НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ

„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

Вокален факултет

катедра „Музикално-сценично изкуство“

АВТОРЕФЕРАТ

на

Д И С Е Р Т А Ц И О Н Е Н Т Р У Д

за

Присъждане на образователна и научна степен „доктор”

на тема

Съвременният аудиовизуален модел на операта в България и художественотворческите ѝ взаимоотношения с куклената изкуство

по научна специалност “Музикознание и изкуство”

професионално направление 8.3 “Музикално и танцово изкуство”

Художествено-творческа докторантура

Огнян Димитров Драганов

докторант свободна форма на обучение

Научен ръководител:

проф. д-р Виолета Горчева

София, 2025 г.

СЪДЪРЖАНИЕ:

УВОД 3

1. **ПЪРВА ГЛАВА**.

Развитието на оперния жанр в исторически план 7

1. 1. „Фауст” 7

1. 1. 1. Фауст в литературата и театъра 7

1. 1. 2. Фауст в музикално-сценичните жанрове 10

1. 1. 3. Операта „Фауст” в България 12

1. 2. „Турандот” 20

1. 2. 1. Турандот в литературата и театъра 21

1. 2. 2. Турандот в музикално-сценичните жанрове 25

1. 2. 3. Операта „Турандот” в България 31

2. ВТОРА ГЛАВА. **История на куклата** 35

2.1. Развитието на кукленото изкуство 38

2.2. Куклата като инобитие 42

3. ТРЕТА ГЛАВА. От сетивното към визуалното 45

4. ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. „Турандот” 49

4.1. Режисьорска концепция 50

5. ПЕТА ГЛАВА. „Фауст” 54

5.1. Режисьорска концепция 55

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 64

Справка за спектаклите свързани с изпълнителската част на докторантурата 69

Справка за приносите на дисертационния труд 70

Литература 71

Публикации по темата на Дисертацията 79

Увод

Провокативността в операта е заложена от композитора и либретиста още в процеса на създаване на произведението. Музикалната партитура на операта е отражение на индивидуалността на композитора, който по свой авторски начин комбинира всички музикални компоненти. Либретистът интерпретира сценария и създава либретото, но композиторът е този, който го превъплътява музикално и многократно увеличава психологическото му въздействие. Той, композиторът, създава уникалния език на оперното заглавие, оперната партитура. Неповторимостта на всяко едно музикално произведение получава израз чрез сценичната изява, представянето му на сцена. Тогава езикът на автора се превръща в реч, която съдържа и отразява индивидуалното, частното, единичното, моментното и уникалното в този език (музикалната партитура). Субективното, произтичащо от определена културна среда, както и емоционалното или свързаното с опита асоцииране с определено значение или привнасяне на такова към дадена дума или музикална фраза, се реализира от постановъчния екип и изпълнителския състав на конкретното оперно заглавие. Всеки един от този екип (диригент, режисьор, сценограф, певци, оркестър, хор, балет) със своята индивидуалност и опит аргументира в производен образ експонираната реч.

Темата на настоящата дисертация е провокирана от участието ми в много постановъчни екипи на различни оперни произведения. Винаги сме се стремили да приложим интерпретационни техники в сценичното претворяване на заглавието, които да конотират неповторимия език на композитора към нов и разбираем от хората в залата разказ. При оперна творба, за която липсва достатъчно информация за предишни постановъчни решения, като че ли е по-лесно да се търси оригиналността на речта. Оперните заглавия, чиято постановъчна история днес, в XXI век, представлява огромни информационни масиви, са предизвикателство

пред всеки режисьор, а пред същия проблем се изправят и художниците, и хореографите. Аудиовизуалният модел на операта е в зависимост от консервартизма на жанра. Свързаните в неразривно единство текст и музика, които протичат във времето и пространството и носят наратива, не могат да бъдат произволно променяни, както напр. в някои театрални постановки, където чрез добавяне на текст или неговото интерпретиране в различен контекст се променя идейната насоченост на произведението.

Единственото, според мен, което може да се направи с аудиовизуалния модел на операта, е: да се прецизира интерпретацията на музикалния език чрез акцентиране върху отделен текст от една страна и от друга — допълнителните визуални ефекти, като декор и костюм например — да бъдат със съвременна модерна и/или обобщаваща визия, насочваща към определени характеристики или идеи, а не следващи дословно хронотопа, указан в партитурата, и, евентуално, включване на други изкуства, които да разширят и обогатят драматургичното пространство, променяйки и/или динамизирайки разказа. Именно за това в теоретичната разработка, изхождайки от собствения си опит, преследвам изследването на процесите, довели до решения за съчетаване на оперно и куклено изкуство в две мои постановки — „Турандот" от Джакомо Пучини и „Фауст" от Шарл Гуно. Както и обосноваване ролята на режисьорските си решения в поставянето на заглавията в посока, провокирала нови оригинални идеи в интерпретацията на всеки един от екипите.

Задачите, които си поставям, са:

- ✓ Да проследя развитието на оперния жанр и сценичните реализации на конкретните творби в исторически план.
- ✓ Куклата като инобитие и развитието на кукленото изкуство.
- ✓ Да изследвам реакциите на съвременната публика и значението ѝ за развитието на съвременния оперен театър.

- ✓ Да разгледам възможностите за промяна на речта (разказа) чрез детайли или акценти в сюжетните взаимоотношения, които в оперната партитура са фиксирани от неповторимия език на композитора.
- ✓ Да обоснова режисьорските си решения да включа кукли в двете оперни произведения „Турандот" и „Фауст", способстващи допълнително надграждане на драматургичното развитие на образите и чувствително влияещи върху възприятията на зрителя.

Изборът на темата на настоящия труд е провокиран от многото и разнообразни режисьорски решения в оперни постановки, появили се в края на XX и началото на XXI век. Смисълът на тези тенденции е в търсене и намиране на нова посока, увеличаваща виталността на жанра с цел привличане на нови публики. Някои от тези супермодернистични, но не съвсем добре обосновани и още по-зле защитени решения доведоха до погрешно разбиране за оперното изкуство, като за механична смес от различни изкуства напр., а не като обединяване в единно хомогенно цяло на музикалния и драматичния компонент, мотивирано от самата онтологията на жанра, със специфичните му същностни елементи, формирали операта като изкуство — уникален синтез на разнородни начала.

Дисертацията има теоретико-приложно значение. Тя се занимава не толкова с общо изкуствоведчески въпроси, колкото с практически нюанси и тънкости в методологията на режисьорското творчество. Научноизследователските методи, използвани при изготвянето на този дисертационен труд, са литературен обзор, сравнителен, критически, логически и системен анализ, т.е. общо научните методи за познание. Емпиричната база на изследването е собствената оперно-режисьорска практика. Трудът представлява определена перспектива и представя полезни решения за постановъчните екипи.

ПЪРВА ГЛАВА

Развитието на оперния жанр в исторически план

От „История на музиката" е добре известно, че операта като жанр възниква в дворците[1] и са необходими дълги години, за да стане достояние на по-широки слоеве[2] от населението. В началото благородниците не искали и да знаят за площадния театър, изкуството на народа, известен ни днес като *комедия дел арте* (*comedia dell'arte*). Но точно на нея дължим амалгамата от игра, пантомима, танци и музика, балет и дори акробатика, стремежа към професионалното актьорско майсторство, пълнокръвните образи на живи, действителни, разпознаваеми персонажи и пр. — тази амалгама, която съвременният зрител познава просто като оперен театър. Някои изследователи считат драматичния мадригал, използван често като фон при изпълнението на комедия дел арте, за предвестник на оперния театър, защото „той има в основата си определено либрето, действуващи лица и диалози"[3] и това, което го разграничава от бъдещата музикална драма[4], е отсъствието на соловите форми и хоровото изпълнение на целия ансамбъл. От традициите на народната комедия дел арте и изразните средства на площадния, уличния театър се ражда новият и демократичен жанр на комичната опера, (началото на XVIII в.[5]), първо изпълнявана като сценично интермецо в антрактите на драматичната опера *seria*. На пътуващите улични артисти-професионалисти („а

---

[1] 1594 г., Флоренция, „Дафне" на Джакомо Пери. - *В:* **Брашованов**, Стоян. История на музиката. Изд. „Българска книга", С., 1946, 320 с., с. 55.

[2] Първият обществен оперен театър е открит във Венеция през 1637 г. - *В:* **Брашованов**, Стоян. История на музиката. Изд. „Българска книга", С., 1946, 320 с., с. 56.

[3] **Костакева**, Мария. Развитието на музикалното изкуство до Барока. В: Където думите не могат. (Сборник) Музика, С., 1978, 824, 15-29, 23.

[4] Историческо название – „музикална драма", наричана така от нейните първосъздатели. - *В*: **Камбуров,** Иван. Книга за операта. Творци и творби. Изд. „Хемус", С., 1943, 590, 581.

[5] **Стамболиев**, Огнян. Нова книга за операта. ГеяЛибрис, С., 2001, т. 2, с. 59-60.

не любители аристократи или занаятчии от разни сдружения”[6]) от комедия дел арте и куклените пиеси, въобще на театъра, във всички негови разновидности[7], се дължи „невежите да знаят повече, запознанството на необразованите с много славни истории”[8], възможността за докосването до древните хроники дори на онези, които не знаят да четат. А театърът продължава да се развива и да печели почитатели, да развива въображението им с приказните си истории и *фиаби*[9], да възпитава добри чувства и мъжественост, да учи хората „да бъдат свободни, силни и щедри”[10].

Всеизвестно е също, че раждането на операта е съпътствано от мечтата и стремежа да бъдат възродени възвишените идеали и драматургичното съвършенство на древногръцкия театър. Всичко на сцената (известна също още от древногръцкия театър **сцена**) се усложнява и обогатява[11], а „чудесата”, така присъщи на операта, са подтикът за редица открития на физиката и нововъведения в механиката.

1.1. ФАУСТ

1.1.1. **Фауст в литературата и театъра**

Още: с Готфрид Ефраим Лесинг Германия стъпва на сцената на световния театър и не случайно по-късно Гьоте ще признае, че е бил щастлив да учи

---

[6] **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 104.
[7] През 1602 г. Аугустин де Рохас в повестта си „Занимателно пътешествие” описва осем вида театрални трупи само в Испания: балулу, гаранча, боксиканга, кампания и др., а също аутоси – религиозни пиеси, корали – буквално „задни дворове”, фарсове, драми… Цит. по: **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 111-112.
[8] **Хейуд**, Томас. Защита на актьорите, 1616 г. Цит. по: **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 164
[9] „Фиаби – така се наричат приказните комедии на Карло Гоци. Може би най-известната от тях е „Турандот”.” Цит. по: **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 212.
[10] **Алфиери**, Виторио. „Хората трябва да се научат чрез театъра да бъдат свободни, силни и щедри”. Цит. по: **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 215, 217.
[11] **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 103.

драматично майсторство при него [12]. Преди това обаче малкият Йохан Волфганг се запознал с Расин[13] и подобно на Голдони[14], на Молиер[15], а по-късно и на Шилер[16], момчето си направило свой домашен куклен театър[17]. „Още от моето детство Фауст беше един от любимите ми герои, защото той ми се представяше като крупна личност, която съзнава силите си и усеща юздата, която му е поставила съдбата, като се мъчи да прегризе тази юзда.” — пише сам Гьоте, а когато пристъпва към трагедията, притежава четиридесет и една драматизирани истории на д-р Фауст[18, 19, 20]. За него Фауст е „духът на вечното отрицание”, но и на несломимата жажда за познание; „Фауст” е трагедията на мислещия човек, който търси смисъла и предназначението на живота. Трагедията, писана 60 години е венец на творчеството на великия Гьоте. Фауст, освен обобщен образ на вечно търсещото човечество, носещ — естествено — и редица черти на своя създател[21], е действителна

---

[12] **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 287.

[13] Жан Расин (22 дек. 1639 – 21 апр. 1699), най-значимият френски трагедиограф от епохата на Зрелия класицизъм, един от тримата велики френски драматурзи на XVII век във Франция заедно с Молиер и Корней.

[14] Карло Голдони (25 февр. 1707 – 6 февр. 1739), италиански драматург от XVIII век, чието литературно наследство се състои от над 200 пиеси, повечето - комедии.

[15] Жан-Батѝст Поклѐн, известен със сценичното име Молиер (15 ян. 1622 – 17 февр. 1673), френски драматург, режисьор и актьор, майстор на сатирата, съчетаващ елементи на италианската комедия дел арте с изящността и чувствителността на френския хумор.

[16] Йохан Кристоф Фридрих фон Шилер, познат като Фридрих Шилер (10 ноем. 1759 – 9 май 1805), германски поет и драматург, историк, философ, медик.

[17] **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 291.

[18] **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с., с. 307.

[19] Когато Гьоте започва своята трагедия, съществуват много преработки, легендата е обект и на поетическите вдъхновения на Малер, Мюлер, Грабе, Ленау, Хайне; Пушкин също плаща дан на увлечението си по нея. Цит. по: **Гълъбова**, Жана Николова. Томас Ман и „Доктор Фаустус”. Предговор към: **Ман**, Томас. Доктор Фаустус. Изд. Музика, С., 1981, 592, 5-14.

[20] https://www.classic-music.ru/guide099.html

[21] Гьоте е роден във Франкфурт на Майн през 1749 г. На 5-годишна възраст знае да чете. Владее латински, френски, гръцки, английски и италиански, освен родния немски език. Учи в Лайпциг право по настояване на баща си. Пише стихове, драми, пиеси, романи, но и съчинения като „Метаморфоза на растенията”; разсъждава върху произхода на прешлените на гръбнака; събира отломки от минерали и скали; изгражда своя теория за багрите, встъпваща в спор с Нютоновата теория за цветовете. Като съветник (от 1775 г. до смъртта си през 1832 г.) на херцога на Ваймар Карл Август, на Гьоте са поверени съдбините на тази държавица – занимава се с просвета и търговия, с ангарията на селяните и състоянието на пътищата, управлението на мините и финансовите затруднения на херцогството.

историческа личност, Йохан Фауст[22]. Предполага се, че е роден около 1480 г. в малко немско градче, Книтлинген; учи магия в Краков, медицина — в Ерфурт и Хайделберг, има подчертан интерес към алхимия и астрология, а редицата „чудеса", които извършва, му спечелват известност. Известност, която ще надживее не само него, а и творци, идеологии, владетели, държави.

Името Фауст се свързва с много легенди и приключения, славата му продължава да расте и след смъртта му (1540 г.). Още през 1587 г. Йохан Шпис, събрал откритите съществуващи до момента легенди по темата, издава книга със заглавие „Историята на Йохан Фауст". В края на XVI век въз основа на легендите, издадени от Йохан Шпис, в Англия излиза трагедия, написана от Кристофър Марлоу[23] и скоро е пренесена в Германия от английски театрални трупи, приспособена е за куклените театри, но с това преработките не свършват. С драматизация на „Доктор Фауст" се заема и Лесинг, но замислената драма остава само фрагмент.

Въпреки световната популярност и признание като литературен шедьовър, които получава Гьотевият „Фауст", темата сякаш не е изчерпана и продължава да вдъхновява творци от следващите поколения: Томас Ман и „Доктор Фаустус"[24], Калус Ман и „Мефистофел"[25], Фридрих Незнански и „Операция „Фауст""[26], народният артист на СССР и един от най-известните композитори на Латвия

[22] **Гълъбова**, Жана Николова. Томас Ман и „Доктор Фаустус". Предговор към: Ман, Томас. Доктор Фаустус. Изд. Музика, С., 1981, 592, 5-14.
[23] **Марлоу**, Кристофър. Прощално слово на Фауст. Пиеса, 1589 г.// *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1589; Цит. по: https://chitanka.info/person/christopher-marlowe
[24] **Ман**, Томас. Доктор Фаустус. Изд. Музика, С., 1981, 592.
[25] **Ман**, Клаус. Мефистофел. Народна култура, С., 1982, 344.
[26] **Незнански**, Фридрих. Операция „Фауст". Атика, С., 1986, преиздадена през 2002 г., 272 с.

Маргер Зарин и „Фалшивият Фауст или преработена пълна с препоръки готварска книга ППП”[27].

Фауст изкушава и фантастите: Даниъл и Дина Найери и „Опасна дарба или поредният Фауст”[28], Уйлям Тен и „Търговецът Фауст”[29], а и „Барни по прякор Фауст” на същия автор; Роджър Зелазни и Робърт Шекли с „Ако с Фауст не успееш…”[30]. И други поети, след Гьоте, се вдъхновяват и експлоатират темата: Николаус Ленау — „Мефистофел”; Луис Павон — „Разговор с Фаусто Диас”[31] и др.

Гьотевият „Фауст”, освен множество различни преводи на български език в стихове и в проза[32], се появява и в адаптирани/преразказани за деца версии, като напр.: „„„Фауст”, немска приказка, № 71 и № 72 на библиотека „Приказен свят”, година III (вероятно 1940 г.) на книгоиздателство Д-р Ж. Маринов, ул. Алабинска 37 (стая 417)”[33], или пък изданието на „Унискорп”[34] през 2018 г.

1.1.2. Фауст в музикалносценичните жанрове

Въз основа първата част от лиричната трагедия на Гьоте, Жюл Барбие (1825—1901) и Мишел Каре (1819—1872) създават оперното либрето, върху което

---

[27] **Зарин**, Маргер. Фалшивият Фауст или преработена пълна с препоръки готварска книга ППП. Народна култура, С., 1983, 328.
[28] **Найери**, Даниъл и Дина. Опасна дарба или поредният Фауст. ПАН, С., 2012, 370.
[29] **Тен**, Уйлям. Търговецът Фауст. - В: сп. „Наука и техника”
[30] *If at Faust You Don't Succeed*, 1993; https://chitanka.info/book/1695-ako-s-faust-ne-uspeesh
[31] Превод от испански на Никола Инджов, издание от 1998 г.
[32] **Жунич**, Емилия. Метаморфози на „Фауст“ в България, 1891–2022. Изкуствоведски четения 2023. Метаморфози, Ново изкуство, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2024, 80-85.
[33] Цит. по: COBISS.BG-ID – 1061271012; https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1061271012 .
[34] **Киндерман**, Барбара (преразказ). Фауст. Илюстрации – Клаус Ензикат. Унискорп, С., 2018, 36.

ще композира своя шедьовър Шарл Гуно (1818—1893). Преработена, тя е поставена на сцената на парижката „Гранд опера" (1869 г.) и успехът ѝ е триумфален. За 15 години са реализирани 1000 представления само на тази сцена[35].

Оперите „Мефистофел"[36] на Ариго Бойто (1842—1918), „Фауст"[37] на Луи Спор (Louis Spohr, 1784—1859), недовършената опера на Феручо Бузони (1866—1924) „Доктор Фауст"[38], операта на Хектор Берлиоз (1803—1869) „Осъждането на Фауст"[39], са само най-известните творби, но не засенчват вдъхновения талант и силата на внушението, постигната от Гуно в неговия „Фауст".Към „Фауст" на Гьоте не е безразличен и Рихард Вагнер. Сред симфоничните му произведения фигурира Увертюра „Фауст" (1840 г.), а сред вокалните — седем пиеси: „Песен на войника", „Селяни под липата", „Песен на Брандер", „Песен на Мефистофел", „Втора песен на Мефистофел", „Песен на „Маргарита", „Мелодрама на Маргарита" (1832 г.)[40].

През 2014 г., на 11 декември, в Прага е премиерата на рок-операта на Милан Щайгервалд и Павли Форест „Фауст"[41], също по мотиви от трагедията на Гьоте. Явно, рок-операта се е задържала в репертоара на театъра и се радва на успех, защото следващият спектакъл е обявен за 3 юни 2021 г.

---

[35] **Минчев**, Иван. 120 бележити композитори. Изд. Музика, С., 1984, 824, с. 720.

[36] Премиера на 5 март 1868 г. в Ла Скала; редакции: 4 октомври 1875, Театро Комунале в Болоня, 13 май 1876 г., Венеция, Театро „Росини".

[37] Премиера през 1816; редакция — 1852 г.

[38] Започната през 1916 г., но недовършена от Бузони творба; през 80-те години на XX век в оперния театър на Цюрих режисьорът Михаел Грубер поставя предложен от изследователя Е. Бомонт алтернативен завършек въз основа скоро намерени записки на композитора. Цит. по: https://operaguide.ru/italian-opera/111-ferruccio-busoni/221-1916.html

През 1917 г. са премиерите на други две опери на Бузони — „**Турандот"** и „Арлекино" — цит. по: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D0%B8,_%D0%A4%D0%B5%D1%80%D1%80%D1%83%D1%87%D1%87%D0%BE

[39] La damnation de Faust, Op. 24; Либретото е на композитора и на А. Гандонер по мотиви на Гьотевия „Фауст". Премиерата е на 6 дек. 1846 г. в Опера Комик, Париж, под диригентството на своя автор. Цит. по: https://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html

[40] Цит. по: **Минчев**, Иван. 120 бележити композитори. Музика, С., 1976, 832, 312.

[41] Цит. по: https://www.rockopera.cz/faust/

1.1.3.Операта „Фауст” в България

„Знаменателно е, че прохождайки из Европа-та, българинът избира от образа ѝ — що се отнася до изкуствата за музикална сцена — не атракцията, забавното, зрелищното, а онова, което е близко до неговата патриархалност, което е благонравно и го образова, което облагородява и издига социалния престиж, което смекчава нрава му, не просто му служи да си убие времето. Оттук и операта, благозвучна и поучителна, в същото време разбираема със своите случки, думи и герои, със своите съдбовни илюзии за величие, изиграва ролята на „троянски кон” за европейската музикална традиция в България.”

Военните духови оркестри, сформирани веднага след Освобождението, инцидентно гостуващи чуждестранни трупи поддържат жив интереса към оперната музика, а и личните пристрастия и предпочитания на учителите по музика и капелмайсторите, завършили в чужбина или чужденци (значителен брой чехи капелмайстори от действащата австрийска армия[42]) насочват изпълнители и ученици в тази посока.

За начало на българския оперен театър се считат представленията на Оперното отделение при Столичната драматическо-оперна трупа през 1890 — 1892 г. Всъщност, първите представления на трупа се състоят от откъси от „Веселите уиндзорки” и „Трубадур” — 2 ян. 1891 г.; 1.д. от „Фауст”, дует от 3.д. на „Бал с

[42] През м. февруари 1879 г. е образуван първият български военен духов оркестър в Търново, наричан тогава „музикантски хор”. Освен множеството чехи, капелмайстори стават и германци, унгарци, руснаци, гърци и др. През 1984 г. оркестрите са вече 10, през 1891 – 31. В началото на 90-те години на XIX век като капелмайстори започват да работят и първите български музиканти – Емануил Манолов, Панайот Пипков, Маестро Георги Атанасов, Тодор Хаджиев и др. Военните духови музиканти редовно дават безплатни популярни концерти на открито, в които звучат увертюри, инструменталнооркестрови транскрипции на арии, потпури от „Травиата” и „Трубадур”, „Норма”, „Хугеноти”, „Сватбата на Фигаро”, „Ромео и Жулиета” на Гуно, „Иван Сусанин”, „Селска чест”, „Пуритани”, „Марта”, Продадена невеста”, „Вълшебният стрелец”, „Ловци на бисери”, „Вълшебната флейта”, „Лучия ди Ламермур”, „Лукреция Борджия”, „Танхойзер”, „Лоенгрин” и др. Виж: **Бикс**, Розалия. Български оперен театър до 1944 г…, 15-19.

маски", сцена от „Марта", ария и дует от „В кладенеца" и дуела от „Евгений Онегин" — на 7 ян. 1891 г. За да се засили интересът у публиката, вече видяла отделни сцени, оперните деятели правят кратка пауза за подготвяне „на цялата опера „Фаустъ", за която бяха поръчани костюми и декорации въ Прага, но пристигането им закъсня, та едва на 22 януари можа да се даде „Фаустъ"[43], който поразвижи публика и критици. Въ вест. „Свобода" се появи обширна критика в броеве: 443, 446 и 451."[44].

Първите изпълнени цели опери от тези пионери, са „Фауст" и „Трубадур". Въпреки старанието им, въпреки поръчаните в Прага костюми и декорации, които със сигурност са впечатлили присъстващите, едва ли може да се предполага спектаклите да са били особено зрелищни. Отзивите, достигнали от онези години до нас, не отреждат особено внимание на „приготовленията" или „сценичната обстановка", както по-късно ще назоват сценографските реализации. Съпроводът на пиано, т.е. липсата на оркестър, а и на хор в тези първи представления са достатъчни, за да разберем, че не може да става и дума за масови сцени. Естествено,

---

[43] За същото представление *La Bulgarie* в брой 306 пише: „*Всичката най-избрана публика се беше стекла вторникъ вечерьта въ кокетната зала на „Славянска Беседа". Афишътъ обещаваше много, въ всякой случай едно голямо събитие за нашата столица, защото нашите куражлии артисти се бяха заели да изнесатъ операта „Фаустъ" и да се надпреварватъ, кой отъ кой да прескочатъ всички мъчнотии, които една следъ друга се изпречватъ въ най-голямата отъ големите опери „Фаустъ". Половината заслуга за тази премиера се пада на симпатичната Маргарита — г-ца Добшова и на Мефистофелъ — г-нъ Хашекъ. Г-нъ Славковъ всетаки прави голямъ прогресъ. Гласътъ му, макаръ слабъ, неженъ, не липсва да бъде приятенъ. Ахъ, чудесния пажъ, г-ца Кратохвилова, съ червени бузи и хубаво изнесена роля. Това е достатъчно, щото цялата зала да ръкопляска на русия Зибелъ - който следната сцена излезе съ единъ по-старчески костюмъ (Марта), но съ същите свежи бузи и юношески видъ! Въ арията на „скъпоценностите" публиката чакаше да види г-ца Добшова. Е добре! Требва да й признаемъ, че се представи добре — съ малки изключения, както подобава на една начинающа премиерка, и напълно заслужи букета и венеца, които получи придружени съ много ръкоплескания. Съ една дума като се иматъ предъ видъ трудностите, неизбежни при всеко начинание, не можемъ освенъ да предречемъ щастливо бъдеще на нашата оперна трупа. Дано не се излъжемъ въ нашата предвидливость и справедлива оценка и дано нашите артисти се окуражатъ и разбератъ, че те направиха вече много и че имъ остава още малко да вършатъ*". Цит. по: **Казаков**, Драгомир. Материали по историята на народния театър и опера. С., Държ. печатница, 1929, с. 88-89.

[44] Пак там, с. 88.

широката общественост едва ли подозира, че в партитурите на творбите са заложени и балетни сцени.

Въпреки това, просветителската роля и ентусиазмът на тези пионери на оперното дело в България, са достойни за уважение и преклонение!

През 1908 г., въпреки развихрилата се полемика дали трябва, или не да имаме българска оперна трупа, останала в историята като „оперната война", с личните средства и усилията на неколцина участници е сформирана Българската оперна дружба, просъществувала до обнародване на Закона за Народната опера през м. юли 1921 г. Константин Михайлов-Стоян, Иван Вулпе и Богдана Гюзелева[45]-Вулпе, Драгомир Казаков[46], Петко Наумов[47], диригентът Тодор Хаджиев, хормайсторът, но и суфльор Константин Рамаданов[48], художникът Александър Миленков са в основата. След постановките на „Палячо", „Демон", „Травиата" и „Фауст". На оперната сцена изгряват нови звезди — Анна Тодорова, Златка Куртева[49], Петър Райчев[50], Пенка Тороманова-Радева[51], Стефан Македонски, Панайот Димитров-Отето, Цветан Каролев; от Прага се завръща Христина

[45] Учила в Русия и Дрезден.
[46] Основен участник още в Оперното отделение.
[47] Учил в Прага и Париж, всестранно образован и изявен – композитор, изпълнител, педагог, общественик, публицист. Един от основателите на Частното музикално училище и професор в следващите му трансформации. В Частното музикално училище преподават Катя Стоянова (първата българка с музикално образование, която освен няколко изнесени концерти, се посвещава на педагогиката) и при Ефимия Илкова.
[48] Първият оперен хор е сформиран в края на 1909 г., 24 души; след одържавяването през 1921 (1922) г. съставът е с численост 67 души.
[49] Макар и само в отделни откъси, тя бързо става любимка на публиката и е изпратена на специализация в Италия. Виж: **Бикс**, Розалия. На опера в стара София, с. 51.
[50] Възпитаник на Рисувалното училище (днес Художествена академия), дебютът му е като Едгардо в „Лучия ди Ламермур", 1909 г. Облечен в червено трико, краката му треперят и той започва да се разхожда по сцената, газейки нарисувана вода, облягайки се върху нарисувани дървета, но още в годините на Оперната дружба той е сред имената в големия европейски оперен театър, участието му на софийска сцена е събитие от първа величина. Цит по: **Бикс**, Розалия. На опера в стара София, с. 51, 73.
[51] С паметни изяви и като Аида, и като Маргарита във „Фауст", и като Шарлота във „Вертер".

Морфова, вече с реноме на певица в Европа и освен че пее Марженка, изявява се и като режисьор на „Продадена невеста” — единствен нейн постановъчен опит.

„Александър Стамболийски и Стоян Омарчевски се казват българите, които превърнаха операта ни в държавна” озаглавява цял един раздел Розалия Бикс в монографията си „На опера в стара София”. „Замисляли ли сме се някога — без политическа демагогия обаче! — над странното обстоятелство, че не друг, а правителството на сдружените селяни-земеделци прави решителната крачка, очаквана десетилетия нетърпеливо: гласува закони за превръщането на Дружбата в Народна опера и на Музикалното училище в Музикална академия! Излиза, че „кройката” на Стамболийски наистина се оказва „широка” (по израза на цар Борис). Никъде по света зад изкуството „опера” не са заставали онези слоеве от населението, от чиито среди са излезли и чиито интереси отстояват българските държавници от 1921-23. Аристократи — да. Буржоа — да. Градска интелигенция — да. Но една партия на земеделците, дори не на земевладевлците — никъде! Български феномен, който красноречиво замества десетки разсъждения за демократичния характер на националната ни оперна култура.”[52]

През периода до 9.IX.1944 г. Софийската опера изживява продължителен, богат на успехи творчески живот. Някои постановки са върхни достижения на певци, постановчици, хор, оркестър, сценографи. С трупата работят световноизвестни диригенти като Мойсей Златин, Емил Купер, Исай Добровен. Асен Найденов поддържа неизменно високо равнището и установява здрава връзка на оркестъра със сцената. Той и режисьорът Драган Кърджиев са неколкократни участници във Вагнеровите тържества в Байройт[53]. Херман Щанге спомага

[52] **Бикс**, Розалия. На опера в стара София, с. 85. (цитираният абзац е предложен на вниманието на съставителите на „1000 причини да се гордеем, че сме българи”).

[53] **Тихолов**, Петко. Към върховете на изкуството, С., 1979. Цит. по: **Жунич**, Емилия. Фестивали за музикалносценични изкуства. Концепции, метаморфози, реализации. ИИИзк-БАН, С., 2019, 556, 20-21,

създаването на верни традиции в тълкуването на немския репертоар[54]. За режисьорската и сценографско-декоративната част на постановките като цяло е характерен реалистичен похват, подчинен на идейните и стиловите изисквания на конкретната творба, без крайни увлечения по външноефектното или битовожанровото им изграждане, въпреки различията в подготовката на постановчиците.

Промяната на държавното управление и политическата ориентация на страната след 9.IX.1944 г. води до промени и в репертоара и постановъчната естетика на оперния театър. Ако преди това е имало равнопоставеност на различните национални школи, то впоследствие е остро критикувана и отречена „склонността към сантименталната френска лирична опера от 19 век. Гостуват множество съветски постановчици (диригенти, режисьори, сценографи, балетмайстори), прилагащи на практика принципите на К. Станиславски и Немирович-Данченко. Постепенно в българския оперен театър навлиза нова генерация постановчици, мнозина завършили образованието си в СССР. Влияние върху развитието и естетиката на жанра оказват и гостите от Румъния — първо в Русенска опера, а след това и на националната ни сцена.

Интересна от режисьорска гледна точка е постановката на творбата на Гуно в Софийската опера от 1955 г. Дали режисьорът Драган Кърджиев е бил повлиян

[54] **Бикс**, Розалия. Музикалноизпълнителско изкуство. Оперно дело. В: Енциклопедия на българската музикална култура. БАН, С., 1967, 98-104.

от тълкуванията на проф. Иван Шишманов[55],[56],[57], или пък сам е замислил обединяването на образите на Мефистофел и Фауст?! Имайки предвид множеството описания на културния живот и местата за срещи в София, познанствата и ежедневните срещи на интелектуалния елит, обсъжданията на произведения, постановки, събития и пр. още по времето на Царство България, може да се предполага такова влияние. Режисьорската трактовка на Кърджиев може да се разглежда напр. като поклон пред паметта на министър Шишманов, особено в онези години, когато всичко направено, постигнато преди 9.IX. се отрича съвсем безогледно и непрекъснато се пропагандират единствено грижите и заслугите на т.нар. „народна власт" за образованието и издигането културата на масите. Драган Кърджиев е немски възпитаник и може да се предполага и влияние от някоя от многобройните сценични реализации на Макс Райнхард на Гьотевия „Фауст" из Германия и Австрия с използване на „музика от Шуман, от Макс фон Шилингс, Вайнгартнер и …д-р Паумгартнер, …Малер, …Берлиоз"[58] задълбочено говори и кореспондира и с „Рихард Щраус и Пфицнер за музиката към „Фауст"."[59]. Кърджиев работи като режисьор в Националната ни опера от 1934 г.[60], като преди

---

[55] Роден на 22 юни 1862 г. в Свищов, починал на 22 юни 1928 г. в Осло, Норвегия.

[56] Иван Шишманов на 14-годишна възраст постъпва в Педагогическото училище във Виена със стипендия, уредена от унгарския пътешественик Феликс Каниц, впечатлен от любознателното, будно българче. Министър на просветата от 1903 г., Шишманов извършва множество реформи: строи училища и детски градини, подпомага музеи, читалища и библиотеки, изпраща художници, артисти, музиканти и учени „да видят отблизо" културните ценности на Европа. По времето на министър Шишманов е построен Народният театър, открит през януари 1907 г. Негова максима е: „*Един народ, който дължи своето Възраждане и своята свобода на училищата и даскалите, такъв народ трябва винаги да цени високо просветата, защото няма истинска свобода без просвета*." – Цит. по: https://bulgarianhistory.org/ivan-sudihishmanov-btel/

[57] „*Фауст и Мефистофел … могат да бъдат двете лица на един и същ човек*". Мефистофел, „*елегантен, красноречив*", по нищо не прилича на „*средновековния дявол с конските копита и опашка*". – *В*: **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете, с. 309, като авторката коментира тълкуване на проф. Иван Шишманов.

[58] **Райнхард**, Макс. Театърът – идеал и действителност. Наука и изкуство, С., 1986, 360, 310-311.

[59] **Райнхард**, Макс. Театърът…, с. 310.

[60] https://www.abcdar.com/magazine/XXVII/Dzl_2023_br27_27_Emilia_Zhunich_Tvorchestvoto_na_Vagner_v_postanovka_ot_1949-dogmatichnost_na_epohata.pdf

е бил цигулар и артистичен секретар. През същата, 1934 година, софийският мъжки хор „Родина”[61] гостува на фестивала в Залцбург, където Райнхард го чува и кани за участие в постановката на „Фауст”, в която хористите изпълняват източноправославни църковни песни в сцената на смъртта на Маргарита. Във всички случаи Кърджиев или е виждал някоя от постановките, или участващите хористи са разказвали, или е чел рецензии за тях.

Рецензентът[62] пише за софийската постановка от 1955 г., че „в стремежа си да изгради напълно реалистичен спектакъл”, „Кърджиев, чиято висока театрална култура и богат сценичен опит стоят над всяко съмнение, (…) отдава съществена дан на значителни лични увлечения и чужди концепции”, „…търсейки нови страни в идейното ѝ съдържание, ново тълкуване на някои образи (…), за да наложи отпечатъка на своето (или заимствувано от другаде)[63] мирогледно схващане.” Въпреки това, ако тази „режисьорска концепция търпи редица възражения, то по сценичното ѝ реализиране не могат да бъдат направени съществени забележки за груби грешки, суровост или недоизработеност”[64] — признава резензентът. Той е склонен да упрекне режисьора в култ към немското оперно изкуство.

Критикът Тинтеров оспорва самата концепция: „Програмата се опитва да ни внуши, че Мефистофел е „другото „аз“ на Фауста, неговата обратна страна, неизживяна до сега“. Странна концепция... Значи Мефистофел не е дух на злото, на отрицанието, не е въплъщение на сатаната! Четейки констатациите на Ст. Тинтеров

[61] **Райнхард**, Макс. Театърът…, с. 355, бел. № 223.
[62] **Тинтеров**, Стефан Стефанов. „Фауст”. Бълг. музика, 1955, № 5, 25-35. (отзив за постановката в София). Цит. по: **Бикс**, Розалия, Анелия **Янева,** Румяна **Каракостова**, Миглена **Ценова-Нушева**, Емилия **Жунич**. Български музикален театър. 1890-2010. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Рецензии, отзиви, коментари. ГеяЛибрис, С., 2015; **Бикс**, Розалия. На опера в стара София. УИ „Св. Кл. Охридски, АИ „Проф. М. Дринов”, С., 2000, 97-101.
[63] Точно това повторение („чужди концепции”, „заимствано от другаде”) навежда на мисълта за реверанс към паметта и делата на Иван Шишманов от страна на Драган Кърджиев.
[64] **Тинтеров**, Стефан Стефанов. „Фауст”. Бълг. музика, 1955, № 5, 25-35.

относно тази постановка на „Фауст", стигаме до извода, че макар и несъгласен с новаторските експерименти, протестиращ срещу „ръждивите петна на модните увлечения", които те нанасят върху произведения от „златният фонд на оперната класика"[65], той, вероятно дори несъзнателно, ни оставя неопровержими доказателства за съзвучието на постановъчните експерименти, в този случай с непрекъснато пропагандирани едни и същи думи-клишета, повтаряни, втълпявани до втръсване.

За Пролог и желание „на режисьора да види в образа на Мефистофел „второто аз на Фауст", „духа на съмнението и отрицанието""[66], [67] става дума и в рецензия на Венелин Кръстев за постановката на Георги Първанов в Пловдивска опера в края на 60-те години на миналия век. Докато в програмата на софийската постановка се споменава, че „Католическата църква, със всички средства на своята власт, е искала да задуши този стремеж към земното, да задържи човека под гнета на своите духовни окови"[68] и дори действието е „изваден" пред храма, което също е оспорвано от критѝка, то според пловдивската програма, в постановката се търси „по-тясна връзка с творбата на Гьоте. В този смисъл свръхестественият „демон", „дух на злото" Мефистофел придобива човешки черти; той бива разглеждан като второто „аз" на Фауст, като дух на съмнението и отрицанието, способен да тласка развитието напред.

---

[65] **Тинтеров**, Стефан Стефанов. „Фауст". Бълг. музика, 1955, № 5, 25-35, с. 26.

[66] **Кръстев**, Венелин. „Фауст". Бълг. музика, 1968, № 2, 48-49. (за постановката в Пловдив). Цит. по: **Бикс**, Розалия, Анелия **Янева,** Румяна **Каракостова**, Миглена **Ценова-Нушева**, Емилия **Жунич**. Български музикален театър. 1890-2010. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Рецензии, отзиви, коментари. ГеяЛибрис, С., 2015; **Бикс**, Розалия. На опера в стара София. УИ „Св. Кл. Охридски, АИ „Проф. М. Дринов", С., 2000, 97-101.

[67] В програмка към постановката (премиера 28 ноем.1967 г.) с инициали „А.Х." (вероятно Ангел Христов, хормайстор) е подписана страничка, разказваща в кратце историята на операта „Фауст" в съпоставка с творбата на Гьоте – *огромната дълбочина на философско-етическия заряд на трагедията… лирико-романтична трактовка (при това твърде традиционна) на образа на Фауст*…"

[68] Програма „Фауст" на Софийска опера от 1956 г., с. 7.

След 1989 г. и поредната смяна на модела на управление на държавата, неминуемо водещ и до промени в живота и ежедневието на оперните театри, сътресенията са големи. Заради физическото оцеляване на трупите, непрекъснато менящите се и не съвсем ясни правила за финансирането им, ръководствата са принудени да правят компромиси от най-различно естество.

1. 2. „Турандот”

1. 2. 1. Турандот в литературата и театъра

Днес приказката за Турандот ни е известна най вече благодарение последната опера — недовършената, лебедовата песен — на Джакомо Пучини. При престоя си в Берлин през 1919 г.[69] композиторът посетил постановка на Макс Райнхард[70] по пиесата на Фридрих Шилер[71,72] по този сюжет. Дали изпълнителката Г. Ейзолът[73] е вдъхновила Пучини?! Или екзотиката на Далечния Изток е надделяла и провокирала въображението му?

Оказва се, че Карло Гоци, чиято приказка (фиаба) всички цитират като първоизточник, също е заимствал сюжета и най-старият източник, който изследователи са цитирали, е персийската класика[74] „Хамсе”, създадена през XII

[69] https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D1%82
[70] https://soundtimes.ru/opera/spektakli/opera-turandot
[71] Johann Christoph Friedrich von **Schiller**; 10 ноем. 1759, — 9 май 1805.
[72] Пучини със сигурност познава добре творбите на Верди „Разбойници” (премиера 1847 г. в Лондон), „Луиза Милер” (премиера през 1849 г., Неапол) и „Дон Карлос” (премиера през 1867 г. в Париж), създадени по пиесите на Шилер „Разбойници”, „Коварство и любов” и „Дон Карлос, инфант испански”.
[73] https://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/551/ 551/ТУРАНДОТ
[74] Въз основа на съвместна публикация по темата: **Жунич**, Емилия, **Драганов,** Огнян. 100 години от „пристигането“ на Принцеса Турандот в България. Какво знаем за принцеса Турандот около 100-годишнината от „пристигането“ ѝ в България
https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_13a_Emilia_Zhinich_100_g_princesa_Turandot_v_Bg.pdf

век от поета Низами Гянджеви[75],[76]. Част от „Хамсе", „Седем красавици"[77], Низами е представен в антологията „Средновековни източни поети"[78]. В поемата става дума за седем падишахски дъщери, за които се жени Бахрам[79], шахът на Иран. След много битки и победи той е решил да си почине. Всъщност, Бахрам изпраща вестносец към Чин[80] — „…/ носел той писмо от своя славен властелин,/ който искал дъщерята на хакана[81] стар,/ царският венец в добавка и огромен дар./ Дъщеря си дал тогава чинският хакан/ към Иран потеглил бавно и богат керван."[82]. Това е

---

[75] *Гянджеви* е през руски език; но в арабски няма звук „г". Най-близко звучащо до оригинала е *Канджууй,* а *Низами* е псевдонимът, с който поетът е най-известен.

[76] ***Низами*** *ад-Дин Абу Мухаммад Иляс ибн-Юсуф ибн-Заки ибн-Муайед,* е персийски поет, роден в град Гянджа. Официално признатата от ЮНЕСКО дата на раждането му е между 17 и 22.08.1141 г. (ЮНЕСКО обявява 1991 г. за година на Низами в чест на 850-годишнината на поета.). Основното му съчинение – „Петокнижие" („Хамсе", „Пет скъпоценности"), се състои от 5 поеми: „Съкровищница на тайни", „Хосров и Ширин", „Лейли и Меджнун", „Седем красавици" и „Искандер-наме". Петте поеми са написани в стихотворната форма *маснави* (двустишия), а общият брой двустишия е 30 000.
„Хамсе" оказва огромно влияние върху развитието на много източни литератури, въздейства на поети като Абу аль-Исфахани, Ибн аль-Фарид, Хафез, Руми, Саади, Алишер Навои и неговата „Хамса", Шилер, Гьоте и др. Считан за най-великия представител на романтичната лирика в персийската литература, въвел разговорния език и реализма в персийския епос. Творческото му наследство се споделя между Иран, Азербайджан, Афганистан и Таджикистан.
Фабулата на „Турандот" е из поемата „Седем красавици" („Хафт пейкар") на Низами. – Цит. по: https://bg.wikipedia.org/wiki/Низами_Ганджеви; https://ru.wikipedia.org/wiki/Хамса_(Навои)

[77] Седем красавици – в поезията на Низами те символизират седемте климатични области на земята по тогавашната география (Индия, Чин*, Хорезм, Саклаб – така в арабските източници наричат югозападните славяни, Магриб, Рум, Иран), но и седемте планети според тогавашната астрология, също – седемте цветове на небесната дъга. – Цит. по: **Милев**, Йордан (подбор и превод). Средновековни източни…, 479).

* Виж: бел. № 133.

[78] **Милев**, Йордан (подбор и превод). Средновековни източни поети. Рудаки, Фирдоуси, Омар Хайям, Низами, Руми, Саади, Хафез, Алишер Навои. Изд. Народна култура, Библ. „Световна класика", С., 1973, 496, 211-279.

[79] Бахрам – шах от династията на Сасанидите, царувал през 421-438 г. Впоследствие, под името Бахрам Гур или Бахрам дивото магаре, става герой на много приказки и поеми заради страстта си към лова на диви магарета (онагри). – Цит. по: **Милев**, Йордан (подбор и превод). Средновековни източни…, 466.

[80] Чин – Китай, но без съвпадение със съвременните ни представи за тази страна. В поезията Чин (Китай) е населен с тюрки и оттам довеждат прекрасни белокожи робини и изкусни художници. Иран е в постоянна вражда с Туран и Чин (Китай) на изток и с Рум (Византия) на запад.– Цит. по: **Милев**, Йордан (подбор и превод). Средновековни източни…, 483.

[81] Хакан – полумитическа титла на предводителя на тюркските племена, хаканът на Чин. Титла, равнозначна на византийската кесар. – Цит. по: **Милев**, Йордан (подбор и превод). Средновековни източни…, 482.

[82] **Милев**, Йордан (подбор и превод). Средновековни източни…, 233.

първото документирано споменаване на китайска принцеса и тя е втората поред девица, поискана от шаха.

В зората на XVIII век част от „Приказки от хиляда и една нощ" стават достояние и на европейците, вече добили вкус към книгите с приказки благодарение на разказвачи като Шарл Перо[83].

По времето на Луи XIV (5 септ. 1638 — 21 септ. 1715, Франция), известен като Краля Слънце, разчитащ на чиновническата аристокрация (аристокрацията на тогата), до най-високите нива на управлението достигат умни представители на третото съсловие като Жан-Батист Колбер[84] — самият той с голяма роля в процеса на централизацията. Колбер, наред с всички други свои нововъведения и заслуги, е министърът, на когото дължим „внасянето" на „Приказки от хиляда и една нощ" в Европа. Той е човекът, изпратил на Изток един едва 17-годишен младеж, Франсоа Пети де ла Кроа[85]. Младежът прекарал десет години между Сирия, Персийската империя и Турция, изучавайки арабски, персийски и турски езици. Оказва се, че точно Франсоа Пети де ла Круа е първият европеец, попаднал на историята за принц Калаф и китайската принцеса и те „излизат" от неговите „Хиляда и един дни". Дори се счита, че Франсоа Пети де ла Круа е „кръстникът" — за първи път той нарича безименната до тогава китайска героиня с името Турандот[86]. „Турандот", или по-точно „Турандохт".

---

[83] През 1697 г. Шарл Перо (Charles Perrault, 12. Ян. 1628 – 16 май 1703) за първи път издава преработени от него самия устно предавани до тогава народни приказки като „Червената шапчица", „Котаракът в чизми", „Малечко Палечко", „Пепеляшка", „Спящата красавица" и др. в сборник под заглавие „Приказки за моята майка" или „Истории и приказки от старото време с морални наставления" (в някои източници се среща и заглавието "Приказки на мадам Гоз"), скоро допълнени и преиздадени. Преработвани, преиздавани многократно, популярни и любими и у нас.

[84] Jean-Baptiste Colbert (29 август 1619 - 6 септември 1683) - френски икономист, политик и обществен деец при управлението на Луи XIV във Франция. Забелязан от кардинал Джулио Мазарини, Колбер бързо станал част от чиновническата аристокрация, наречена аристокрация на тогата; впоследствие заема постовете суперинтендант на финансите (тоест финансов министър), министър на търговията и на флота. Колбер е ключовата фигура в реализирането на проекта за създаване на абсолютистко управление. – Цит. по: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jean-Baptiste_Colbert.

[85] **François Pétis de la Croix,** Париж, 1653 – 4 дек. 1713.

[86] https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D1%82

Тъй като не беше открит превод на български език на фиабата на Карло Гоци, в моята дисертация в глава „**Турандот", по Карло Гоци** представям накратко съдържанието ѝ с акцент върху самата Турандот.

Николай Райнов и неговата приказка „Калаф и Турандот”

Около 30-те години на XX век Николай Райнов издава 35 сборника приказки, но впоследствие тази част от творчеството му потъва в забвение. Чак в средата на 60-те години издателство „Български писател” издава един том негови „Приказки от цял свят” и един том „Български приказки” под редакцията и съставителството на сина му — писателят Богомил Райнов[87]. В изданието от 2005 г.[88],[89] „Източни приказки” фигурира и персийската приказка „Калаф и Турандот”[90],[91], вероятно от сборника му „Персийски приказки”, излязъл за първи път през 1933 г.[92]

И понеже не са много оперните творби на чуждестранни композитори, свързани — макар и индиректно — с българската история, а и за много от българските артисти[93], участвали в различни реализации на „Турандот”, това звучи изненадващо, тук цитиранм някои фрагменти от приказката, преразказана от Николай Райнов.

Фридрих Шилер и „Турандот”

Фиабата на конт Карло Гоци превежда на немски, но освен това преработва и Фридрих Шилер. Всъщност запознанството на българската публика с жестоката принцеса е точно във версия, подобна на онази, вдъхновила и Пучини — пиесата на Шилер по приказката на Карло Гоци, с музика от Феручо Бузони[94]. „Турандот” от една „пиеса в стила на Commedia dell’Árte се превръща в жива и трескава драма

---

[87] Информация въз основа данните на системата cobiss;
https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1077312228#full
Според описа на НБКМ, и от двете книги има по един екземпляр в читалня № 1 на библиотеката.
[88] **Райнов**, Николай. Източни приказки. Изд. Захарий Стоянов, С., 2005, 422. – Цит. по:
https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1044308708#full
(В cobiss няма отбелязан редактор и художник на това издание).
[89] Със запазен дизайн, книгата е преиздадена през 2017 г., с редактор Иван Гранитски и нов ISBN.
[90] **Райнов**, Николай. Източни приказки. Изд. Захарий Стоянов, С., 2017, 424.
[91] https://chitanka.info/book/311-iztochni-prikazki
[92] https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1058430436#full
[93] Постановчици, певци, музиканти, артистичен творчески персонал.
[94] Феручо Бузони (1866 – 1924).

на страсти и общочовешка душа”[95], освен подсиления драматизъм, обрисовката на характерите, поетичния заряд на езика. Разработен от Шилер, образът на принцесата е „обкръжен с повече поезия и жизнена правда”, неотразимата ѝ „хубост и горд ум привличат сърцата, но неумолимата ѝ жестокост я прави чудовище в очите на ония, които не са заслепени от любов към нея”[96] — фрази, които се срещат и в цитирания по-горе руски превод на фиабата на Гоци.

„Принцеса Турандот” се появява на сцената на Народния театър през 1924 г., но това е „трагикомическа приказка в 5 действия (7 картини) от Шилер (по Гоци); превел Д. Шишманов; музика от Бузони; постановка на гл. режисьор И. Осипов[97], декори от художника Иван Милев (III действие, I картина и завесата — от художника Иван Пенков); костюми от същите художници; диригент Д-р К. Тодоров”[98],[99]. На програмата не е отпечатана дата на премиерата, информация за нея обаче се намира в „Летопис на Народния театър „Иван Вазов”, 1904-1970”[100] — т.е. премиерата за България е била преди 100 години, на 25 септември 1924 г. Всъщност първото запознанство на българската публика с жестоката принцеса е точно във версия на пиесата на Шилер по приказката на Карло Гоци, с музика от Феручо Бузони. Коя точно музика обаче не е ясно, защото Бузони пише сюита „Турандот”, по-късно и опера „Турандот” по собствено либрето, следващо приказката на Карло Гоци.

---

[95] Програма за постановката на Народния театър „Иван Вазов” с премиера на 25 септември 1924 г.
[96] Пак там.
[97] Йосиф Осипов Зойфер, цит. по: **Гълъбова,** Снежанка, Иван **Гърчев**. Летопис на Народния театър „Иван Вазов”, 1904 – 1970. Репертоар. Издателство „Наука и изкуство”, С., 1971, 578, 195.
[98] Диригент д-р Коста Тодоров, цит. по: **Гълъбова,** Снежанка, Иван **Гърчев**. Летопис на Народния театър „Иван Вазов”, 1904 – 1970. Репертоар. Издателство „Наука и изкуство”, С., 1971, 578, 195.
[99] По титулната страничка на програма за постановката. Собственост на РБ „Захарий Княжески”, отдел „Изкуство”.
[100] **Гълъбова,** Снежанка, Иван **Гърчев**. Летопис на Народния театър „Иван Вазов”, 1904 – 1970. Репертоар. Издателство „Наука и изкуство”, С., 1971, 578, 195–196.

За тази първа постановка на „Турандот”, реализирана у нас преди век, пише Никола Икономов[101], разказвайки за тези „бурни години” и отбелязва, че въпреки многото играни пиеси, само две са пожънали успех — „Тоз, който получава плесници”[102] и „Турандот”. Със сигурност да му се доверим. В програмката на театъра сред действащите лица и изпълнители откриваме името му, той е бил единственият изпълнител на Барах[103], мъжът на Скирина, бивш велможа и възпитател на астраханския принц Калаф. А и Людмил Стоянов дава висока оценка на изпълнението му на страниците на в-к „Развигор”, бр. 165[104].

1. 2. 2. **Турандот в музикално-сценичните жанрове**

За Турандот и нейни сценични представяния вече беше споменато — първо, през 1729 г. комичната опера „Китайска принцеса” на Лесаж и Жак-Филип д’Орньвал, представена на Панаирния театър в Париж, последвана от най-известната от фиабите на Карло Гоци „Турандот, китайската принцеса” чието първо представление е в Театър Сан Самуел във Венеция на 22 януари 1762 г. Следва преработката и преводът на немски от Шилер, чиято версия в постановка на Макс Райнхард през 1919 г. вдъхновява Пучини за работа върху тази негова последна творба.

Оказва се обаче, че „Принцеса Турандот” е лебедова песен и за друг легендарен творец в областта на сценичните жанрове — Вахтангов[105]. Желанието на Евгений Вахтангов да търси „съвременни начини за разрешаване на

---

[101] **Икономов**, Никола. Между изкуството и живота. Изд. „Народна младеж”, С., 1968, 356, 241.
[102] Пиеса на Леонид Андреев, цит по: **Икономов**, Никола. Между изкуството и живота. Изд. „Народна младеж”, С., 1968, 356, 254.
[103] В програмката е изписано „Баракъ”.
[104] Цит по: **Икономов**, Никола. Между изкуството и живота. Изд. „Народна младеж”, С., 1968, 356, 254.
[105] Евге́ний Богратио́нович **Вахта́нгов** (1 (13) февр. 1883, Владикавказ — 29 май 1922, Москва), руски и съветски театрален режисьор, актьор и педагог, основател и ръководител на Студентска драматическа студия (1913 — 1922), от 1921 г. известна като Трета студия на МХТ, а от 1926 г. — като театър „Евгений Вахтангов”. - Цит. по: https://ru.wikipedia.org/wiki/ Вахтангов,_Евгений_Багратионович.

представлението във форма, която да звучи театрално“ е въплътена в последната му постановка „Принцеса Турандот“ (по пиесата на Карло Гоци, 3-а студия на МХАТ, 1922 г.), пропита с духа на ярко жизнеутвърждаване.

Почти столетие преди Бузони, през 1809 г., и Карл Мария фон Вебер е писал музика за постановка на „Турандот”, оп. 37[106]. Веберовият опус включва по-ранната му Китайска увертюра (Overtura cinese или Chinese Overture), която той е създал върху китайска тема през 1805 г. Бузони обаче е на мнение, че Шилер и Вебер са унищожили шедьовър на италианската литература[107] и, под една или друга форма, „Турандот” неколкократно обсебва вниманието му в периода 1904—1917 г. През 1904 г. Бузони започва да скицира допълнителна музика към китайската фиаба на Гоци. Той аранжира и концертна сюита, изпълнена за първи път през 1905 г., публикувана година по-късно, през 1906. Постановка на пиесата на Гоци с музика на Бузони[108] е монтирана от Макс Райнхард в Берлин през 1911 г.[109] и за втори и последен път в Лондон през 1913 г.

Бузони завършва операта „Турандот“ за много кратко време — 300 страници за 100 дни, в края на 1916 г. и тя е изпълнена за първи път заедно с „Арлекино” под палката на самия композитор в Цюрих през 1917 г.[110]

„Турандот” на Пучини[111]

[106] Incidental music for Turandot (Schiller, after Gozzi), J. 75 (1809). – Цит. по: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Carl_Maria_von_Weber.
[107] Пак там.
[108] Повече информация относно допълнителната музика и сюитата, както и за постановките на пиесата с музиката на Бузони може да се намери в: **Beaumont**, Antony (1985). Busoni the Composer. London*:* Faber and Faber. ISBN 0-571-13149-2.
[109] Точно пиесата, вдъхновила Пучини.
[110] Пак там.
[111] Въз основа на съвместна публикация: https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_13a_Emilia_Zhinich_100_g_princesa_Turandot_v_Bg.pdf

В приказката на Гоци, както вече бе споменато, действащите лица са значително повече, отколкото в последната Пучиниева опера. Пучини изгражда творбата си в три действия, пет картини — значително по-стегнато и лаконично от пиесата на Гоци, написана в пет действия, съответно с 4, 5, 7, 10 и 2 или общо 28 сцени.

Измаил и Барах не присъстват като герои в операта на Пучини. Пропуснат е и моментът с рисувания портрет на принцесата. Операта започва със съобщение на Мандарина, че персийският принц, който не е успял да отговори на гатанките, ще бъде обезглавен сутринта[112].

Началото на второ действие от пиесата на Гоци също е пропуснато в пучиниевото либрето. В операта още в първо действие се появяват Мандаринът и министрите Пинг — велик съветник, Панг — велик прорицател и Понг — велик готвач[113], също комични персонажи, ярко кореспондиращи с героите на Карло Гоци Труфалдино, Бригела, Панталоне, Тарталя, характерни за комедия дел арте. Министрите Пинг, Панг и Понг желаят да отидат по родните си места — второ действие, самостоятелна сцена[114], да свърши кошмарът с обезглавяването на принцовете, неуспели да разгадаят загадките на Турандот, мечтаят най-после някой да отговори на така заплетените гатанки, Принцесата да се омъжи и животът да се върне към нормалния си ход. Още в началото на пучиниевата опера те разубеждават Калаф, предлагат му да се откаже, обясняват, че Турандот „е една жена с корона на главата и украсена мантия, но, ако я съблечеш гола, е месо, сурово

---

[112] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama lirico in tre atti e cinque quadri di G. Adami e R. Simoni. L'ultimo duetto e il finame dell'opera sono stati completati di F. Alfano. Riduzione per canto e pianoforte di G Zittoli. Proprieta G. Ricordi e C Editori - Stampatori, MILANO, 119772, Copyright 2005, 2-5.

[113] "grande cancelliere", "gran Provveditore", "grande cuciniere", превеждани също като „дворцов канцлер", „дворцов маршал", „дворцов готвач" — Цит по: **Стамболиев**, Огнян. Нова книга за операта. ГеяЛибрис, С., 2001, т. 2, с. 93.

[114] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 147 – 206.

месо. Нещо, което дори не се яде”[115], т.е. те от иронията преминават към подчертан сарказъм[116]. В операта музикалната тема на тримата министри Пинг, Панг и Понг характеризира комичния привкус, заложен от конт Гоци в образите прототипи Тарталя, Бригела и Труфалдино.

В пучиниевата опера многословните диалози между второстепенните персонажи, както и между Алтум и Турандот са избегнати. Но пък е добавено обяснение на Турандот за нейната далечна родственица „от преди 1000 години, даже 1001”[117], [118], принцеса Лоу-Линг, замлъкнала навеки в своя огромен гроб, похитена от чужденец — принц, дошъл отдалече с вòйните, превзели царството и трона. Отчаяният вик на „красивата и сладка Лоу-Линг, кънтящ през вековете”, отеква в душата на Турандот. Заради нейните страдания Турандот ненавижда чужденците, идващи за ръката ѝ[119].

Сцената с гатанките[120] е запазена във всички открити варианти на творбата — този на Гоци и другите след Гоци — а в операта на Пучини това е един особено предизвикателен епизод. Гатанките и съответно техните отговори се различават във версиите на Гоци и Пучини[121]. Както във всички открити версии на приказката — тази на Гоци и другите след него, действието в операта на Пучини продължава с благородния жест на Калаф и неговата загадка — може ли Принцесата да назове

---

[115] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 89 – 90.
[116] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 92 – 93.
[117] А дали „1001 години” не е точно препратка към „1001 нощ”, която до момента е била напълно непонятна за българската публика?! Вероятно не само за публиката, а и за артистите. В другата Пучиниева творба с източна екзотика, „Мадам Бътерфлай”, договорът, който Б. Ф. Пинкертон е сключил за къщичката, е за „деветстотин деветдесет и девет години”.
[118] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 231.
[119] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 234.
[120] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 242 – 260.
[121] За операта на Феручо Бузони „Турандот” Иван Камбуров пише само, че Калаф „по чудо отговаря и на трите въпроса”, без да цитира съдържанието им. Друга разлика в операта на Бузони е, че „тя (Турандот – б.а.) употребява хитрост: поставя една робиня да подслушва спящия Калаф и чрез това се добира до тайната”. Цит. по: **Камбуров,** Иван. Книга за операта…, 104-105.

името му до следващото утро[122]. Това е основата на интригата, превръщаща се в двигател на действието, протичащо по-различно. Спестени са „привиденията", фигуриращи във фиабата. Не се търси и второто име, това на бащата на Калаф.

При Пучини Аделма не фигурира; елементи от нейния образ и този на някогашния възпитател на Калаф — Барах, се проектират в новото действащо лице — робинята Лиу. Тя, както и Аделма, е влюбена в Калаф и заради една някогашна негова усмивка, още в двореца, придружава и всеотдайно съпровожда баща му Тимур в изгнаническия му път. Но е само обикновена робиня. И накрая се самоубива (както това възнамерява да стори и Барах), за да не издаде името на любимия — трето действие, известно и като „действието на Лиу" сред ценителите меломани. Любовта на Лиу, нейната смиреност, нейната вярност, нейната кротост са абсолютен антипод на гордата, властна и жестока Турандот — не случайно Пучини е добил славата на отличен драматург. Лиу е наясно със съсловните различия, с невъзможността за реализация на своя най-съкровен блян и принася в жертва живота си, себе си, за да остане вярна и на любимия, и на себе си: „Ти, която с лед си покрита, от огромен пламък ще бъдеш победена. Ще го обикнеш също и ти преди още утрото да изгрее, а аз ще затворя уморени очи, защото той отново ще победи, за да не го видя никога повече[123].

Последния дует и финала в операта са дописани от Франко Алфано, който следва замисъла и оставените от учителя си наброски. Цялото многословие на четвърто и пето действие от фиабата на Гоци е събрано в трето действие на операта, започващо с легендарната и най-известна ария от пучиниевата творба, тази на Калаф, „Nesun dorma!" — „Никой не спи"[124]. Цялата тревожност и напрегнатост на

[122] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 275 – 276.
[123] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 340 – 343.
[124] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 285 – 295.

велможите и придворните, на народа на Пекин намира израз в тази ария — никой не спи. Разкрива се и непримиримостта и решителността на Калаф да се ожени за Турандот: „Никой не спи. Както и ти, Принцесо, от твоята студена стая гледаш звездите, които трептят от любов и от надежда. Моята тайна е затворена в мен. Моето име никой не ще узнае. Не, не, върху устните ти ще го кажа, когато светлината изгрее. И моята целувка ще разтопи тишината и ще те направи моя. Свършвай, нощ! Изгасвайте, звезди! На утрото ще победя!”.

Последният дует на Калаф и Турандот ни води към развръзката на операта и Финала. Целувката на Калаф, както той предвижда в своята ария, разтопява леденото сърце на Принцесата и тя усеща непознатото за нея чувство любов — изключително изразителен музикален момент в оперната творба[125], в който се включва и хорът. Виждайки страданията на Турандот, изразени в „Моята слава залязва, с моята слава е свършено, позор за мен”[126], Калаф отговаря: „Чудо! Твоята слава ще изгрее отново заради първата целувка, която ти носи и първата сълза” и сам назовава името си[127].

И Финала: пред събралото се множество, изправена пред император Алтум, Турандот обявява, че знае името на чужденеца и то е Любов[128]. Операта завършва с мелодията от арията на Калаф „Nesun dorma!”, но с променен текст: „Светлината във света е любовта. Нашето щастие се усмихва и пее под незалязващото Слънце на любовта. Слава на теб!”[129].

В операта на Пучини изобщо отпадат героите от фиабата на Гоци Исмаил, Скирина и Зелима, за майката на Калаф не става и дума. Както вече споменахме,

---

[125] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 360 – 362.
[126] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 364.
[127] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 365.
[128] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 382.
[129] **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama…, 383 – 384.

черти от Аделма и Барах съставляват част от образа на робинята Лиу; Труфалдино, Тарталя, Бригела, Панталоне кореспондират с Мандарина, Пинг, Панг и Понг. Но и времената, съответно — вкусовете на публиката и художествените търсения на авторите, са се променили. Както сам конт Гоци пише в Предисловие към своята трагикомична приказка при отпечатването ѝ, премиерата ѝ е била в театър Сан Самуел във Венеция на 22 януари 1761 г. и пиесата седем поредни вечери с успех е пълнела цялата зала[130]. Трите загадки и двете търсени имена са били достатъчна база, за да държат просветената публика цели три часа прикована към сцената[131]. Премиерата на Пучиниевата лебедова песен е през месец април 1926 г. в Ла Скала, Милано. Разликата във времето между двете премиери е 165 години.

1. 2. 3. **Операта „Турандот" в България**

В България „Музикален вестник" през 1928 г., бр. 3, на с. 12, в рубриката „Музикална хроника" съобщава, че „управлението на Народната опера приготвя нов репертуар за идния сезон. Между другите нови опери се предвижда и изнасянето още на Принцеса Турандот и Борис Годунов". Не се уточнява обаче чия „Турандот". Защото, както и „Русалка", „Севилският бръснар" и др., името „Турандот", без „принцеса", носят две опера — на Феручо Бузони и на Джакомо Пучини.

Точно творбата на Пучини действително е реализирана в Народната опера само 4 години след световната ѝ премиера (1926 г. в Милано под палката на Артуро Тосканини) през 1930 г. под палката на Херман Щанге и режисурата на Христо Попов. Художници са Александър Миленков и Иван Пемов[132]. Премиерата е на 10

---

[130] **Гоцци**, Карло. Сказки для…, 266.
[131] **Гоцци**, Карло. Сказки для…, 265.
[132] **Бикс**, Розалия, Анелия **Янева**, Румяна **Каракостова**. Български музикален театър. 1890-1997. Опера, балет, оперета, мюзикъл. АИ „Проф. Марин Дринов", С, 1999, 259, 158.

октомври[133],[134]. Цветана Табакова (дубльор — Катя Спиридонова) е в титулната роля, Борис Христов — Тимур, Мария Митович — Лиу, Георги Хинчев — Калаф, Пинг, Панг и Понг са поверени на Михаил Люцканов, Сл. Филев и Димитър Христов, мандарин — Р. Ризов. Злата Божкова свидетелства, че тази „екзотична опера бе интересна новост за София и публиката препълваше салона на Народния театър при всяко нейно представяне. Щанге се изяви като прецизен до педантичност тълкувател на нотния текст"[135]. До толкова педантичен, че недоволен от музикалната прецизност, назначава допълнителна репетиция за хора в единствената му свободна сутрин — неделя, и настоява за това въпреки възраженията на целия хор, директора на театъра и режисьора на постановката.

Спектаклите добиват още по-значителна ценност, когато Петър Райчев, жънещ овации и лаври по сцените на Европа, гостува в ролята на Калаф. Цветана Табакова в ролята на принцесата е „на върха на своето сценично творчество", но най-затрогваща е първата българска изпълнителка на Лиу — М. Митович. Хорът ту пее „с риск за живота си върху люлеещ се подиум долу под сцената, ту се качва на площадки горе до моста на прожекторите"[136]. Христо Попов постига голямо разнообразие на сцената, „както и необходимата монументалност. Грандиозна и оригинална е картината пред императорския дворец"[137].

Три цели десетилетия изминават до следващата постановка, отново на софийска сцена. През това време се е състояла Втората световна война, България от монархия е станала „народна република", промени са настъпили във всички области на живота. Променили са се не само политическите и икономическите условия, променена е идеологията, променили са се и критериите, вкусовете;

---

[133] **Божкова**, Зл.[ата]. Софийска народна опера. Мемоари. Наука и изкуство, С., 1975, 184, 39-41, 148.
[134] В по-горе цитирания първи том на Български музикален театър точната дата на премиерата не е посочена, само годината 1930.
[135] **Божкова**, Зл.[ата]. Софийска народна…, 40.
[136] **Божкова**, Зл.[ата]. Софийска народна…
[137] **Божкова**, Зл.[ата]. Софийска народна…, с. 39-40.

съответно ориентацията към композитори, школи, вида репертоар трябва да е съобразно пропагандата; т. нар. „социалистически реализъм” е задължителен, α (алфа) и Ω (омега) за всеки един творец, за всяко едно произведение! Трудно за съвместяване с някакъв приказен сюжет…

В последните дни на сезон 1960/1961, протичащи под знака на провеждащия се международен конкурс за млади оперни певци, завесата се вдига за едно връхно „постижение на нашето оперно-изпълнителско изкуство”, което рецензентът бърза да подчертае още съвсем в началото. Защото „Турандот” „е почти лишена от социален елемент”, за разлика от добре познатите и обичани и от творци, и от публика пучиниеви шедьоври „Тоска”, „Бохеми”, „Мадам Бътерфлай”. „Турандот” не се „връзва” с поставяните партийни изисквания, това е творба с „ограничено идейно съдържание”, „снижено етическо звучение”, „недостатъчна драматургическа логика на някои моменти”, но никой не би могъл да оспори красотата на музиката, техническите предизвикателства и необходимия сериозен набор от физически данни и певческо-артистични умения за изпълнението ѝ.

В умело подбрания и силен певчески състав блестят Юлия Винер и Никола Николов, високо художествено равнище достигат Г. Генов (Пинг), Никола Гюзелев (Тимур) и особено Катя Попова в светлия и чист образ на робинята Лиу. Повече или по-малко се отличават и всички останали солисти — М. Паунов, Д. Димитров, К. Гецов и др.

За постановката на творбата в Русе[138] отзивът, публикуван в списание „Българска музика”, е озаглавен „Една топло разказана приказка”. В нея „няма концертни хорали, статични мизансцени, бляскава показност, отсъствува и безстрастният обективизъм”; тя „звучи земно, действено — може би твърде много „материализирана”, но завладяваща с експресивната си развълнуваност.

[138] **Памуков**, Никола. Една топло разказана приказка. Бълг. музика, 1964, № 10, 31-32.

Режисьорът Ст[ефан] Трифонов се е отказал от величествените, но бездушни сценични форми, а е изобразил народа раздвижено, психологически изразително. Под палката на Ромео Райчев партитурата е разкрита „с цялото ѝ темброво и емоционално богатство.

Споменавайки „дълбоката връзка с великата италианска традиция на Росини и Верди (…) удивително трудната и с удивително малка по времетраене голяма сопранова партия" рецензията за поредната софийска постановка подчертава особено „участието на хора … в стилистиката на Мусоргски — човешката тълпа, народа на Пекин съпреживява, страда, ликува, коментира — той винаги е ангажиран в случващото се"[139]. Тази премиера съвпада „с откриването на основно ремонтираната сграда-зала на Софийската опера." Действието се развива и по вертикала, и по хоризонтала, като „пространството се владее от митологичния дракон — символ на Китай". Сценографското решение кореспондира „с идеята за самата Турандот, със собствената ѝ имагинерна представа за себе си като за величествено в своята неземност чудовище, като еманация на съвършената невинност и чистота на небесно създание, упоено от фикс идеята да отмъщава на мъжете–чужденци заради своята далечна предшественица принцеса Лоу Линг". Пламен Карталов за втори път поставя „Турандот" и рецензентът споделя, че настоящото „му решение е по-философско, по-ударно". С първата си реализация на творбата Карталов изненадва критика Розалия Бикс — това е въобще първото пучиниево заглавие в репертоарния му портфейл, но то е представено „така деликатно, многопланово, капризно като настроения и в същото време с такова чистокръвно веристично въображение Пучини"[140].

---

[139] **Арнаудова**, Боянка. Знакова постановка. Култура, № 13, 5 апр. 2008, с. 5.

[140] **Бикс**, Розалия, **Янева**, Анелия, **Каракостова**, Румяна, **Ценова-Нушева**, Миглена, **Жунич**, Емилия. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. 1890 – 2010. Рецензии, отзиви, коментари. IV, ГеяЛибрис, 2015, Институт за изследване на изкуствата - БАН, 768.

2. ВТОРА ГЛАВА История на куклата

Куклата е фигура на човешко същество (или понякога на животно), използвано най-често като детска играчка, в магия и религиозни ритуали. Куклите са били използвани в Древен Египет, Гърция, Рим и България. Те са направени от налични материали като глина, камък, дърво, кост, слонова кост, кожа, восък, слама, царевична шума и коса и пр. Има и археологически доказателства, че куклите са най-старите известни играчки [141].

Дървените кукли (гребло) са едни от най-старите намерени кукли. Те са открити в древни египетски гробници, които датират от 2000 г. пр. н. е.

Древногръцките кукли със съчленени крайници датират от 200 г. пр. н. е., а документи от 100 г. пр. н. е. показват кукли като детски играчки.

Римляните правят кукли от глина, дърво, слонова кост или парцали. Такива, облечени по последна мода, са открити в детски гробове. Новобрачни гръцки и римски девойки дават своята кукла на Богинята.

Някои кукли имат множество роли. Те са детски играчки, но също така участват в ритуали или се използват в образованието на децата. Има и кукли, които никога не се давали на децата, защото се смятало, че те са твърде заредени с магически сили.

Африканските кукли са считани за пратеници на богове и предци, а и ритуален инструмент.

В операта „Мадам Бътерфлай" става дума за малки фигурки, представляващи своеобразни кукли — „отоке — души на мъртви близки" — обяснява Чо-чо сан на Б. Ф. Пинкертон. Японските традиционни кукли имат дълга история. Те произхождат от времето на древната Jōmon култура (8000—200 г. пр. н. е.) и са

[141] Enciclopedia Britannica 1985 Bambola su Treccani

имали множество роли; използвани са като играчки, като амулет за защита, а и в религиозни церемонии. Някои от традиционните японски кукли са кукли хина, кукли Дарума и кукли Кокеши.

Effigy като метод за извършване на магия е добре известен в африканските, индианските и европейските култури, а някои от примерите за чудни кукли са тези от Западна и Централна Африка — nkisi[142] или bocio[143], носители на огромен духовен и културен смисъл. Те често наподобявали лица, за които е предназначено заклинанието. Залепването на щифтове върху вуду-кукли е характерно за афро-американската магия на Худу, докато т.нар. „кухненска вещица”[144] — кукла с произход от Северна Европа, е използвана като метод за призоваване на късмет. Куклите Hopi Kachina са сходни по предназначение с африканските кукли, защото и те са средство за възпитание, пратеници на богове и предци и/или ритуални инструменти.

При разкопките на Неолитните жилища в района на Стара Загора са намерени ръчно боядисани фигури във формата на лале и водна лилия, фигури на животни като котки, таралежи и язовци, религиозни скулптури, ритон, бижута от морски черупки, както и 33-сантиметров ръчно украсен музикален инструмент тарамбука. Сред сложните рисунки на тази до момента най-древна тарамбука в Европа се открояват и знаците на ин-ян. Изключително интересна находка е и глинена фигура

---

[142] **Nkisi**: McKwisi (или nkisi, мн.ч. minkisi) са свещени обекти или съдове за духовни сили, използвани в различни централноафрикански религиозни практики, като тези на народите Конго или Банту. Те може да съдържат магически елементи и се използват за защита, изцеление, започване на важни събития или дори за нанасяне на вреда.

[143] **Bocio**: Много близък култов предмет, bocio (или voodoo dolls) се срещат най-вече в Западна Африка, особено сред народите фон и еве. Подобно на nkisi, тези обекти са предназначени за предаване на духовна енергия и се използват в ритуали за различни цели, включително защита и изцеление.

[144] Кукли, които се поставят в кухните, за да предпазват дома и семейството от зли духове и да носят късмет. Тези кукли често се правят с ярки цветове и забавни изражения, за да вдъхнат позитивна енергия в дома. Вярванията около т.нар. *кухненски вещици* са удивителен пример за народната митология и културните обичаи на северноевропейските народи, чиито вярвания са населени с множество приказни създания, сред които *елфи, троли, феи, гноми* (които също имат куклени изображения, еквиваленти) и още много други.

с човешка глава и тяло на животно, оприличена на сфинкс. Сфинксът е много по-малък от големия сфинкс в Гиза, но е много по-древен от него — на над 7000 години. Неолитните жилища са се запазили непокътнати с цялата покъщнина по този начин, по който хората са ги оставили някога преди повече от 8000 години.

Сензационно е да се обяви, че първите кукли от района на Стара Загора са на 8000 години[145]. Те изразяват единството, симбиозата на човека и животното[146].

От прачовека идва и вуду-куклата, която носи душата и лицето на човек. Използването на вуду-кукли само по себе си не е зло или тъмна материя. Експерти казват, че куклата получава връзка с лицето, което символизира, само след като нещо, свързано с този човек, е прикрепено към нея: снимка или кичур коса. Също така към куклата се добавят подаръци за духовете: чесън, цветни листенца, парфюми и дори пари.

[145] http://starozagorci.blogspot.com/p/istori.html

[146] Симбиозата между човек и животно присъства в множество митологии; познати са *кентавър* (човек – кон), *минотавър* (човек – бик), *сарий* (човек – овен, често асоцииран с бог Пан), *сирена* (човек – риба) от древногръцката; *свинкс* (човек – лъв) от древноегипеската; *хиниса* (човек-хипопотам, символ на плодородие) в някои африкански култури; *ламасу* (тяло на бик или лъв, човешка глава и криле) от древната месопотамска митология; *русалките* – подобни на *сирените*, но характерни за славянските и скандинавските митове.

2.1. Развитието на кукленото изкуство.

Учените свързват възникването на куклення театър с различни епохи. Кукленото изкуство, според повечето изследователи на Античността е епохата, през която кукленият театър се заражда във вид, близък до този, в който го познаваме днес.

Но всъщност корените на това изкуство са по-дълбоки. Практиките на шаманите да поставят маски на лицата си и да се превъплъщават в различни образи, всъщност дава основите на театъра с кукли[147].

Европейското куклено изкуство води началото си от древна Елада и древен Рим. В Античността куклите са били свързани и с много езически култови ритуали. Изключителна популярност театърът с кукли добива през епохата на Елинизма. Характерно за този период е навлизането на източни, азиатски, влияния в Елада. А тъкмо от Далечния Изток са привнесени отделни елементи на кукленото изкуство, което се е радвало на изключителна популярност в Индия, например[148].

Елинският куклен театър е пресъздавал отношенията между боговете, а също и на богове с хора. Той е имал религиозен оттенък в своята сюжетност.

Истинското развитие на куклення театър започва през Средновековието. Освен куклите-автомати за религиозен куклен театър, се появяват и други, които „играят“ заедно със своите водачи на улицата и удовлетворяват жаждата на обикновения човек за хумор и сатира, понякога с политически нюанс. Тези два типа куклен театър — религиозен и народен, са в основата на съвременния куклен театър в различните държави.

---

[147] **Илкова**, Катерина. И проговориха. Изд. Тара Пъблишинг, Изкуства и науки за изкуствата, 2014, 27-31.

[148] **Джамбазова**, Мая. Кратка история на българския куклен театър. Изд. Българска наука 2017, с. 6.

Куклените пиеси, които се играят в нашите български куклени театри са онаследяващи народните етюди, играни по улиците и площадите на средновековна Европа.

Интересно е да обърнем поглед и към съвременното изкуство, за да обясним развитието на народната култура в миналото. В игралния филм от епохата на социализма „Боянският майстор”[149] има образ на куклена актриса, която пленява с чара си главния герой. Макар и продукт на фикцията, филмът съдържа и някои препратки към средновековни реалии.

На Запад кукленият театър се развива и в Италия, и във Франция, като името на куклата „марионетка“ идва от особеността да се разиграват религиозни етюди с кукли. В превод „marionette“ означава „Малка Мария“.

За куклите на конци се счита, че са се появили през Ренесанса в Европа, но това не е напълно доказано и е възможно такива да са съществували и през Средните векове.

Средновековните герои на уличните куклени пиеси са били натоварени с отрицателните човешки качества и са осмивали недъзите на властта и обществото[150].

В Западна Европа през Ренесанса кукленият театър става много по-драматургичен. В европейския Югоизток пък са се наслаждавали на османския театър *карагьоз*[151], развит и при други тюркски народи.

---

[149] Боянският майстор (филм). Режисьор Захари Жандов, сценарист Евгени Константинов. Българска кинематография, 1981. По мотиви от романа на Стоян Загорчинов „Празник в Бояна“.
[150] **Андреев**, Йордан. Всекидневието на българите през XII-XIV век. Университетско издателство „Св. Климент Охридски", София 1992. с. 28.
[151] **Бръзицов**, Христо. Някога в Цариград. Българска хроника. ДИ Варна, 1965, 424, 150, 152.

Развитието на българския куклен театър започва след Освобождението и то с помощта на чешката[152] общност у нас. Реално погледнато „европейски“ тип куклен театър в началото на XX век у нас е можело да бъде видян в семейния театър на Прошек, както и в кукления театър към дружество „Чех”[153].

Оттук черпят идеи и веселяците от „Купчинката на Бръмбазъците“, чийто първи спектакъл става повод за създаването на куклен театър към „Славянска беседа“ (1924). С жанра свързват имената си творци като Н. О. Масалитинов, Хрисан Цанков, Борис Борозанов, Александър Миленков – неизменен сценограф на първите драматизирани приказки[154], Елисавета Консулова-Вазова, арх. Донков, Александър Божинов, Андрей Николов, Щъркелов, Никола Танев, „Мара Пенкова и нейният брат, проф. Иван Пенков – театрален художник, живописец, монументалист и дизайнер, основател на специалност „Сценография” в Художествената академия”[155] и др.

Интересно е, че единствените кукли, които се използват до 1946 г. у нас са марионетките. Освен в кукления театър към Славянска беседа (1924—1940), с марионетки са играли: в театрите на Стефан Пенчев и Иван Русев (1928 и 1929); в Българския Театро дей Пиколи (1930); в театъра на Батембергски (1942—1952), както и в театъра на Георги Сараванов в Пловдив (1946—1952). След това през различните десетилетия има немско, руско, френско влияние върху кукленото изкуство у нас, докато то най-сетне намери своя облик през 80-те.

---

[152] „От 40-те години на XIX век в Чехия играели над 80 пътуващи трупи, най-известната сред които била на Матей Копецки, автор на над 60 куклени пиеси; обявен за герой на чешкото просвещение” – цит. по: **Рокоманов**, Васил. Куклена сценография за вълшебна приказка. Стара Загора, 2013, 116 (100 + 16 цветни приложения), с. 14.

[153] **Джамбазова**, Мая. Кратка история на българския куклен театър. Изд. Българска наука 2017, с 8.

[154] **Рокоманов**, Васил. Куклена сценография за вълшебна приказка. Стара Загора, 2013, 116 (100 + 16 цветни приложения), с. 10.

[155] **Рокоманов**, Васил. Куклена сценография…, с. 16.

През 40-те години на XX век в България идва „ръкавичната кукла“. Използвайки пластиката на човешката ръка, тази кукла се доказва като много по-динамична, по-гротескова и по-жива от плавната човекоподобна марионетка. Времето е ново, нова е и ролята на театъра в обществено-политическия живот. По принцип се приема, че петрушката е кукла бунтар — прокламатор на нови идеи.

През 50-те години на XX век. Мащабните спектакли с кукли, по модел на Образцов, стават еталон за превъзходство над Запада. Явайката предлага една специфична, приказно-романтична изразност — пищен костюм, широк жест и плавни изящни движения, които са новост. Отново се заговаря за художественост, въпреки че още в Художествения куклен театър към Славянска беседа (1929), ръководен от Екатерина Базилевич, тя е приоритет. Сега обаче, когато страната е обвързана и политически с руската култура, това звучи в нов контекст. Впрочем оттук насетне търсенето на баланс между естетиката на формата и естетиката на съдържанието ще стане задължителен коректив.

Сараванов прави всичко сам: проектира и конструира куклите; обучава актьорите и поставя. От репертоара на театъра се вижда, че в периода 1946—1952 г., е създал 24 заглавия, като само в четири от тях е ползвал режисьор и само в две от последните — сценограф.

Излизането в чужбина на куклените творци буквално отваря очите им. Особено силно са провокирани те от един спектакъл с миниатюри за възрастни, представен от френския кукловод Ив Жоли (Yves Joly[156]).

---

[156] **Маленов**, Славчо. Подпори на Кукленото. Изд. HOMO LUDENS 2011, цитат - с. 34: *„На сцената се използват живи ръце, предмети, плоски фигури от картон и хартия. Ценното в спектакъла не е сюжетът, а метафорично асоциативният език за предаване на събитията. Точно този нов език се оказва и главна тема в изпълнението. Миниатюри, като „Трагедия от хартия”, „Само ръце” и разбира се „Оживелите чадъри” (Les Parapluies Animes), показват един съвършено нов начин на мислене и изразяване чрез символа, знака и метафората.”*

Започва да се говори сериозно за условната и знакова същност на куклено изкуство. Това е начало на демистификацията на куклата в България.

2.2. Куклата като инобитие[157]

Куклите са умалени копия на хора. Куклата има „самостоятелен“ живот, доколкото може да се „ръководи“ от човек, макар и от разстояние. И докато я управляват, тя или е безразлична, или има физиономията на конкретен човек. Куклите не могат сами да извършват действия, не говорят, нямат възраст „Куклите са радикална среда на „същото” и „различното” като разцепване на Аза[158]. Куклите са „пост огледална фаза”, т.е. част от „фалша на света“. Куклата изобразява човешката същност, завършена в своето съвършенство, пребивавайки в един несъвършен и незавършен свят”[159].

Ако театърът е магия за творческото въображение, то куклите са магията на детството. Детското въоражение е пленено от непрекъсната игра между реално и измислено, между възможно и невъзможно; игра познавателна; игра, оформяща представите за добро и зло, за позволено и непозволено — четем още в Предговор-а на издание[160] на БАН, разглеждащо някои аспекти на куклите. Най-детската играчка — куклата, е дело на възрастния, вложил в нея модела на детето, което би искал да бъде[161]. Детето се грижи за своята кукла в детството, израствайки във

---

[157] Инобитие. *Ино* е „първа съставна част на сложни съществителни и прилагателни със значение: чужд, друг”, а *битие* означава „живот, съществуване”. Съответно *инобитие* буквално е друг, алтернативен живот.

[158] **Фройд,** Зигмунд. Извън принципите на удоволствието, Наука и изкуство, С., 1992, с. 45-50 ”…*Връзката между куклата и жената е неоднозначна като проблем, доколкото задава "другото" лице на жената. Питането в случая ще бъде можем ли да мислим това друго лице като "същото"?*

[159] **Гювийска**, Веска. Куклата като инобитие. НотаБене бр. 9, 2009; http://notabene-bg.org/read.php?id=101

[160] **Митева**, Мария, Катерина **Гаджева** (съставители). Куклата – художествени и образователни аспекти. Предговор. Институт за изследване на изкуствата - БАН, С., 2020, 182, 18-19.

[161] **Петров,** Георги. "Философия на миниатюрата: Кръпката", сп. „Съвременник", 1990, бр. 1.: *…”Играенето с кукли в детството е игра на семейство, в което куклата е дете на своя бъдещ родител.*

въображението и паметта си като родител. Възрастният създава куклата за детето, което не е престaвал да бъде или е могъл да бъде. Къде тогава се срещат дете и родител в играта на кукли? Може би там, където у детето родителят още не е започнал (той е само потенциален такъв), а у възрастния детето и детството не са свършили.

Куклата представлява игра на Ерос[162]. Във Фройдовата психология, Ерос се свързва с термините на либидото, либидална енергия или любовта, с инстинкта за живот, присъщ на всички хора. Играта на кукли е желание да се създава живот и е в услуга на продуктивността и изграждането. Ерос се бие срещу разрушителния инстинкт за смърт Танатос (инстинкт за смърт или нагон за смърт). Когато чрез куклата има борба за налагане на едно над друго чувство, едно над друго усещане или желание, това е желание за постигане на алтернативен живот (инобитие). В много от случаите то остава само като фикция, която запълва голяма част от нашето битие. Не случайно целият този друг, желан от нас свят, затваряме в понятието и използването на куклата. В тази посока може да се разсъждава и за съвременните синоними, с които е натоварена куклата. Поведенческите и физиологичните характеристики, които дадено общество или култура свързва с мъжествеността и женствеността — това, което се смята за прилягащо на жените и на мъжете в дадено общество, както и атрибутите, които чрез културата се приписват на жените и мъжете. Така тези характеристики и поведения носят значение, което е свързано с пола, но не произтича от него, а им е придадено (конструирано) от обществото. Играта на кукли задълбочава и понякога извращава желанието на играещите.

В куклата детето отглежда родителя, който ще бъде, взаимствайки мострата от своите собствени родители. Децата, които не приемат своите родители (макар, че в детството детето приема всеки родител), имат непослушни кукли, които често трябва да бъдат наказвани." „Често наказваните деца имат повече лоши кукли".

[162] *Ерос в древногръцката митология е бог на любовта, страстта и секса и затова често е свързван с Афродита. Той също е честван и като божество на плодородието. Името му (Ерос) е корен на често използвани днес думи като еротика и др. –* *В:* Хронологична енциклопедия на света, том 1., Изд. Елпис.

Неравенството на половете, властващо до средата на XX век, предизвикващо прикрития и явен протест на жената, намира изява в промяната на образа и пола на куклата. Изобразяваща женския образ и превъплъщаваща женското начало (на всички езици *кукла* е в женски род[163],[164]), в средата на XX век куклата започва да се появява и в мъжки образ — напр. най-популярната мъжка кукла е Кен, съпругът на Барби[165].

Употребата му търси да обоснове, че тези неравенства не се дължат на пола сам по себе си, а на това какви качества и какво място определя културата на мъжете и жените в обществото. По тази причина феминистките говорят за *джендър* като нещо, което е културно или социално определено (конструирано), докато полът е нещо естествено, обективна даденост. В следващите десетилетия понятието *джендър* добива всеобщо признание и започва да се употребява на практика във всички обществени науки.

---

[163] *Puppe (German); Doll (English); Muñeca (Espagniol);Bambola (Italian);Poupée (French);Nukke (Suomi);Docka (Svenska); Oyuncak bebek (Turkish)i dr.*

[164] Интерес представлява изследването на Живка **Колева-Златева**: „За етимологията на думата *kukla* като название на антропоморфна играчка в славянските и балканските езици", публикувано в: Балканското езикознание днес. Сборник в чест на 75-годишния юбилей на проф. д.ф.н. Петя Асенова, С., 2016, 258. – Цит. по: **Митева**, Мария, Катерина **Гаджева** (съставители). Куклата – художествени и образователни аспекти. Институт за изследване на изкуствата - БАН, С., 2020, 182, 13.

[165] В Музея на куклите в Прага са отделени няколко зали за популярната серия „Барби" с родините им по целия свят и родословните им взаимовръзки. Особена атракция са африканските и азиатските роднини, съответно костюмите им, прическите и аксесоарите им. Още по-интересно е, че голяма част от експонираните модели са авторски работи на водещи световноизвестни модни дизайнери, а използваните за облеклата им материали и бижутата – автентични – истински дантели и скъпи тъкани, истинска кожа, истинско злато, истински диаманти и пр.

3. ТРЕТА ГЛАВА

От сетивното към визуалното[166]

Операта, както и кое да е друго изкуство, чрез познатите от живота предмети и явления или знаци и практики, интерпретира заобикалящото ни, случващото се около нас и ни въвежда в своя приказен свят. Езикът ѝ обаче не съвпада с езика, който всеки от нас ползва в ежедневната си комуникация. Нейният език е съчетание от текст, често особено поетичен, и музика. Въпреки че езикът на музиката[167] е разпознаваем от цялото човечество — без оглед на конкретната националност, за разлика от комуникационните езици на различните народи — остава отдалечен от нашия ежедневен живот.

В съвременността операта е изправена пред конкуренцията с много видове други изкуства, някои от които значително по-леснодостъпни, особено чрез посредничеството на медиите. Търсенето на визуалния ефект става все по-важно за постановчиците на оперни произведения. Слуховата сетивност на оперната публика все повече премества вниманието и желанието да възприема музиката и пеенето като основно проявление в оперния спектакъл[168]. От друга страна, визуалното въздействие, което носи естетическа наслада, провокира слуховата ѝ

---

[166] Материалът **От сетивното към визуалното** е публикуван в бр. 30 на Дзяло: https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_13_Ognian_Draganov_Ot_setivnoto_kum_vizualnoto.pdf

[167] „*Този език има само осем думи: до, ре, ми, фа…, и е понятен на всеки един по цялото земно кълбо*" – цитирам по памет изказване на представителя на Кот д'ивоар (Брега на слоновата кост) на конгреса на Международния съвет по музика към ЮНЕСКО, обявил 1 октомври за Международен ден на музиката в началото на 70-те години на XX век.

[168] „*Музиката игнорира уникалните светове на окото, усета, мириса, вкуса и обонянието, за да може отново в слуха и чрез слуха да ги появи в тяхното преформирано разнообразие*" – Цит. по: **Тимев**, Тимен. История на лингвистичното лицемерие. Бунтът на бездарниците. 1. том, Трансцендентално енциклопедично издателство за нова логическа и страстна революция „Омнисемантизъм", С., 1992, 720, 71).

сетивност да изисква от целия творчески музикантски състав, диригент и певци, по-прецизен прочит на музикалната партитура на творбата, по-прецизно изпълнение с динамизиране на темпоритъма, търсене и изваждане на нови темброви характеристики на звука, по-чисто музициране с дълги фрази и с кратки дъхове. Този процес, в който визуалното и слухово сетивното се контролират взаимно, е важен за развитието на оперния жанр. Процес, който съществува от момента, в който операта се появява като музикалносценично изкуство в края на XVII век.

Тук в дисертацията разглеждам научната дисциплина, превърнала се във философия на XX и XXI век — **семиотиката**[169], която изучава знаците както поотделно, така и групирани в знакови системи.

Сцената, на която операта се представя, се превръща в драматургично пространство тогава, когато на нея поставим декори, артисти и танцьори в съответни костюми. Те от своя страна образуват знакови системи, чрез които се стремим към въздействие върху публиката. Музикалната партитура, изпълнявана от оркестъра, певците — солисти и хористи, също е знакова система, взаимодействаща си с драматургичното пространство на сцената. Така полученият слухово сетивен и визуален микс е адресиран към възприятието на публиката. Начина на комбинирането на знаците зависи от намерението на използващия ги, т.е. постановъчния екип на творбата — режисьор, сценограф, хореограф, костюмограф и диригент — това са хората, определящи основното послание на разказа на всяко поставяно оперно произведение.

Съвременният оперен театър. Тук стои въпросът доколко слухово сетивното в оперното произведение — музиката, може да контролира визуалното, което в наши дни се превръща в основен генератор на разпознаваеми знакови системи. Подсъзнателно сетивното, музиката, въздейства и прави така, че

[169] Семиология, а и семиотизация — В: **Павис,** Патрик. Речник на театъра. Colibri, 2002, 488, 325-332.

визуалното да може да съществува. Визуалните стимули въздействат върху подсъзнанието и могат да повлияят върху реакциите на даден индивид. Средата непрекъснато се променя и е един от факторите, подпомагащи сценичния разказ, затова е постоянният обмен на визуална информация. Ето защо се прави допускането, че визуалната интелигентност е от особена важност при селекция в информационното море. В този контекст, ефективността на комуникацията се измерва до голяма степен от емоционалния ефект, която тя предизвиква върху публиките. От особено значение е филтрирането на полезното от ненужното, като е важно да се оцени потребността от допълнителни визуални ефекти за всеки един момент от протичащото на сцената действие. Визуалната интелигентност може да бъде определена като качество на ума да контролира обработването на визуално възприетата информация; визуалната интелигентност не само да служи за предпазно средство срещу манипулация, но също така и за оптимизиране обмена на информация[170].

В една оперна постановка боравенето с визуалните разпознаваеми знаци и тяхното комбиниране е от особено важно значение. Музиката и либретото, които са основополагащи в разказа на оперната творба, също представляват предпазно средство срещу манипулация. Боравенето с визуалното от страна на постановъчния екип винаги трябва да има определена цел — например разширяване на драматургичното пространство[171]. Емоциите определено влияят върху взимането на решения. Те въздействат на рационалното мислене. Визуалната комуникация между сцената и публиката повлиява неволево върху емоциите и нагласите. Тя

[170] **Тимев**, Тимен. Библия на Индивидуалния бог. Алхимия на словото. Изд. РИК Сервиз '90, С., 2009, 290, 112-120.

[171] Значителна част от оперния репертоар е от творби, писани в предишни времена. Това, което към момента на създаване на творбата е било съвършено ясно на абсолютно всички, на цялата публика, в някои случаи днес се нуждае от пояснение. Всеизвестно е, че и някои критерии са различни за различните епохи.

ангажира и въображението[172], повишава креативното мислене, което води до по-задълбочено преживяване на оперния спектакъл. Визуалните възприятия имат моментално влияние, защото не изискват съзнателна обработка, значително по-леки са за възприемане в сравнение с музикалната партитура. Публиката формира емоционална представа от спектакъла, която остава в съзнанието на всеки поотделно в зависимост от различните лични, културни и социални пристрастия.

Емоционалната представа от оперното представление създава емоционална памет[173] у публиката, която всъщност е пренасяне традицията на миналото в настоящето. Тя трябва да бъде основополагаща за творческите екипи при вземането на решения за нова постановка.

Добавянето на семантика променя синтактиката на спектакъла, тъй като всеки от публиката разпознава всички знаци и знакови системи, с които борави често в ежедневието си. Това винаги ме е подтиквало в моите режисьорски решения да търся знакови системи, които да носят нова *прагматика*. Съчетаването на две различни изкуства, кукленото и музикалносценичното — опера, бе провокирано от карнавално шествие, което наблюдавах в Барселона по бул. „Ла Рамбла". Шествието обикновено се съпровожда от духов оркестър, който изпълнява фрагменти от популярни сарсуели и опери. Този непознат и необичаен (за мен) начин на изразяване формира емоционална представа от състоялото се представление, дълготрайно загнездила се в съзнанието ми.

---

[172] А работата на постановчиците е да провокират въображението на зрителя, защото това, което може то, не е възможно и за най-пищния декор, за най-съвършената сценична техника, творяща „чудеса". Мисъл, изказана от режисьора Уго де Ана на презентацията му за творчеството на Верди по повод юбилея на композитора през 2013 г.

[173] **Тимев**, Тимен. Библия на Индивидуалния бог. Алхимия на словото. Изд. РИК Сервиз '90, С., 2009, 290,11-120.

Видяното от мен шествие в Барселона и емоционалната памет, споменът за него ме провокира да включа куклено изкуство в две оперни заглавия, които поставих — „Турандот” от Джакомо Пучини и „Фауст” от Шарл Гуно.

4. ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. Турандот

ТУРАНДОТ

Опера в три действия (пет сцени) от Джакомо Пучини.
Либрето от Дж. Адами и Р. Симони[174]

През април 1921 г. започва композирането на музиката. Усещайки, че пише последното си произведение, композиторът бърза, но работата по операта продължава няколко години — до 1924 г.; либретистите не смогват да завършат последното действие. Последният дует и финалът на „Турандот“ след смъртта на Пучини, според оставените от него скици, са завършени от неговия ученик, композитора Франко Алфано.

Премиерата е на 25 април 1926 г. в Милано под диригентството на Тосканини.

4.1. Режисьорска концепция

Операта Турандот на Джакомо Пучини е едно от най-значимите и сложни произведения в оперната литература на XX век. С тази опера завършва житейският път на Пучини, но с нея завършва и класическият период на италианската опера. Джакомо Пучини е композитор, който има изключително индивидуална композиционна техника. За него най-важно е изразяването на текста от либретото

[174] **Сагаев**, Любомир. Фауст – *В:* Книга за операта. София, Държавно издателство „Музика“, 1983. с. 108-109.

чрез музиката. Това е монументална оперна творба с широко развитие на масовите сцени. В нейния образен и драматургичен строй с голяма плътност се сливат различни линии от предходни опери на композитора: комедийност и мрачна гротеска, лирика и драма. Разгръщайки трагикомедията в трите действия, Пучини постига изключително стройна структура. Трите плана на действието — лиричната драма на главните герои, легендарно-епичният свят на древен Китай и гротескните сцени на тримата висши сановници Пинг, Панг и Понг, естествено и органично се съчетават в операта, като се подчиняват на господстващия принцип на симфоничност. Формирани и развити, чертите на симфонизма в предишни негови произведения („Тоска", „Бохеми"), в „Турандот достигат връх в симфоничната драматургия. В „Турандот" композиционна техника дна Пучини достига до изключителна последователност и неразрушимост на наратива. Обрисуваните сюжетни взаимоотношения между героите, тяхната музикална и текстова характеристика, развиват и изграждат смислови връзки от началото до края на операта, правят почти невъзможна промяната на разказа. Това е основният мотив, който всеки режисьор търси: със същите сюжетни линии на взаимоотношения, преминаващи в цялото сценично действие на творбата, със същите семантични знаци, в случая на операта „Турандот" да промени прагматиката на тяхното използване.

Пред мен стоеше възможността да интерпретирам чрез сценичната изява на операта, следвайки всички бележки (ремарки) на композитора, една съвременна оперна постановка, естествено — с акценти върху монументалността на декора и колоритността на костюмите. И това нямаше да бъде грешка. Тогава на помощ на вдъхновението ми се притече разчитането на няколко факта в оперната партитура:

— Арията на Турандот, в която тя пет пъти повтаря: „*...mai nesun m'avra…"* — „*никой не ще ме има".* Това е болезнена рефлексия на едно младо момиче,

което се държи враждебно към заобикалящия го свят и иска да го превърне в красив и изящен според своето изтънчено разбиране за красота.

— Появата на детския хор два пъти и все непосредствено преди появата на Турандот, с текст: „*Dal deserto al mar non odi mille voci sospirar: "Principessa, scendi a me! Tutto splenderà!"*" — *„От пустинята до морето не чуваш ли хиляди гласове да въздишат: „Принцесо, слез при мен! Всичко ще блести!"*. Това е смисълът и силата на детството: измисленият и необятен, изпълнен с въображение и игра свят. Игра, която включва и куклата, възприемана от детето като най-прекрасното и обичано означаемо (същество) в целия свят, който го заобикаля.

— Най-важният факт е, че операта завършва с триумф на любовта. Финал, който — както знаем — не е на Пучини, а на неговия ученик Франко Алфано. Това провокира у мен въпроса: защо Пучини не „убива" своята героиня в операта „Турандот"? Манон Леско, Бътерфлай, Тоска, Мими в „Бохеми", Сестра Анджелика — всички тези пучиниеви героини намират смъртта си в името на голямата любов.

Проектът „Турандот" разчупва традиционните представи за оперен спектакъл и то не защото е настъпило времето, когато режисьорската фантазия е приключила с обичайните изразни средства и търси всевъзможни начини да се заяви „по-революционно" на оперната сцена. Това е само посока, или една от посоките, в която търсенето продължава: търсене на различното, без да се наруши истинският замисъл на композитор и драматург, но пък да се предизвика любопитството на публиката, към новия „оперен артист" — куклата. Стремежът е публиката да повярва, че може и така. Че куклата е онзи невписан в оперната партитура образ, който може да подсили основната тема, да я нюансира още повече.

Следва моят разказ: *„Турандот" е една приказна история, а приказката обикновено се свързва с детските години на човека, в които той откровено си*

играе с кукли. Куклата е символ, който съпътства целия човешки житейски път. Много често хората се превръщат в кукли — марионетки в ръцете на някого. Турандот, заслепена от своята идея, че търси най-добрия млад мъж, на когото да даде ръката си, е превърнала своето царство в куклено. Куклата се явява нейното спасение, нейното прикритие, защото тя не може да понесе реалността. Белязана от огорчението от похищението и убийството на Лоу Линг — китайска принцеса, нейна далечна роднина — тя се затваря в този създаден от нея самата куклен свят на неодушевени същества, които управлява и манипулира. Така се опитва да спре времето на едно място и да се бори с човешкото зло. Тя убива хората и оставя куклите да живеят. Тези, които искат да оцелеят, са маскирани като кукли. Пинг, Панг и Понг държат, поддържат тази тайна.

Всичко се променя, когато се появява принц Калаф, който също се прикрива зад кукла. По този начин той се появява пред красивата Турандот и отгатва нейните загадки. След като разкрива тайните на гатанките, Калаф признава, че е човек и задава гатанка за себе си. Турандот се възхищава на смелостта му и се влюбва в него. Тя го назовава с името "Любов", но не може да „изтрие“ белезите на вековната обремененост и не е в състояние да се пребори със своя собствен вътрешен конфликт. Турандот е безсилна да се справи с непознатото ѝ до този момент чувство на любовта. Неочакваният сблъсък с истинския живот я обърква и тя не може да понесе загубата на контрол върху нейния доскоро перфектно подреден куклен свят и се самоубива.

Това е финалът, който екипът избира за оперно-куклення спектакъл. Никой не знае как би завършила незавършената опера на Пучини. Изхождайки от това, че неговите опери са винаги с разтърсващо тъжен финал, неговите главни героини винаги умират, възможно решение е тази негова линия да се продължи и тук.

Силата на кукленото изкуство е в алегорията: куклата е метафора на един събирателен образ и когато разполагаме с една категорично силна музикална

драматургия — в случая тази на Пучини в историята на принцеса Турандот, визуалното въздействие върху публиката, визуалният еквивалент, който се търси, оказва много силно влияние върху художествения продукт.

В операта с кукли „Турандот" почти всеки персонаж е представен с кукла — дори жителите на Пекин и децата. Героите имат алтер его — кукла-двойник, с която сменят местата си през цялото време. Първо на преден план излиза едното, после другото. Много е важно разчитането в спектакъла на липсата на кукла или нейното присъствие, заместващо актьорското.

Тук в дисертацията си разглеждам всяка една кукла, нейната техническа характеристика и нейната драматургична роля.

Работата ми с оперните артисти също не беше лека. Имайки предвид, че всички те бяха участвали в много различни постановки на творбата, тъй като са изявени оперни певци, например: Драгана Радакович, Таня Иванова, Цветелина Василева, Нарчиза Брумар, Камен Чанев, Дарио ди Виетри, Юлиян Константинов и др., развиването на моята идея и прилагането ѝ чрез тях в постановката срещаше понякога тяхното неразбиране и дори съпротива, макар неосъзната. Наложи се по време на репетициите да се спираме върху всяко изречение, където те участват, за да им излагам аргументи в подкрепа на идеята си. За това неимоверно много ми помогна наизустената изцяло музикална партитура и направените логични връзки съобразно концепцията ми.

Работата ми с диригентите Владимир Бошнаков, Найден Тодоров и Ивайло Кринчев, дирижирали първите представления на „Турандот", беше много по-лесна. Важно е да кажа, че всички те постигнаха онези темпови ритъм и темброви контрасти, така необходими, за да бъде възприет спектакъла в неговата цялост.

5. ПЕТА ГЛАВА. Фауст

Фауст

Опера в пет действия (осем картини) на френския композитор Шарл Гуно
по либрето на Жул Барбие и Мишел Каре
от пиесата на Каре „Фауст и Маргарита“,
базирана на първа част от пиесата „Фауст“ на Йохан Волфганг фон Гьоте[175]

Във версията на Гуно, базирана на пиесата на Мишел Каре „Фауст и Маргарита“, Фауст, вече старец, не иска да се откаже от живота. Когато Сатаната, под формата на Мефистофел, се пазари за душата му, Фауст избира да преоткрие изгубената си младост. След това, Мефистофел съблазнява Фауст с едно допълнително изкушение — Маргарита, която разтопява сърцето му. Намиращ се под въздействието на Мефистофел, поведението на Фауст е ужасно. Маргарита ражда детето му, но Фауст изчезва. Когато се завръща, той го прави само за да убие вбесения брат на Маргарита, Валентин. Доведена до лудост от всичко случващо се, Маргарита убива детето си. Дали изправена пред бесилката, тя ще успее да се освободи от „хватката“ на Фауст, или ще го последва в Ада?

5.1. „Фауст” — Режисьорска концепция

Два са основните мотиви, подтикнали ме да включа в моята постановка като режисьор на „Фауст” куклено изкуство.

Първият: Трагедия, написана от английския драматург и поет Кристофър Марлоу[176] и популяризирането ѝ в Германия от английски театрални трупи, приспособена за куклените театри.

---

[175] **Сагаев**, Любомир. Фауст. – *В:* Книга за операта. София, ДИ „Музика“, 1983, с. 108-109.
[176] **Марлоу**, Кристофър. Прощално слово на Фауст. Пиеса, 1589 г.// *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1589; Цит. по: https://chitanka.info/person/christopher-marlowe

Вторият: Статията на музикалния критик Стефан Тинтеров[177] за постановката на режисьора Драган Кърджиев в Софийската опера през 1955 г., в която го обвинява във формализъм и, че в отрицанието от злото, което носи Мефистофел като въплъщение на Сатаната, показва отсъствие на идеи и морал. В постановката си Кърджиев обединява двата образа на Фауст и Месфистофел, представяйки Мефистофел като второто, „аз" на Фауст, неизживяно до сега.

Това ми направи силно впечатление. Диаболичното в наши дни и по-специално човешката суета, превръщат Мефистофел в наше второ „аз". В пресъздаването на това невидимо второ пространство, в което живее съвременният човек, съблазнен от благата, материални и нематериални, които непрекъснато и неминуемо го подлагат на изкушение, реших да използвам света на куклата. За разлика от използването на куклите в „Турандот", подчинени на изтънченото разбиране на принцесата за красив свят, носещи ѝ успокоение (самозалъгване) и спасение. За разлика също и от куклите петрушки, чието използване в постановката на „Медиумът" от Джан Карло Меноти беше за пресъздаване по детски наивната любов на Моника към Тоби в сцената „Валсът на Моника". Различни са и куклите, които използвах в новогодишните спектакли на Държавна опера — Стара Загора през 2022 и 2024 г., чиято поява на сцената носеше забавен, външно привнесен ефект.

Във „Фауст" съвсем преднамерено исках да представя куклите като инобитие, достатъчно отдалечаващо я от реалността, създаващо възможност за самостоятелно съществуване в спектакъла — сякаш невидимо паралелно измерение. Създаването на това не-битие, съществуващо чрез кукли, натоварих с реакции и смисъл, които допълваха света на Фауст, реалността на неговия живот и нереалността на полученото от подписания договор с Мефистофел, връщащ му

[177] **Тинтеров**, Стефан Стефанов. „Фауст". Бълг. музика, 1955, № 5, 25-35, 30 – 33.

младостта. За постигането на този дуалистичен свят помага много помага декорът, представляващ коридор, водещ към безкрайността. Със сценографа Денис Иванов търсихме създаване на пространство, което изкривява времето и предоставя възможност за противопоставяне между диаболичното и божественото. Борба, дълбоко разтърсваща човека откакто съществува разумът в него. В съвременния XXI век, когато стремежът към материалното е завладял по-голямата част от човечеството, десетте Божи заповеди звучат по-скоро като забрани за постигане на богоугоден (или благоугоден) живот. Суетата, като инструмент дарен от Дявола, като че ли е мощно оръжие, което всички ние умело използваме, прикривайки го зад благородни каузи. Десетте Божи заповеди са се превърнали в закони с алинеи и подалинеи, създаващи ни възможности за угодно и изгодно за момента тълкуване. Това са все въпроси, които поставям във Фауст.

За да изразя своята позиция, реших да имам в спектакъла стар и млад Фауст. След като подписва договора с Мефистофел, възвръщащ младостта му, Фауст заспива, а се появява младият Фауст — сякаш в неговия сън или пък наистина… В края на операта, в сцената в затвора, връщам отново стария Фауст — като че ли това е краят на един кошмар. Той вижда Маргарита в ореол от кървави лъчи, започващи от червената панделка на врата ѝ — знак за осъдения на гилотиниране[178]. В съня си протяга безпомощно ръка напред, но не я достига. Безпомощен е да ѝ помогне. Събужда се в мрак и намира нечия ръка. В светлината

---

[178] Гилотината е устройство за изпълнение на смъртна присъда чрез обезглавяване. Въведено е по време на Френската революция, а приблизителният брой на жертвите е между 15 000 и 40 000 души. – цит. по: https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0
По време на Френската революция добива популярност названието „Червената вдовица“ (на английски: *The Adventure of the Red Widow*), използвано от писателя Конан Дойл в негов разказ за известния детектив Шерлок Холмс. Включен е в сборника с разкази „Подвизите на Шерлок Холмс“ (*The Exploits of Sherlock Holmes*), публикуван през 1954 г. – цит. по: https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B2%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%B0;
La Révolution Française de 1789 à 1792 - https://www.youtube.com/watch?v=Au7DPVUpc6A

на възхваляващ Бога апотеоз, той вижда до себе си своята съпруга —остаряла, побеляла и понатежала, но все така обичаща и предано следваща го житейска спътница. Пред силата и смисъла на християнското семейство, пред църковния олтар, Мефистофел свежда глава и коленичи на финала на операта.

Масовите сцени с участието на хора са решени в две основни направления: до създаването образа на Маргарита от Мефистофел в църквата, за да задоволи младежкия нагон на Фауст, и след това, до сцената в затвора.

В първата част костюмите на хористите са реплика на тези на Фауст и Маргарита. За да покажа, че всички са марионетки в ръцете на Мефистофел, огромна роля изигра работата ми с хореографа Ангелина Гаврилова. Тя постави танц на хористите в сцената на валса в първо действие, в който те изглеждат като навити на пружина кукли, играещи пред олтара на създадена от Мефистофел църква. Финалът на сцената, след като Фауст произнася във вълнуваща музикална фраза „*Обичам те...",* се превръща в своеобразна хекатомба[179]. Всред умиращите фигури на еднакво облечени мъже и жени, остават само двамата, Маргарита и Фауст.

В последвалите сцени до финала костюмите на хористите са решени като адвокатски и съдийски тоги. Смисълът, който търся, е отново изкушението да доминира и затова разполагам всички в този коридор на изкривена реалност, Визирам силата на съдебната система и нейния изкривен ред и разчитането им както притчата[180] „Дяволът чете Евангелието". Наказанието за Маргарита и

[179] В гръцката митология най-голямото жертвоприношение на 100 бика.

[180] „Как дяволът чете евангелието: Хумористични драски, мисли и парадокси, фейлетони" е единствената издадена цялостна книга (1932) на писателя Димитър Подвързачов (6 октомври 1881, Стара Загора — 13 ноември 1937, София), но под псевдонима „Хамлет принц Датски". Поет символист, сатирик, умел преводач на художествена литература, драматург (и на Народния театър), журналист, редактор и издател, фейлетонист, активен сътрудник на почти всички български хумористични издания и някои списания;

оправданието за Фауст достигат до гротеска в изповедалнята на църквата, където Дяволът, Мефистофел, и неговите адвокати — хорът, отреждат зловеща съдба за Маргарита, като самите те слагат в ръката на отчаяната и поругана Маргарита ножа, с който тя извършва убийството на детето, плод на любовта ѝ с Фауст. Това завършва с пиршество за Фауст, който като победител е посрещнат в царството на Мефистофел. Огромна роля за въздействието на тази сцена, наименувана от Гуно „Валпургиева нощ", изигра балетът. В съвместната си работа с хореографа Ангелина Гаврилова търсехме красота, но отблъскваща — както в движенията, така и в костюма на балетистите. Умишлено търсех усещането за изместване на границата на удоволствието в посока към болката, порочното и недостойното да се натрапят и наситят сетивата с негативна енергия. Работейки над тази сцена винаги съм си представял филма „Иди и виж"[181]. В него нито за миг не се появява кадър с позитивно настроение. Всички актьори са така подбрани и поставени от режисьора Елем Климов, че никой не може да се оцени с позитивни качества. Дори победата на руснаците над хитлеристка Германия е изпълнена с негативна енергия. Именно това търсих и в последните две сцени — Валпургиевата нощ и затвора. Натрупване на напрежение само в негативна посока, което да може да ми донесе решение за много краткия и, според мен, неубедителен финал на операта на Гуно. Мигът, в който се появява Фауст със своята съпруга, и двамата остарели, но щастливи, носи

сред най-известните от произведенията му за деца са: „Приключенията на Крачун и Малчо в София" (кн. 1 — 2, 1933 — 1934).

„*…Димитър Подвързачов отива директно и безмилостно, без всякакви архаични скрупули (които той, впрочем, подсъзнателно дълбоко е изрязал от себе си) към пародиране на всичко, което му е било скъпо и свято. Това самоопровергаване, обаче, е неговото спасение на поет! Подвързачов – осмивайки сам себе си – е изковал от сърцето си оръжието на собствения си отрицател! Той се е превърнал в Мефистофел, но същевременно се проявява и като д-р Фауст! Дуализмът у Подвързачов е доминиращ – с него поетът създава от себе си един нов герой на тоталното отрицание, заквасвайки катакличния дух на вечния скепсис, в чиято мъглявина проблясват, макар и хладно, звездите на Истината…*". Из „Влюбеният Мефистофел" – Цит. по: https://literature-museum.bg/poets_all/%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%8A%D1%80-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B2%D1%8A%D1%80%D0%B7%D0%B0%D1%87%D0%BE%D0%B2-old/

[181] **Климов,** Елем (режисьор). Иди и смотри (Иди и виж), съветски военен драматичен филм от 1985 г.

силен, подобен на катарзис, финал — силата на християнското семейство, спасяването на ценности, които в забързания и напрегнат живот не дооценяваме. Подобно на посланието в повестта „Човекът се появява през холоцена”[182].

Появяването на куклите и куклените актьори имат основно значение за наратива на спектакъла. Както споменах по-горе, те се вписват в сценичната драматургична среда като самостоятелна знакова система, едновременно дистанцирана от основното действие, но и кореспондираща с моментната ситуация, в която са поставени актьорите-певци. Това бе и основната задача в работата ми със сценографите на куклите Васил Рокоманов и Силва Бъчварова, както и с куклення режисьор Цвети Пеняшки. Търсихме образи на куклите, които да са отдалечени от разбирането за диаболично и божествено. Стремежът ми бе чрез куклите да говоря за доброто с отдалечени от него изразни средства, защото това е един от основните принципи на умозрително въздействие на семиотиката: „…*С колкото по-далечни думи говориш за Бог, толкова по-бързо той влиза в сърцето на човек… ”*[183]. Именно с куклите, като не жива материя и техните движения в един и същ момент заедно с хор, солисти, балет и статисти, се изгражда основната идея на спектакъла. Така, всички ние от постановъчния екип, успяхме да постигнем иконичен език[184], предизивикващ публиката да състави разказа, който искаме да ѝ представим. В

---

[182] Фриш, Макс. Човекът се появява през холоцена, новела, Народна култура, С., 1984, 130.
Цитат от предговора: *Още в своите "Дневници 1966 — 1971" Макс Фриш подхваща една тема, която изглежда твърде непривлекателна за изисканата литература: това е темата за остаряването и индивидуалния край на човека. „Никой не желае да знае какво му предстои в старостта. Всъщност ние всеки ден го виждаме съвсем отблизо, но, за да щадим себе си, правим от старостта табу; самият белязан от нея е длъжен да премълчава колко противна е тя. Това табу, уж в интерес на остаряващите, осуетява самопознанието...“.*

[183] **Еко,** Умберто. Името на Розата, изд. Барт, 2016, стр. 283.

[184] **Щерева**, Калина. Парадоксът на иконичния знак или проблемът за хронологичния приоритет при звукоподражанията. Електронно списание LiterNet, 01.05.2009, № 5 (114):
„*… иконични знаци, които се съотнасят с обекта си по силата на топологично сходство - например рисунката на ябълка представя самата ябълка. Езиковите знаци също могат да имат иконична семантика - така наречените звукоподражания или ономатопеи назовават денотата, като го изобразяват.”*

сценичното пространство, като равнопоставени на всички други изразни средства на един оперен спектакъл, експонирахме три вида кукли:

— Голяма, широка 6 m и висока и 4 m, кукла, изобразяваща Мефистофел, падаща от чига. Лицето на куклата е търсено да бъде по детски наивно и истерично усмихнато. Като символ на прелъстяващото зло тя се появява в пет важни и повратни моменти в оперната постановка, като позволява непрекъснатост в протичането на действието:

— **Осем трикови кукли с две лица** — ангели от една страна и демони от другата. Куклите се носят на самари и се управляват от куклени актьори. Те се използват като символи на доброто и злото, които съжителстват едновременно в човека и са в постоянен двубой за надмощие. Най-важните кукли, защото те от нежива материя трябваше да оживеят чрез/посредством актьорската игра на кукловодите. Техните движения и присъствие на сцената са игра с реалността. Те са иконите в олтара на храма от второ действие, където Фауст среща Маргарита — любовното изкушение, което Мефистофел създава за него. Те се превръщат в демони в същия храм, за да защитят и запазят дяволското дело. *„...В храма човек встъпва като дяволско създание, за да се смири и измоли божия благодат"*[185].

Куклите присъстват и на сцената с арията на Маргарита: „*O Dieu! Que de bijoux! Est-ce un rêve charmant Qui m'éblouit, ou si je veille? Mes yeux n'ont jamais vu de richesse pareille!"*[186]. Изкушението и суетата на Маргарита се онагледяват от бързото преобразяване на куклите. За постигане на

---

[185] **Тимнев,** Тимен. Анти Фауст. Критика на Мефистофелския разум, Изд. Луфа, 1993 г. стр. 326 — 328: „*Докато е бил жив Фауст е желаел да получи всички познания на този свят — метафорично казано — в Една Чаша на побере Целия Океан. В края на XX век, векът на дехуманизацията, в който знанието започна да служи на злото, се появи необходимостта от нов, противоположен образ.....отговорът бе раждането на легендата за Антуфауст – тя индуцира у човечеството размисъл за загубата на нравственост и хуманност…*

[186] **Гуно**, Шарл. Фауст. Превод на арията на бижутата: "*О боже! Какви бижута! Това е един прекрасен сън. Или съм будна? Такова богатство очите ми не са виждали!"*

усещането, че тя може и да сънува в тази сцена включих четирима танцьори. Те, заедно с присъствието и играта на триковите кукли, създават среда, навяваща чувството за нереалност.

Същият ефект, но вече само с куклите търсих в следващата любовната сцена на Маргарита и Фауст. Зачеването на плода на тяхната любов пред погледите на постоянно сменящите образите си кукли отново носи едно напрежение и изкривяване на времето в операта. Когато публиката наблюдава любовна сцена, дистанцията, която определя драматургичното пространство на сцената, дава и дистанцирано възприятие. Когато същото действие се наблюдава от друг субект, позициониран в непосредствена близост на самата сцена, в случая — огромните кукли, това създава дискомфорт, напрежение и засилва усещането за нереалност на ситуациите.

— Осем кукли на гаргойли[187], реплики на тези от фасадата на църквата Нотр Дам дьо Пари[188]. Те са управлявани от куклени актьори чрез кранове[189].

Постоянно движещите се (люлеещи се нагоре-надолу) диаболични фигури се появяват в три сцени: 1. сцената, в която Мефистофел избира Маргарита от множеството в храма; 2. в сцената на Валпургиевата нощ; и 3. в сцената на затвора. Търсенето на смисъл за включването им в драматургичното пространство е в две посоки. Апотропейната[190] функция, която всички свързваме с катедралата на

---

[187] Гаргаойли (дума със звукоподражателно образуване) – Водоливници. Среща се и гаргойл (на английски: gargoyle; на френски: gargouille; на латински: gula – „гърло“) в архитектурата е каменна декоративна скулптура за отвеждане на вода с гротескно изображение на фантастично същество. Характерни най-вече за готиката. – цит. по: https://bg.wikipedia.org/wiki/

[188] „*Готическите водоливници, изобразяващи фантастични същества, както и декоративните hunkey punks, имат апотропейна функция, тоест самите създатели на скулптурите са вярвали, че подобни изображения имат способността да отблъскват зли сили". – цит. по:* **Гукова**, Сания Нуховна. Знаки приснодевства Богоматери. Byzantinoslavica. – Vol. LXIII. – Prague, 2005. – pp. 225 – 228.

[189] Подобна на подемен кран лостова система.

[190] Апотропна магия, също апотропей и апотропайон (на гръцки: οτποτρόπαιος – „предпазващ от беди“) е магически ритуал, предназначен да предпазва от магии или урочасване. Той може да включва церемонии и заклинания, например – почукване три пъти по дърво, или просто чрез носене или окачване на предмет, който носи късмет (талисман, муска). Терминът се използва в етнографията, археологията и изкуствознанието. – цит. по: https://bg.wikipedia.org/wiki/

Божията Майка в Париж, предпазващи я от злини. Затова тяхната поява е синхронна с появата на червен цвят в костюма или в реквизитите по сцената. Червеното свързвам със силата, която предаваме на червеното Великденско яйце, символично боядисано с кръвта на Христос и неговата саможертва. Това отнасям към сцената в затвора, където Маргарита се оказва изкупителната жертва за грешния избор на Фауст. И другата изява на тяхната демонична същност е в двете сцени, тази в църквата и Валпургиевата нощ. Появата на гаргойлите на сцената и актьорите, които ги движат, облечени в костюми подобни на този на Мефистофел, допълват впечатлението за неговата сила и власт.

— **Присъстват и десет кукли–маски,** носени и раздвижени от куклени актьори-деца. Появата им е в най-драматичния момент от операта, когато Маргарита посяга на живота на детето си. Тези кукли са въплъщение на духовете на тъмнината, които искат да завземат света. Включването им в общия план цели да изостри негативното възприятие.

Постановката на „Фауст” от Шарл Гуно за мен като режисьор бе голямо предизвикателство. Съвременният зрител е свикнал с динамиката на модерните аудио-визуални изкуства — кино и телевизия. Всички знакови системи, с които боравят, са разбираеми, близки до ежедневната комуникация. Създаването на визуална среда обаче, подобна на тази в киното, в оперния театър е много трудно. В него действието протича в определен период от време на една единствена сцена и наслагването на много планове, които да разширят разказа, могат да доведат до негативен ефект, публиката да не успее да прочете това, което е заложено като подтекст в спектакъла. Това беше основният проблем, пред който се изправих в етапа на работа върху партитурата и либретото на операта „Фауст”. Работата ни със сценографите бе да намерим решения за декор, костюми и кукли, които да бъдат подчинени на музикално-сценичния жанр, а не самоцелно-илюстративни. Текстът

и музиката, като основни носители на смисъла на сценичния разказ, винаги трябва да са основа на първия план. Подменянето на възприятието му с динамични планове би разрушило както езика на операта, така и речта на всички добавени знакови системи (декор, кукли, костюми, танц). Със сценографа Денис Иванов преминахме през много варианти на декора, като търсихме среда, в която да изкривим визуално времето на протичане на действието. Преминахме през идеи за пясъчен часовник; стълба без край; колонади, които постоянно сменяха ракурса си в сценичното пространство. Тези търсения доведоха до решение за пресъздаване на стесняващ се от всички страни безкраен коридор, създаващ илюзия за постоянно движение. Спускащите се колони и огромният кръгъл, подобен на часовник декор, решиха сцените, в които искахме да създадем илюзия за църква, градината на Маргарита, купол на църква. Това решение създаде една несигурна като възприятие среда, в която трябваше да добавим куклите. Със сценографите на куклите Васил Рокоманов и Силва Бъчварова търсихме както лица, така и механизми за управление на куклите, които да контрастират на цветовата палитра на костюмите и декора. Търсенето на агресивна фигура за голямата кукла бе напълно умишлено. Тя трябваше да бъде от друга страна и по детски разпознаваема, както отрицателните герои в комиксите и детските анимационни филми. Така се спряхме на гротескно усмихнато лице и дълги, сякаш прегръщащи сцената, ръце. Другите три вида кукли бяха по-лесни за създаване, защото тях ги определиха ситуациите, в които те участваха.

Заключение

Мястото на приказния сюжет в съвременните музикалносценични изкуства, нуждата от прекрасното е голяма, особено като се има предвид бързото развитие на информационните технологии, все по-нарастващата и лавинообразно заливаща ни

информация, подмяната или поне размиването на границите на традиционните, надживели времена и идеологии, ценности.

Изкуството и съдържащото се в него богато духовно знание може и трябва да бъде разглеждано като синтезираната мъдрост на света, способни да посредничат за неговото развитие, неотклонно бранейки идеите за свобода и толерантност, за човешко достойнство и права, за отговорността на всеки един от нас[191].

Ако у нас днес от арабските приказки най-популярна е историята на Шехерезада, която „няма друго оръжие за борба срещу неправдата (извършвана от Шахрияр — бел.моя), освен сладостта на своите думи"[192], то, макар и с изненада, не можем да не признаем находчивостта на гения (макар безименен!), включил — неизвестно точно кога, „огледалната" история на принцеса Турандот в „Приказките от хиляда и една нощ". Разказването на тези приказки сложило край на избиването на девици от наранения владетел. Разгадаването на трите гатанки спряло избиването на принцове.

Дори „всемогъщият Мохамед е искал да нанесе смъртоносен удар на приказното творчество поради религиозни, етически и реформаторски съображения"[193], но сборниците известни като „Приказките на Шехеразада" не само са оцелели, а са били преразказвани, дообогатявани, издавани и преиздавани, завладели целия свят, освен потомците на създателите ги народи, населяващи Индия, Иран, Персия, Арабските страни.

Отделен въпрос е, че ако след края на Първата световна война „сценичните възможности, които открива" „Турандот", примамват тогавашния режисьор, то

---

[191] Перефраза на мисъл на проф. Елена **Тончева**, изтъкнат музиколог, директор на Институт за изследване на изкуствата – БАН в периода 1996 – 2004 г.

[192] **Милев**, Йордан. Златните приказки…, 491.

[193] **Петров**, Здравко. Хиляда и една нощ (Предговор, 7-15). Хиляда и една нощ. Библ. Световна класика, Народна култура, С., 1971, 604, 15.

след края на Втората световна война, поне в България смяната на режима на управление и наложената нова идеология задълго пращат приказките и приказните сюжети в немилост. „Догматикът реагира с подчертана подозрителност на всяко явление, което дисхармонира повече или по-малко с възприетите за момента нормативи и схеми" — ще напише около три десетилетия след 1944 г. Богомил Райнов в Предговор към сборник „Български приказки" от Николай Райнов, опитвайки да обясни защо толкова години те са тънали в забвение: — „…приказките, в които действуват магични сили или се явяват короновани герои не могат да бъдат допуснати на бял свят като съвременно четиво. С това… подобни „блюстители" на чистотата на марксическата идейност практически доказваха не привързаността си към тази идейност, а пълната си неспособност да разберат марксическия възглед в цялата сложност на неговата диалектика."[194] А сред приказките, които Николай Райнов започва да издава през 1925 г. (и за малко повече от десетилетие те стават 35 тома[195]) фигурира и персийската приказка „Калаф и Турандот", на която подробно се пряхме в изложението. Приказка, която за съжаление не е популярна и е неизвестна дори за голяма част от артистите, работили върху последната пучиниева творба. Приказка, чиито философски нюанси биха могли да подпомогнат изграждането на образите на героите, да внесат допълнителни щрихи в едно или друго сценично решение.

Множество автори пишат, че Турандот се бори за равенство, за човешки права. Дали това е точно така?! Или е писано също под въздействието на налаганата марксистко-ленинска идеология, още повече, че разни „короновани герои", в случая принцеса, не са били подходящи за съвременността. В пиесата на Гоци никъде не става дума за равенство. Турандот, освен неземно красива, е своенравна,

[194] **Райнов**, Богомил (съставителство и редакция). Предговор (5-10) – В: Райнов, Николай, Български приказки. Народна култура, С., 1976, 332.
[195] Цит. по: (Райнов 1976: 6-7).

упорита, горда, изключително начетена и също толкова надменна, прекомерно възгордяна от своя ум и красота, от своята изключителност. Тя се бори за победа, за надмощие, за върховенство. На всяка цена. Единствено на с. 328[196] става дума за „презрения пол, който се стреми да държи жените в жалко робство", но и в този случай антонимът на „робство" е „свобода", не „равенство" и не „равноправие" между жените и мъжете.

Обективно погледнато, Турандот злоупотребява със своята изключителност — тя е единствената дъщеря на императора, единственият наследник на властта. При наличие на братя, едва ли баща ѝ би ѝ дал такива права, едва ли биха загинали толкова принцове и, погледнато от този ъгъл, твърдението, че се бори за равенство съвсем не издържа.

Въвеждането на кукли при поставянето на тази творба разширява значително драматургичното пространство, изяснява йерархията дори за съвсем млад и слабо образован зрител, превръща се в особена атракция за традиционните любители и на двата вида театър — оперния и кукления.

„Фауст" — във времената, когато са творили Кристофър Марлоу, Гьоте, Гуно и дори Бузони, понятията „добро" и „зло", „грях", „прегрешение" са били в съзнанието на всеки един индивид от най-ранната му детска възраст, тъй като цялото семейство по традиция е посещавало неделната литургия и проповедта в местния храм. Днес обаче понятията са доста променени, особено сред по-младата публика и т.нар. Дисни-поколения. В този смисъл четирите двулицеви кукли, обграждащи непрекъснато Маргарита, особено нагледно „разчитат" или „превеждат" на напълно разбираем език авторските послания, заложени в отделните картини.

[196] **Гоцци**, Карло. Сказки для…, 267-364.

Не случайно много творци разглеждат Мефистофел като второ Аз на Фауст. Сам Гьоте казва на секретаря си Екерман (6 май 1827 г.): „Немците са чудни хора! Навсякъде те търсят дълбико мисли и идеи, и така правят живота си по-труден… Имайте смелостта поне веднъж да се предадете на непосредствени впечатления, да се възрадвате, да се трогнете, да се издигнете… Дохождат при мен и ме питат: каква идея съм въплътил в моя Фауст. Да знаех само аз това и да можех да го кажа!... Чудно би било наистина, ако един такъв богат, пъстър, разнообразен живот, какъвто е представен в драмата, може да се нанише на тънкия конец на една едничка изключителна идея.”[197] Въпреки всички изкушения на Сатаната, човекът, носител на скъпоценни заложби, не може да затъне завинаги в пороци и грях, ако и у него да кипят странни мечти, титанични копнения; той ще съумее да се възвърне към правилните начала, към съзнанието за истинското си място в света, към призванието и дълга си. А и кой би могъл да оцени „доброто” по-добре от позналия „злото”?!

Отчаян от безсилието на натрупаното знание, втурвайки се в насладите на младостта, ученият дори не подозира, че ще бъде изправен пред разрешаване на съдбовен етически проблем, че „искам” и „трябва”, „воля” и „дълг” могат да попаднат в критическо раздвоение[198]. Осъзнал личната си виновност, Фауст, у когото съвестта е будна, ругае своя зъл вдъхновител и е готов на всичко, за да изкупи вината си. Финалът, подсказан от Гьоте, е, че Фауст е простен и спасен, понеже не е останал при егоистичните цели и при заблудите си, а неотклонно се е стремял към висше познание и добри дела. Накрая той напълно се отрича от изкусителя, тласнал го към нравствена гибел.

---

[197] Цит. по: **Арнаудов**, Михаил. Гьоте – човек, поет и мислител. Биогррафия и страници от съчиненията му. Народна просвета, С., 1962, 206, 62-63.
[198] Пак там, с. 69.

С избрания от нас финал на творбата подкрепяме точно тази линия на разсъждение — възвишеното, хуманното, благотворното въпреки всички препятствия побеждава и властно триумфира

Съчетаването на няколко изкуства увеличава числеността на изпълнителския състав, а дори само неговата разнородност (оперни и куклени артисти, багатури, децата от ДЮСОБ[199]) е предпоставка за повишен интерес към поставяното произведение от страна и на приятелските и социалните кръгове на участниците в представленията, освен, разбира се, съвсем логичния интерес към така реализираната нова постановка от страна на традиционната оперна публика. Зрителският интерес и в града-домакин, и в други населени места, където тези постановки са гастролирали, го доказва.

Справка за спектаклите свързани с изпълнителската част на докторантурата

1. 20 юни 2024. Спектакъл на „Турандот" опера от Дж. Пучини, представен на сцената на Държавна опера Стара Загора.
2. 28 юни 2024. Спектакъл на „Двамата свенливци" радио опера от Нино Рота, представен на сцената на Държавна опера Стара Загора със студенти от НМА „ проф. Панчо Владигеров".
3. 18 август 2024. Спектакъл на „Медиумът" от Джанкарло Меноти, представен на летен театър „Тюлбито" в гр. Казанлък;

[199] Детско-юношеска студия за опера и балет.

4. 5 октомври 2024. Спектакъл на танцово драматичен спектакъл „Реквием” от В.А.Моцарт, представен на сцената „Скендерия” в Сараево, Босна и Херцеговина.
5. 31 декември. Концерт-спектакъл - „Новогодишна наздравица”, представен на сцената на Държавнаопера Стара Загора
6. 4 април 2025. Спектакъл на „Фауст”, опера от Шарл Гуно, представен на сцената на Държавна опера Стара Загора.

Справка за приноса на дисертационния труд

1. За първи път в българската в музикална научна литература е направен анализ за взаимодействието на две самостоятелно развиващи се сценични изкуства: това на операта и на куклення театър.
2. Анализира историята и продукциите на две оперни заглавия, „Турандот” от Джакомо Пучини и „Фауст” от Шарл Гуно, както в България така и в света.

3. Изследва и анализира езика на операта като самостоятелна знакова система, която създава и развива сетивна интелигентност, носител на традициите в оперните творци и прага на възприемчивостта на публиките.
4. Анализира оперният жанр като консервативно временно изкуство, протичащо единствено и само в определен период от време.
5. Предлага решения за разширяване на драматургичното пространство с цел създаване на визуален ефект и памет в публиките, които да възприемат опера в контекста на съвременните сценични изкуства.
6. Разглежда и предоставя две режисьорски концепции на два реализрани оперни спектакъла в Стара Загора, съчетаващи оперно и куклено изкуство, които биха могли да бъдат използвани като добра практика на творчески екипи.
7. Разглежда двете постановки като възможност за привличане на публики за операта през 21 век.
8. Разглежда куклата като инобитие и я определя като основна знакова система в изграждането на двата оперни спектакъла.
9. Проследява развитието и трансформациите на историята на приказката за Турандот, както по света така и в България.
10. Предоставя програма на Народната опера от 1911 година от постановката на операта „Фауст”
11. Предоставя програма от първата поява на принцеса Турандот на българска сцена - премиера на 25 септември 1924 г.

Литература:

1. **Андреев**, Йордан. История на Второто българско царство. Изд. Абагар, Велико Търново, 1999 г. с 21-26.
2. **Андреев**, Йордан. Всекидневието на българите през XII-XIV век. Университетско издателство „Св. Климент Охридски", София 1992, …, с. 28.

3. **Арнаудов**, Михаил. Гьоте – човек, поет и мислител. Биогррафия и страници от съчиненията му. Народна просвета, С., 1962, 206.
4. **Арнаудова**, Боянка. Знакова постановка. Култура, № 13, 5 апр. 2008, с. 5.
5. **Ахмад,** Катя. Послеслов – *В:* Храм на чудесата. Приказки от хиляда и една нощ., изд. от 1986 г.
6. **Бикс**, Розалия. На опера в стара София. УИ „Св. Кл. Охридски, АИ „Проф. М. Дринов", С., 2000, 240.
7. **Бикс**, Розалия. Музикалноизпълнителско изкуство. Оперно дело. - *В*: Енциклопедия на българската музикална култура. БАН, С., 1967, 98-104.
8. **Бикс**, Розалия. Български оперен театър до 1944 г. Материали и наблюдения. Изд. Музика, С., 1976, 352.
9. **Бикс**, Розалия, Анелия **Янева**, Румяна **Каракостова**. Български музикален театър. 1890-1997. Опера, балет, оперета, мюзикъл. АИ „Проф. М. Дринов", С., 1999, 260.
10. **Бикс**, Розалия, Анелия **Янева,** Румяна **Каракостова**, Миглена **Ценова**. Български музикален театър. 1890-2001. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Театри, трупи, постановки. АИ „Проф. М. Дринов", С., 2005, 444.
11. **Бикс**, Розалия, Анелия **Янева,** Румяна **Каракостова**, Миглена **Ценова-Нушева**. Български музикален театър. 1890-2005. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Постановчици: диригенти, режисьори, хореографи, сценографи, хормайстори., С., 2008.
12. **Бикс**, Розалия, Анелия **Янева,** Румяна **Каракостова**, Миглена **Ценова-Нушева**, Емилия **Жунич**. Български музикален театър. 1890-2010. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Рецензии, отзиви, коментари. ГеяЛибрис, С., 2015, 768.
13. **Божкова**, Зл(ата). Софийска народна опера. Мемоари. Наука и изкуство, София, 1975, 182.
14. **Брашованов**, Стоян. История на музиката. Изд. „Българска книга", С., 1946, 320.
15. **Бръзицов**, Христо. Някога в Цариград. Българска хроника. ДИ Варна, 1965, 424.
16. **Вульпе,** Николай. Срещи на поколенията. Изд. Музика, С., 1979, 524.
17. **Гълъбова**, Жана Николова. Томас Ман и „Доктор Фаустус". Предговор към: **Ман**, Томас. Доктор Фаустус. Изд. Музика, С., 1981, 592, 5-14.

18. **Гълъбова,** Снежанка, Иван **Гърчев**. Летопис на Народния театър „Иван Вазов", 1904 – 1970. Репертоар. Издателство „Наука и изкуство", С., 1971, 578.
19. **Гювийска**, Веска. Куклата като инобитие. НотаБене, бр. 9, 2009, с. …
20. **Даниел**, Леон. Пътешествие в театъра. ИК „Христо Ботев", С., 1993, 192.
21. **Данчов**, Н. Г. и И. Г. **Данчов**. Българска енциклопедия, т. 1. (А-К). Книгоиздателство Ст. Атанасов, С., 1936, 800.
22. **Джамбазова**, Мая. Кратка история на българския куклен театър. Изд. Българска наука 2017, с. 6.
23. **Егреши**, Габор. Турски дневник. Пеща, 1851. …..
24. **Еко**, Умберто. Трактат по обща семиотика. Наука и изкуство, С., 1993, 378.
25. **Жунич**, Емилия. Метаморфози на „Фауст" в България, 1891–2022. Изкуствоведски четения 2023. Метаморфози, Ново изкуство, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2024, 80-85.
26. **Жунич**, Емилия. Фестивали за музикалносценични изкуства. Концепции, метаморфози, реализации. ИИИзк-БАН, С., 2019, 556.
27. **Жунич**, Емилия. Ролята на солиста-певец в българския музикален театър (По материали от професионалния музикален театър в Стара Загора). Дисертация, ИИИзк-БАН, 2014, 628, (ръкопис).
28. **Загорчинов**, Стоян. Празник в Бояна
29. **Зарин**, Маргер. Фалшивият Фауст или преработена пълна с препоръки готварска книга ППП. Народна култура, С., 1983, 328.
30. **Икономов**, Никола. Между изкуството и живота. Изд. „Народна младеж", С., 1968, 356.
31. **Илкова**, Катерина. И проговориха. Изд. Тара Пъблишинг, Изкуства и науки за изкуствата 2014, с. 27-31.
32. **Казаков**, Драгомир. Материали по историята на народния театър и опера. С., Държ. печатница, 1929, с. 98.
33. **Камбуров,** Иван. Книга за операта. Творци и творби. Изд. „Хемус", С., 1943, 590.
34. **Киндерман**, Барбара (преразказ). Фауст. Илюстрации – Клаус Ензикат. Унискорп, С., 2018, 36.

35. **Костакева**, Мария. Развитието на музикалното изкуство до Барока. В: Където думите не могат. (Сборник) Музика, С., 1978, 824, 15-29.
36. **Кръстев**, Венелин. „Фауст". Бълг. музика, 1968, № 2, 48-49.
37. **Кръстева**, Олга. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 1980, 526 с.
38. **Ман**, Клаус. Мефистофел. Народна култура, С., 1982, 344.
39. **Ман**, Томас. Доктор Фаустус. Изд. Музика, С., 1981, 592.
40. **Марлоу**, Кристофър. Прощално слово на Фауст. Пиеса, 1589 г. / *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1589.
41. **Маленов**, Славчо. Подпори на Куклено. Изд. HOMO LUDENS, 2011, цитат - с. 34
42. **Милев**, Йордан (подбор и превод). Средновековни източни поети. Рудаки, Фирдоуси, Омар Хайям, Низами, Руми, Саади, Хафез, Алишер Навои. Изд. Народна култура, Библ. „Световна класика", С., 1973, 496.
43. **Митева**, Мария, Катерина **Гаджева** (съставители). Куклата – художествени и образователни аспекти. Предговор. Институт за изследване на изкуствата - БАН, С., 2020, 182.
44. **Карапетров**, Константин. Творчески успехи в операта „Турандот". Нар. култура, № 31, 5 авг. 1961, с. 5.
45. **Карсън**, Патриша. Прекрасното лице на Фландрия. ДИ „Народна просвета", С., 1985, 208.
46. **Колева-Златева,** Живка. За етимологията на думата *kukla* като название на антропоморфна играчка в славянските и балканските езици. - *В:* Балканското езикознание днес. Сборник в чест на 75-годишния юбилей на проф. д.ф.н. Петя Асенова, С., 2016, 258.
47. **Люцканов**, Николай. „Чакам от вас изключителни неща…". (Евгений Вахтангов), с. 617 – 634 от сборник: Стоте маски на времето. Образи на велики артисти. **Мирски,** Кръстю, Гочо **Гочев** (съставители и редактори). Изд. Народна младеж, С., 1967, 696.
48. **Минчев**, Иван. 120 бележити композитори. Изд. Музика, С., 1984, 824, с. 720;
49. **Мирски,** Кръстю, Гочо **Гочев** (съставители и редактори). Стоте маски на времето. Образи на велики артисти Изд. Народна младеж, С., 1967, 696.
50. **Навои**, Алишер. Хамса (избрани откъси от „Петопоемие"; подбрал и превел Николай **Антонов**). Библ. „Световна класика", Народна култура, С., 1981, 496.

51. **Найери**, Даниъл и Дина. Опасна дарба или поредният Фауст. ПАН, С., 2012, 370.
52. **Незнански**, Фридрих. Операция „Фауст". Атика, С., 1986, преиздадена през 2002 г., 272 с.
53. **Павис,** Патрик. Речник на театъра. Colibri, 2002, 488.
54. **Памуков**, Никола. Една топло разказана приказка. Бълг. музика, 1964, № 10, 31-32.
55. **Петров,** Георги. Философия на миниатюрата: Кръпката. сп. «Съвременник», 1990, бр. 1.
56. **Петров,** Здравко. Хиляда и една нощ (Предговор). *– В:* Приказки от хиляда и една нощ. Народна култура, С., 1971, 604.
57. **Прус**, Болеслав. Кукла. Народна култура, С., 1975, 972.
58. **Радев**, проф. д-р Стоян. 150 години от избухването на Унгарската революция. – *В:* http://www.omda.bg/public/bulg/hystory/hungrev.html
59. **Райнов,** Николай. Персийски прииказки. Принцеса Турандот. №№23, 24, 25, общо 48 с., библ. „Приказен свят", 1933 г. (без указани автор и художник в самото издание(!).).
60. **Райнов**, Николай. Източни приказки. Изд. Захарий Стоянов, С., 2005, 422.
61. **Райнов**, Николай. Източни приказки. Изд. Захарий Стоянов, С., 2017, 424.
62. **Райнхард**, Макс. Театърът – идеал и действителност. Наука и изкуство, С., 1986, 360, 310-311.
63. **Рокоманов**, Васил. Куклена сценография за вълшебна приказка. Стара Загора, 2013, 116 (100 + 16 цветни приложения).
64. **Сагаев**, Любомир. Книга за операта. София, Държавно издателство „Музика", 1983.
65. **Стамболиев**, Огнян. Нова книга за операта. ГеяЛибрис, С., 2001, т. 1., 280.
66. **Стамболиев**, Огнян. Нова книга за операта. ГеяЛибрис, С., 2001, т. 2, 282.
67. **Стаменов,** Максим. Проблеми на значението в субективната семантика. УИ „Св. Кл. Охридски", С., 1993, 265.
68. **Стоянов-Иванов**, Стоян. „Турандот". Нар. култура, № 27, 8 юли 1961, с. 3.
69. **Тен**, Уйлям. Търговецът Фауст. - В: сп. „Наука и техника"
70. **Тимев**, Тимен. История на лингвистичното лицемерие. Бунтът на бездарниците. 1. том, Трансцендентално енциклопедично издателство за нова логическа и страстна революция „Омнисемантизъм", С., 1992, 720.

71. **Тимев,** Тимен. Антифауст – интелектуална комедия. Критика на мефистофелския разум. 2. том, Трансендентално енциклопедично издателство за нова логическа и страстна революция „Омнисемантизъм", С., 1993, 544.
72. **Тимев,** Тимен. Убийството на боговете. Метаморфозите на религиозния дух. 3. том, Трансендентално енциклопедично издателство за нова логическа и страстна революция „Омнисемантизъм", С., 1994, 144.
73. **Тимев***,* Тимен. Библия на Индивидуалния бог. Алхимия на словото. Изд. РИК Сервиз '90, С., 2009, 290.
74. **Тинтеров**, Стефан Стефанов. „Фауст". Бълг. музика, 1955, № 5, 25-35.
75. **Тихолов**, Петко. Към върховете на изкуството, С., 1979.
76. **Фирдоуси.** Шах-наме. Народна култура, библ. „Световна класика", 1977, 722.
77. **Фриш**, Макс. Човекът се появява през холоцена, новела, Народна култура, С., 1984, 130.
78. **Фройд,** Зигмунд. Извън принципите на удоволствието, Наука и изкуство, С., 1992.
79. **Четриков**, Светослав. Музикален терминологичен речник. Наука и изкуство, С., 1969, 464.
80. **Щерева**, Калина. Парадоксът на иконичния знак или проблемът за хронологичния приоритет при звукоподражанията. Електронно списание LiterNet, 01.05.2009, № 5 (114).
81. **Енциклопедия** на българската музикална култура. БАН, С., 1967.
82. **Приказки** от хиляда и една нощ. Превод: Цветана **Узунова-Калудиева**, Павлина **Кюльовска-**Мурат; ISBN 9546571393
83. **Приказки** от хиляда и една нощ. Съставителство и превод от немски: Цветана **Узунова-Калудиева.** Народна култура, С., 1971, 604 (Здравко **Петров:** Хиляда и една нощ (предговор)).
84. **Музикална** хроника. Музикален вестник, 1928 г., бр. 3. („ПринцесаТурандот").
85. **Програма** „Фауст" на Софийска опера от 1956 г., с. 7.
86. **Програма** „Фауст" на Пловдивска опера от 4 декември 1973 г. за гостуването ѝ на Декемврийски музикални дни – 73. Архив на Държавна опера – Стара Загора.
87. **Програма** за постановката на „Турандот" на Народния театър „Иван Вазов" с премиера на 25 септември 1924 г.

88. **„ТУРАНДОТ**“ през очите на чужденците от журито. Народна култура, № 27, 8 юли 1961, с. 3.
89. **Храм** на чудесата. Приказки от хиляда и една нощ. 1986 г.
90. **Хронологична** енциклопедия на света, том 1., Изд. Елпис.

Чуждоезична литература:

1. **Гоцци**, Карло. Сказки для театра. Государственное издательство „Искусство”, Москва, 1956, 924 (890 + илюстрации). (*Турандот*. Китайская трагикомическая сказка для театра в пяти действиях. Перевод М. Лозинского. Ввиду смерти М. Л. Лозинского, последовавшей во время его работы над переводом „Турандот, конец сказки (начиная с явление VI, действия четвертого) печатается в старом переводе М. Осоргина.– с. 263 – 364).
2. **Гукова**, Сания Нуховна. Знаки приснодевства Богоматери. Byzantinoslavica. – Vol. LXIII. – Prague, 2005. – pp. 225 – 228.
3. **Beaumont**, Antony (1985). Busoni the Composer. London*:* Faber and Faber. ISBN 0-571-13149-2
4. **Buschmeyer**, L. Die Kunst des Puppenspieles. Erfurt, 1931, 165.
5. *If at Faust You Don't Succeed*, 1993; https://chitanka.info/book/1695-ako-s-faust-ne-uspeesh
6. **King,** Constance Eileen. *Collector's History of Dolls*. Hardcover, Publisher: Outlet, Publication date: January 1, 1982, ISBN-10: 0517348012, ISBN-13: 978-0517348017
7. **Puccini**, Giacomo**.** Turandot. Drama lirico in tre atti e cinque quadri di G. Adami e R. Simoni. L'ultimo duetto e il finame dell'opera sono stati completati di F. Alfano. Riduzione per canto e pianoforte di G Zittoli. Proprieta G. Ricordi e C Editori - Stampatori, MILANO, 119772, Copyright 2005.

Интернет източници:

1. https://chitanka.info/person/christopher-marlowe
2. https://chitanka.info/book/1695-ako-s-faust-ne-uspeesh
3. https://chitanka.info/text/52171-njakolko-dumi-za-hram-na-chudesata
4. https://chitanka.info/book/311-iztochni-prikazki
5. http://www.omda.bg/public/bulg/hystory/hungrev.html; цит. проф. д-р Стоян Радев

6. https://www.belcanto.ru/faust.html; цит. на Хенри У. Саймън
7. https://operaguide.ru/italian-opera/111-ferruccio-busoni/221-1916.html
   https://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html
8. https://www.rockopera.cz/faust/
9. https://cs.wikipedia.org/wiki/Faust_(opera)
10. https://cs.wikipedia.org/wiki/Stavovsk%C3%A9_divadlo; цит. Евгений Цодоков
11. https://bulgarianhistory.org/ivan-sudihishmanov-btel/
12. http://notabene-bg.org/read.php?id=101
13. https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1061271012 .
14. https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1077312228#full
15. https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1044308708#full
16. https://plus.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1058430436#full
17. https://homoludens.bg/articles/podpori-na-kuklenoto/#_ftn1
18. https://abcdar.com/magazine/XXVII/Dzl_2023_br27_27_Emilia_Zhunich_Tvorchestvoto_na_Vagner_v_postanovka_ot_1949-dogmatichnost_na_epohata.pdf
19. https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_13a_Emilia_Zhinich_100_g_princesa_Turandot_v_Bg.pdf
20. https://zhunich.blogspot.com/2019/07/blog-post.html
21. https://bg.wikipedia.org/wiki/
22. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0
23. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BC%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE_%D0%95%D0%BA%D0%BE
24. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D1%82
25. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0
26. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B2%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%B0
27. http://starozagorci.blogspot.com/p/istori.html

28. https://bulpedia.com/p-1751-timen-timev.html
29. https://soundtimes.ru/opera/spektakli/opera-turandot
30. https://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/551/551/ТУРАНДОТ
    https://bg.wikipedia.org/wiki/Низами_Ганджеви
31. https://ru.wikipedia.org/wiki/Хамса_(Навои)
32. https://ru.wikipedia.org/wiki/Вахтангов,_Евгений_Багратионович
33. https://ru.wikipedia.org/wiki/Мюзикл
34. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D0%B8,_%D0%A4%D0%B5%D1%80%D1%80%D1%83%D1%87%D1%87%D0%BE
35. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jean-Baptiste_Colbert
36. https://en.wikipedia.org/wiki/François_de_la_Croix
37. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Carl_Maria_von_Weber .
38. https://en.wikipedia.org/wiki/Turandot_(Busoni)
39. https://en.wikipedia.org/wiki/Processional_giant
40. https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayard_(cheval)
41. https://travelisi.blogspot.com/2016/01/dendermonde-ros-beiaard.html?fbclid=IwY2xjawG2W_FleHRuA2FlbQIxMAABHbU9DhKwXTBJG9ypDircvXo57zX2fnYD9S47p61_ObHsa9bgLU9chKFhUQ_aem_b1WmuCv0OQaeqTHw0DgIXw
42. https://www.unima-bulgaria.org/bg/%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%BE-%D0%BA%D1%83%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BE-%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE/%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F
43. https://www.kakvo.net/etalbond.html
44. https://www.youtube.com/watch?v=Au7DPVUpc6A

Филми:

1. *Боянският майстор* (филм). Режисьор Захари **Жандов**. Сценарист Евгени Константинов. Българска кинематография, 1981. По мотиви от романа на Стоян Загорчинов „Празник в Бояна“.

2. *Иди и смотри (Иди и виж)*, съветски военен драматичен филм от 1985 г. на режисьора Елем **Климов.**

Публикации по темата на Дисертацията

1. Драганов О, От сетивното към визуалното. В брой 30 от 2025 г. на е-списание за хуманитаристика Дзяло https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_13_Ognian_Draganov_Ot_setivnoto_kum_vizualnoto.pdf
2. Драганов О, Съвременният аудиовизуален модел на операта в България и художественотворческите ѝ взаимоотношения с кукленото изкуство. Режисьорска концепция на операта „Турандот” от Джакомо Пучини. В брой 11 от 2025 на е-списание Научен Атлас.

https://scientificatlas.com/article/savremenniyat-audiovizualen-model-na-operata-v-balgariya-i-hudozhestvenotvorcheskite--vzaimootnosheniya-s-kuklenoto-izkustvo-rezhisyorska-kontseptsiya-na-operata-turandot-ot-dzhakomo-puchini

3. Драганов О, Съвременният аудиовизуален модел на операта в България и художественотворческите ѝ взаимоотношения с кукленото изкуство. Режисьорска концепция на операта „Фауст” от Шарл Гуно. Списание „Музикални Хоризонти“ . Статията е приета за печат на 11.03.2025.
4. Драганов О и Жунич Е, 100 години от „пристигането“ на Принцеса Турандот в България. Какво знаем за принцеса Турандот около 100-годишнината от „пристигането“ ѝ в България. В брой 30 от 2025 г. на е-списание за хуманитаристика Дзяло

https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_13a_Emilia_Zhinich_100_g_princesa_Turandot_v_Bg.pdf