешка психика и разрешава конфликтите с нож. Появяването на веризма в момент, когато оперното творчество е било тъй далеч от реалния живот, намира широк отзвук, и успехът на веристичната опера е сензационен. Затова и успехът на „Палячо“, както и на „Кавалерия рустикана“ се обяснява не толкова с чисто художествените им качества, колкото с предпоставките на историческия момент.

Докато натурализмът в литературата се гради върху етически, идеологически и социални основи, веризмът само изобразява обикновените страсти на примитивния човек. Операта на италианския веризъм взема за сюжет случки от всекидневния живот и за герои обикновените хора „от народа“, но с това се изчерпва и нейното социологическо значение. Тя не засяга социалния бит и социалните отношения на тия хора и се приспособява главно към вкуса и жаждата за „силни преживелици“ на дребния буржоа, в едно време на относително политическо спокойствие.

Но от всички опери на италианския веризъм „Палячо“ на Леонкавало изпъква с непосредствеността и експлозивната творческа сила, с която тия примитивни човешки страсти са изобразени. Главното превъзходство на Леонкавало е драматическата правда и музикалният реализъм, с които той очертава своите образи. Тъй като операта предполага и изисква повишено чувство и повишени страсти, които да оправдаят повишените изразни средства (т. е. песента и музикалното изобразяване), Леонкавало, подобно на

Маскани, с право взема за сюжет на своята натуралистична опера един необикновен, изключителен, бих казал криминален, случай на брутална ревност, който крие експанзивна, терзаеща нервите драматическа сила и необикновени трепети, а те се подават много добре и на музикално изобразяване. Докато у един Верди човешките страсти са одухотворени, облагородени от подчертана човечност и етичност, у Леонкавало (както и у Маскани) страстите са ярки, цинично налагащи се. Най-простите, обикновени неща кресливо се провъзгласяват за големи човешки проблеми (сравни пролога и първата ария на Канио...). Ние преживяваме сценичната сензация на любовта, ревността и смъртта. Но тия неща ние тук възприемаме като стихийен израз на първични хора и първобитни страсти, които могат да се почувствуват само под палещото слънце на Калабрия и Сицилия като естествени и приемливи и като достатъчно значителни за художествено изобразяване от други.

Наистина в основата на „Палячо“ стои истински случай, но това е само една криминална история, а изкуството убеждава единствено с човешки значителното, с етично вдълбоченото. Но ние приемаме, че южното слънце и суровата природа така формира характера на калабрийците, че отделният криминален случай добива някаква човешка значимост: при този бит значи не би могло да бъде иначе. Този извод дава и единствената възможност за художествено приемлива постановка на операта — да я оставим там в нейната родина, в Южна Италия, в една екзотична обстановка, която прави приемливи и неща, които при наша, обикновена обстановка биха изглеждали незначителни, банални, дори безобразни. Отдалечеността, дистанцията ни дава възможност да приемем този сюжет и тия хора като предмет на изкуството. В тяхната атмосфера, тяхната обстановка, тяхното облекло. Приближим ли ги до нас, облечем ли ги в дрехи от обикновения съвременен живот, пренесем ли ги да кажем в съвременен цирк, както това често се прави с „Палячо“, тези образи стават по-неприятливи, техните действия отблъскващи, защото, както казва Оскар Би, в тия веристични опери намираме „една анималична* (*животинска) победа над духовното начало в човека“.

Тези исторически и стилистически изводи дават и разрешението на главния постановъчен проблем в „Палячо“ — място на действие и костюм: Южна Италия, примитивен народ, народни костюми, както и комедийните костюми на италианската комедия „дел арте“ от миналия век. Никакъв цирк, никакво безвкусно „модернизиране“, а подчертаване на бита, приближаване на действащите лица към народа.

Голям дял за успеха на „Палячо“ има и майсторски построеното либрето: стегнато и стремително развиващо се действие, ясно очертани характери. Особен сценичен чар крие ефектното съчетание на игра и действителност във второто действие, успоредицата между комедийното действие и самата трагедия. Това е стар театрален ефект, който никога не ще загуби своята привлекателност. Сценичната комедия трябва да бъде представена наивно-комедийно, в стила на старата „комедия дел арте“ (за което дава указание Тонио в пролога), стремях се дори да ѝ дам известна куклена стилизация, с което тя се приближава повече до съвременния вкус. В самата драма на сцената артистът трябва да се придържа в един свършено реалистичен стил, а в комедията на сцената задачата на артиста беше да пресъздаде театралния стил на комедия дел арте, като се подчертае пластичният жест, комедийната условност. Тогава именно съчетанието между „живот“ и „комедия“ придобива особена релефност и изразителна сила.

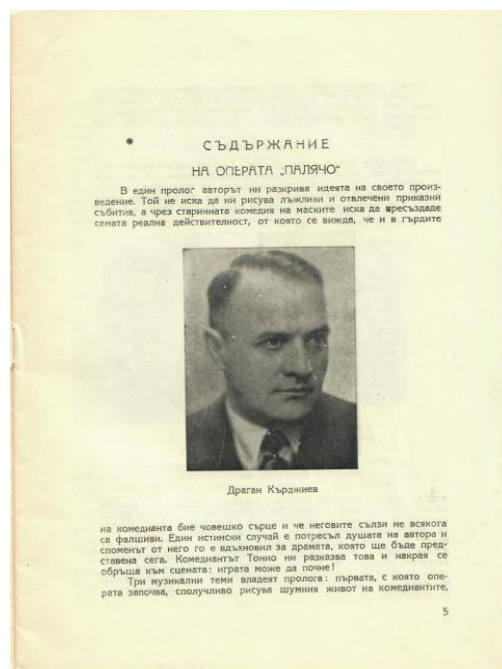
А в самата драма исках от артистите да изтъкнат чисто човешките моменти, да дирят човечна простота, доколкото това е възможно при екстатично повишения музикален стил на Леонкавало, отправен повече към оперния патос, който за жалост винаги увлича оперния артист, особено в певческо отношение. Повишените страсти увличат към

повишена интерпретация както мимическа, тъй и вокална. Моят стремеж беше прекаленостите да се изгладят чрез човечно опростяване и чрез яснота и опростеност на мизансцените, като се подчертае само същественото, доколкото, разбира се, стилът на Леонкавало позволява това. В масовите сцени трябваше да се подчертае темпераментът на италианската тълпа, но също в границите на битовите и музикални изисквания.

И така, приближавам операта „Паячо“ към изискванията на нашата съвременност (реализъм, етичност, простота, социалност и пр.), като я отдалечавам по място и време и като диря мерки в нейния патос. Като условно изкуство операта и без това предпочита известно отдалечаване, дистанциране.

Голямо неудобство представлява разполагането на хора във второто действие. Хорът трябва да „гледа“ комедията, в същото време да следи диригента и да пее за публиката. Удобно разрешение би бил циркът, но той е, както видяхме, художествено недопустим, приближава сюжета до нашето всекидневие. Настоящото разрешение в $\frac{3}{4}$ към публиката смятам за най-приемливо. Трупата на Канио си е избрала за сцена удобните развалини край селото. Такива развалини в Калабрия и Сицилия се намират много често, почти при всяко от редките там селища. С това постановката става още по-реалистична.

С всичко това съвсем накратко се набелязват най-съществените проблеми, които операта на Леонкавало поставя като художествено произведение в историческата перспектива на музикално драматическото творчество и като задача за сценично оформяване.



ОПЕРА „ПАЛЯЧО“ И НЕЙНАТА ПОСТАНОВКА

от

проф. ДРАГАН КЪРДЖИЕВ

При своето първо появяване опера „Палячо“ (или по-верно: „Палячовци“) е имала сензационен успех. Наистина тя притежава достатъчно театрални и музикални качества, които винаги могат да завладеят публиката — силни драматични моменти, непосредно чувство, страстно и буйно извишаващи се музикални фрази, богата



Руси Белчев



Хр. Кременов

хармония, цветиста инструментация. Затова и днес тя, заедно със своята посестрима — „Кавалерия рустикана“ на Маскани, е обичана от публиката, въпреки някои баналности на мелодията (песента на Неда, песента на Палячо и др.), въпреки грубостта на своя драматизъм. Но сегашните нейни успехи далеч не могат да се сравнят с успеха ѝ при нейното първо появяване. Заедно с „Кавалерия рустикана“, писана в същия театрален и музикален стил, тя с необикновена бързина завладява всички сцени на света и жъне бурните възторзи на публиката и на критиката. Нейните качества биват далече надценявани и всички оперни композитори се нахвърлят върху сходни сюжети и започват да пишат по същия „веристичен“ стил.

Този извънреден успех може да се обясни само с историческия момент, в който тези две опери са се появили. Зашото много опери, с много по-големи музикални и сценични качества, написани от много по-големи музиканти, далеч не са могли да постигнат такива успехи. Историческата перспектива открива и най-верния подход към самата постановка на операта „Палячо“, затова накратко ще разгледам историческите условия, при които е била тя създадена.

Леонкавало, заедно с Маскани, се явява като пръв изтъкнат представител на тъй наречения „веризъм“ в оперното творчество. Веризъм (Verismo) произлиза от *verum*, което значи истина. Веристите (към тях ще причислим и малко по-късно появилия се Пучини) се стремят да изобразяват значи истината, т. е. жизнената правда, и то правдата на ежедневиия, обикновен живот. За разлика от тогавашното поколение композитори, които са разработвали



Миню Минев



Ив. Казанджиев

приказни, легендарни и героични сюжети. Това е поколението на тъй наречените вагнеристи. Мощната творческа фигура на Вагнера е засенчвала цялото тогавашно творческо поколение, което е смятало да постигне успехи, като отиде „по-далеч и от Вагнера“ и развие по свой начин неговите творчески принципи, въпреки предупрежденията на самия Вагнер да дирят „новото“. Както ще видим по-нататък, предпоставките на историческия момент са били такива, че те не са могли да намерят това ниво. Необходимо е обаче преди всичко резко да разграничим музикално-драматическото творчество на Вагнера от понятието „вагнеризъм“ и след-