ДЪРЖАВНА ОПЕРА
СТАРА ЗАГОРА

ДЪРЖАВНА ОПЕРА СТАРА ЗАГОРА
1925
100
ГОДИНИ
2025

Юбилейна научна конференция
ОПЕРАТА И ГРАДЪТ

2025

Jubilee Scientific Conference
THE OPERA AND THE CITY

Сборник доклади
Conference Proceedings

Юбилейна научна конференция
ОПЕРАТА И ГРАДЪТ 2025
Jubilee Scientific Conference
THE OPERA AND THE CITY

Сборник доклади
Conference Proceedings

2026



Проектът се осъществява
с финансовата подкрепа на Община Стара Загора

ДЪРЖАВНА ОПЕРА СТАРА ЗАГОРА
1925
100
ГОДИНИ
2025

Юбилейна научна конференция
ОПЕРАТА И ГРАДЪТ
2025
Jubilee Scientific Conference
THE OPERA AND THE CITY

Сборник доклади
Conference Proceedings



ДЪРЖАВНА ОПЕРА
СТАРА ЗАГОРА

Стара Загора
2026

Държавна опера - Стара Загора, издател, 2026
© Емилия Петрова Жунич, съставител, 2026
© Светла Бориславова Димитрова, научен редактор, 2026
© Александър Василев Гьошев, графичен дизайн, 2026

ISBN: 978-619-94222-2-9

СЪДЪРЖАНИЕ

Поздравителен адрес
от Институт за изследване на изкуствата - БАН 8

Предговор 9

ЗОРАТА НА ОПЕРНОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ

Андрей Андреев
Модели на управление и функциониране
на музикалните институти в България преди 1944 година 12

Стефка Венкова
Приносът на Николай Ив. Николаев за създаване
и развитие на българската опера 16

Жанета Йорданова
Тенорът Борис Христов и букурещкият период в живота му 26

Юлиан Куюмджиев
Музикалносценичното творчество на Христо Манолов.
По случай 125-годишнината от рождението му 34

Румяна Лечева
Една забележителна българка: Мара Шопова – първата жена режисьор на музикален театър в България 42

СЛЕД 1946 ГОДИНА

Владимир Бошнаков
Българските музикалносценични заглавия в 100-годишната история на Опера – Стара Загора и приносът на Парашкев Хаджиев за подема на националната ни оперна школа 54

Светла Димитрова
Процесите в Старозагорската опера в контекста на противостоенето Изток-Запад (средата на 40-те – края на 50-те години на XX век) 60

Анелия Янева
Танцовата драма „Кърджалии“ като проекция на сюжети, свързани с българската история 72

Ставри Ангелов
Програми от спектакли на Старозагорска опера, намиращи се в архива на Института за изследване на изкуствата 80

Никола Попов
Режисьорите в програмите на Националните прегледи на оперните театри в периода 1951 – 1989 86

Любомир Кутин
Фестивалът на оперното и балетното изкуство – Стара Загора (ФОБИ): витрина на постижения и хоризонт на възможности 106

Десислава Христова
Някои тенденции в музикалносценичните изкуства, представени на ФОБИ - Стара Загора от ДМТ „Св. Македонски“ – София 116

Зорница Димитрова
Проф. Реса Колева и Държавна опера - Стара Загора – творчески взаимодействия 126

Нина Найденова
Режисьорският знак като експресивен код на послания и връзка между оперното произведение и сценичното представление. С примери за сценичните концепции на операте „Макбет“ (2003) и „Мадам Бътерфлай“ (2005), реализирани на сцената на Държавна опера - Стара Загора от постановъчен екип в състав Нина Найденова – режисьор, Борис Стойнов – сценограф, Цветанка Петкова-Стойнова – художник костюми, Боряна Сечанова – хореограф 136

Вера Петрова–Иванова
Проекцията на архетиповете в структурата на универсалния мит в български оперни произведения. Поглед към необходимостта от трансдисциплинарен анализ на оперната драматургия 156

Мария Колева
Театралната маска и грим: употреба в традиционния азиатски театър и влияния върху съвременната сцена 170

Мария Иванова
Творчески изяви на учениците от НУМСИ „Христина Морфова" на оперната сцена 182

Розмари Стателова
Телевизионното предаване „Зад кулисите" (2021 – 2025) – правдив образ на практиката в Старозагорската опера и балет 192

СПОМЕНИ, НАБЛЮДЕНИЯ, ОТЗИВИ
(приложения)

Огнян Стамболиев
От Стара Загора до Русе...
За три оперни звезди, свързани с двата града 200

Румен Нейков
Старозагорската опера преди и след пожара. Летопис за една забележителна институция 209

Арсений Арсов
„Разорани бразди" от Арсений Арсов – между мемоара, културната памет и педагогическия трактат 218

Йоанна Димитрова
Съвместни инициативи между детска градина „Светлина" и Държавна опера - Стара Загора 225

Сава-Калина Ангелов-Жунич
Френски мюзикъл. Мюзикълът „Ромео и Жулиета" – прилики и отлики между френските и българската версии 231

Поздравителен адрес

Уважаеми дами и господа,
Уважаеми участници в научната конференция „Операта и градът“,
Уважаеми домакини и гости,

С особена радост и признателност Ви приветствам по повод провеждането на конференцията, включена в афиша на 55-ото издание на Фестивала на оперното и балетното изкуство (ФОБИ) – Стара Загора. Това събитие е не само част от богатата фестивална програма, но и значим научен форум, който поставя във фокус връзката между оперното изкуство и културната градска среда.

През 2025 година Държавна опера – Стара Загора отбелязва своя 100-годишен юбилей. Тази вековна история свидетелства за устойчивостта и силата на музикалната традиция в България, за дълбоките корени, които изкуството опера е пуснало в Града на поетите и правите улици, града на липите, но и на единствената и най-дълго просъществувалата самостоятелно извънстолична оперна трупа у нас. Юбилеят е повод за гордост и вдъхновение, а настоящата конференция е ярък знак за живия диалог между практика и наука, между сцена и културна памет.

Институтът за изследване на изкуствата при БАН има честта да бъде съорганизатор на този форум. Нашата мисия е да подкрепяме научното осмисляне на изкуствата и да създаваме мостове между академичната общност и културните институции, заедно да опазваме паметта за творби и творци. Неизбродими са публикациите на учените от Института, отразяващи и анализиращи артистични постижения и премиерни сполуки, фестивални изяви, различни тенденции през годините. Убедени сме, че предстоящите доклади и дискусии ще обогатят всички участници, ще подскажат нови тематични насоки в изследването на музикалносценичните изкуства и в частност операта, тяхната взаимовръзка с градската културна среда.

Позволете ми да изразя благодарност към Държавна опера – Стара Загора за домакинството и към всички участници за техния принос. Нека конференцията бъде вдъхновение за бъдещи изследвания и творчески инициативи, а вековният юбилей на операта се превърне в символ на приемственост и нови върхове.

С уважение и най-добри пожелания за успех,

Проф. д-р Йоана Спасова-Дикова,
Директор на Института за изследване на изкуствата – БАН

Предговор

100 години Старозагорска опера

На 1 юли 2025 година Старозагорската опера навърши 100 години. Този забележителен културен институт, гордост за старозагорци, е с богата биография, в която са вписани многобройни вокални изпълнители и музиканти, балерини и балетисти, диригенти, режисьори, сценографи, хореографи и много други хора, отдадени на музикалното изкуство. През изминалия век годишнините на операта са отбелязвани с книги, албуми, каталози, изложби, специални постановки. Черно-бели и цветни снимки разкриват богат музикалносценичен живот, афиши и програми запечатват дати на премиери, скици и рисунки показват сценични решения и театрални костюми, албуми съдържат ценна информация за редица оперни и балетни постановки и за Първия в страната Фестивал на оперното и балетното изкуство, а дълъг списък побира в себе си всичко важно, както и случилото се за първи път на старозагорската сцена. Първата оцеляла във времето извънстолична опера възниква като самодеен, но израства и се развива като професионален театър със сериозен принос в националната музикална история. Многобройни постановки имат своите национални премиери в Стара Загора, а едва след това на други места в страната. През 1971 година е открита специално построената сграда на операта, украсена с творби на водещи български художници и обзаведена с едни от най-добрите технически средства за онези времена. Три години по-късно, през декември 1974 година, се поставя началото на Фестивала на оперното и балетното изкуство, благодарение на който Стара Загора има привилегията да се наслаждава на първокласни постановки и изпълнения не само от страната, но и от други съседни държави. Този висок музикален форум дава тласък и на развитието на оперите и балетите за деца, насърчава младите изпълнители, провеждат се теоретични конференции по проблеми на оперното изкуство. Пожарът, възникнал в сградата през 1991 година, забавя развитието на операта, но не слага край на нейното съществуване. И както Стара Загора възкръсва многократно след пожари и разрушения в хилядолетната си история, така и музикалната гордост на града преодолява препятствията и отново заема достойно място в българската музикална летопис.

По повод вековния юбилей ръководството на Старозагорската опера и Институтът за изследване на изкуствата към БАН съвместно организират национална научна конференция. Публикуван е сборник, който читателят държи в своите ръце. В него са поместени статии от различни автори, спомени и впечатления за операта, отзиви. Подреде-

ни са в три тематични кръга в хронологичен порядък. Първият кръг е посветен на времето до Втората световна война. Вторият обхваща периода след одържавяване на Старозагорската опера (1946 година) и стига до наши дни. В третото тематично направление са включени спомени, отзиви, рецензии и наблюдения.

Пет разработки разглеждат елементи от музикалния живот през първата половина на XX век. Една статия е посветена на работата на музикалните институти в България в този период, а други четири – на живота на изявени творци: Николай Ив. Николаев, Борис Христов, Христо Манолов, Мара Шопова и приносите им за развитието на операта в първите десетилетия от нейното съществуване.

По-голямата част от разработките, включени в сборника, се отнасят за периода от втората половина на XX век до първите десетилетия на XXI век. Обзорни са изследванията на Светла Димитрова и Любомир Кутин. Двама автори анализират режисьорските заслуги в операта, а няколко други се спират на приносите на Парашкев Хаджиев, проф. Реса Колева, Драматично-музикалния театър „Стефан Македонски", Националното училище по музикални и сценични изкуства „Христина Морфова", телевизионното предаване „Зад кулисите", както и на архива на Института за изследване на изкуствата за продължаване, развитие, популяризиране и съхраняване на сътвореното от Старозагорската опера. В този раздел на сборника попадат статии, в които е анализирана оперната драматургия и театралната маска и грим.

Последният раздел съдържа спомени на Огнян Стамболиев и Румен Нейков, отзиви, анализи и наблюдения от други трима автори. Поради своята специфика те са обособени в отделна част на изданието.

Като научен редактор изразявам признателност към всички автори, които направиха възможен този сборник със своето участие в научната конференция. Той ще е пореден значим маркер в богата история на операта и отправна точка за бъдещи изследователи, които ще се заемат със задачата да напишат цялостна история на Старозагорската опера. В нея трябва да се очертае и осмисли мястото ѝ в цялостното развитие на българското музикалносценично изкуство и на Стара Загора като град със сериозни културни традиции и приноси. От задълбочен анализ се нуждаят специфичните особености на старозагорския оперен модел, на връзките му с националните и европейските посоки в развитието. Стогодишният юбилей е време за равносметка, но и начало на нови творчески завоевания в музикалносценичното изкуство.

проф. д-р Светла Димитрова



ЗОРАТА НА ОПЕРНОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ

Модели на управление и функциониране на музикалните институти в България преди 1944 година

Models of management and functioning of music institutes in Bulgaria before 1944

Андрей А. Андреев[1]
Andrey A. Andreev

Резюме: Докладът представя исторически преглед на управленските и финансови модели на музикалните институции в България преди 1944 г., като акцентът пада върху военните оркестри, частните филхармонични дружества и ранните държавни формации. Анализирани са механизмите на финансиране, степента на автономност и взаимодействието между държавни структури и частни инициативи. Особено внимание е отделено на Гвардейския оркестър и неговата трансформация в оперен оркестър, както и на различните филхармонични формации, възникнали между 1914 и 1947 г. Докладът проследява причините за тяхната устойчивост или кратък живот, както и ролята на ключови личности като Саша Попов. Изследването показва, че българското музикално пространство до 1944 г. е характеризирано от значително институционално разнообразие, което е прекъснато след политическите промени и заменено със силно централизирана държавна система.

Ключови думи: *музикални институции; военни оркестри; филхармония; Гвардейски оркестър; Саша Попов; частно-публични модели; музикален мениджмънт преди 1944 г.; централизация на културните институции*

Abstract: The report presents a historical overview of the administrative and financial models of musical institutions in Bulgaria before 1944, focusing on military orchestras, private philharmonic associations, and early state formations. It examines funding mechanisms, levels of autonomy, and the interaction between state structures and private initiatives. Special attention is given to the Guards Orchestra and its transformation into an opera orchestra, as well as to the various philharmonic formations established between 1914 and 1947. The study traces the reasons behind their longevity or short existence, highlighting the role of key figures such as Sasha Popov. The analysis demonstrates that the Bulgarian musical landscape before 1944 was marked by significant institutional diversity, which was later eliminated after the political changes and replaced by a highly centralized state system.

---

[1] Музиковед, доктор. От 2019 е в екипа на Софийската филхрмония и през 2024 г. издава тритомник (Андреев 2024), посветен на историята на националния филхармоничен оркестър. Работи също върху архивите на Пловдивската опера и Пловдивската филхармония.
Musicologist, PhD. He has been part of the Sofia Philharmonic team since 2019, and in 2024, he published a three-volume work (Андреев 2024) dedicated to the history of the national philharmonic orchestra. He also works on the archives of the Plovdiv Opera and the Plovdiv Philharmonic.

Keywords: *musical institutions; military orchestras; philharmonic history; Guards Orchestra; Sasha Popov; public–private partnership models; musical management before 1944; cultural centralization*

Темата, която ви предлагам накратко, е свързана с някои модели на управление и функциониране на музикалните институти в България преди 1944 година. Разбира се, най-малко внимание ще обърна на частните институции, защото те са много, добили са голям авторитет през годините и изцяло се финансират, или поне на 99% се финансират от собствени приходи и билети. Това пряко води до размисли върху стандарта; възможно ли е с билети да се издържа частна институция? Явно, някога е можело. Първият професионален държавен институт в България е военен оркестър. До към 1936 г. те вече са 52. Три от тях са с еднакъв статут: Флотският оркестър в Русе, сетне във Варна, Гвардейският оркестър на Негово Величество – в София и оркестърът на Военното училище. На 4 оркестъра е разрешено да имат Бален оркестър, т.е. – прибавя се щрайх; вече споменатите плюс Пловдивския. И, разбира се, заедно с всички задължения по военна линия, тези оркестри са изнасяли изключително много концерти. Само Гвардейският оркестър е изнесъл може би над 800-900 концерта, които аз съм преброил. Вероятно са много повече, с много първи изпълнения в България на симфонии, на участие в оперни и театрални спектакли. Този оркестър се финансира от армията и си има правилници как да се разпределят съответните средства.

Едно от най-интересните събития е „битката" за името „филхармония" в българската музикална история. Тя започва в 1914 г. с едно частно сдружение. То е създадено от български диригент, когото малцина знаят. Казва се Стефан Стефанов, учил в Германия. Сдружението претърпява трансформации и през 1919 г. се нарича „Софийска филхармония" АД. Тоест, свидетели сме на сдружение с идеална цел, което прераства в акционерно дружество с управителен съвет, с правилници и е регистрирано в държавен вестник. Малко издържа тази институция, тя фалира. Забележете, годините са 1914, 1917, 1919.

В едни от най-тежките години за българското общество, след Ньойския договор, се създава и една друга формация. Със заповед на Министъра на войната, тогава Александър Стамболийски, Гвардейският оркестър става оперен оркестър, 1921 г. Има и снимки, отзад – с униформи, отпред - хората с папийонки, но това е документирано в архивите. Невероятна комбинация, но така продължава повече от година и половина, до към 1922 г., когато със закон на Народното събрание

е създадена Народната опера. Гвардейският оркестър продължава да ѝ сътрудничи. Народната Опера вече е държавен институт, където целият състав е със заплати и е на подчинение на Министерството на просветата.

Много интересно явление е така наречената Българска народна филхармония, създадена с учредителен протокол през 1923 г., към Операта, но не е свързана бюджетно с нея, а е като самостоятелно сдружение. Тя съществува с прекъсвания до към 1927 — 1928 г. През 1927 г. изнася може би 30-40 концерта с изключително качество. Но това е сдружение, което се финансира от билети и от спомоществователи, да го наречем така, спонсори. Акционерната филхармония на Стефан Стефанов и Филхармонията към операта имат кратък живот, но показват, че подобен модел, да го наречем частно-публично партньорство, е възможен и е дал добри резултати. В края на 1935 година се създава нова филхармония. Това е Държавната филхармония към Народната опера. Отново с относителна самостоятелност в творчески аспект, но финансово този път е свързана с Операта. Тази институция съществува до 1947 г., когато в българското културно пространство и във вестниците можем да я срещнем като „Българска народна филхармония", „Българска филхармония" и човек не знае за какво става въпрос?! Дали това е „Българска народна филхармония",т.е. прекръстения Царски оркестър в „Държавен симфоничен оркестър", или е „Българската филхармония" към Народната опера? Филхармонията към операта е най-дълго оцелялата институция преди 1944 г. Този състав с дейността си съществува до края 1947 г. и изнася огромно количество концерти. Само ще ви кажа, че негови първи изпълнения са симфонии на Брукнер, на Малер, симфонични поеми на Рихард Щраус, първи изпълнения на творби от български композитори и много други. Тази институция оцелява, защото е под финансовата шапка на Операта.

И още едно явление, с което моето кратко експозе ще завърши. Това е разширяването на Гвардейския оркестър в началото на 1936 г., обявява се конкурс за нови музиканти, прибавя се много голям щрайх, духачи, прибавя се джаз-оркестър. Числеността на Гвардейския оркестър стига 152 души. Постепенно, в следващите 2 години, този състав се отделя и получава самостоятелност през 1938 г., официално – с Указ на Цар Борис III - наречен „Царски военен симфоничен оркестър", съпроводен с подробен и уникален правилник. От него ще спомена само нещо, което за мен е от изключителна важност, за това време и за ролята на голямата личност на Саша Попов: който влезе в този оркестър, трябва да служи минимум 5 години, като през тези 5 години получава заплата. Това е единственият случай, в който музиканти, на които им предстои да изкарат военната

си служба, получават заплата. Това продължава до август – септември 1944 г. По този начин Саша Попов създава един състав, който доминира в българското културно пространство заедно с Българската филхармония към Народната опера близо 25 години. Този състав с основното си ядро продължава да работи до към 1960 – 1963 – 1964 г. Финансирането му е изцяло от държавата. Оркестърът се задължава да изнася благотворителни концерти всяка година – 4 в единия сезон и 4–5 в другия сезон, като тези приходи отиват в благотворителните организации и към Двореца. Останалите концерти, с много ниски цени на билетите или безплатни се изнасят из цяла България. Царският оркестър изнася много малко концерти в София. 90% от концертите той изнася из България, в градовете, в различните райони. Само ще ви дам един пример. В периодът 1936 – 1944 г. Царският оркестър изнася толкова концерти в Плевен и в Пловдив, колкото сегашният оркестър в Пловдив е изнесъл за 10 години. Документирано е в моя Летопис. Това ще рече по около 6-7 до 8 концерта на сезон в Пловдив, Плевен, Русе, във Варна много повече, защото там участва и във Варненските народни музикални празници. Общата сума е над 720 концерта.

Темата може да бъде продължена със създаването на корпоративните оркестри в Асеновград и Пловдив през 30-те години; голяма тема за отделно изследване.

Представих ви съвсем накратко разнообразието от управленски модели в музикалните институти в българското общество, което то създава само за около 50–60 години. След превратът на 9.IX.1944 г. разнообразието във функционирането и финансирането на музикалните културни институти е ликвидирано и Отечественофронтовското правителство започва изграждането на свръхцентрализирана система от държавни оркестри и опери.

Библиография:

Андреев 2024: Андреев, Андрей. Летопис на Софийската филхармония. Първа книга, 1983 – 1926. Лист, С., 2024, 552; Втора книга, 1926 – 1939. Лист, С., 2024, 592; Трета книга, 1939 – 1946. Лист, С., 2024, 520.

Приносът на Николай Ив. Николаев за създаване и развитие на българската опера

The contribution of Nikolay Iv. Nikolaev to the establishment and development of Bulgarian opera

Стефка Венкова[1]
Stefka Venkova

Резюме: В доклада[2] се представят за пръв път в цялост ролята и заслугите на музикалния деец Николай Ив. Николаев за създаването и утвърждаването на българската опера като институция, състав и репертоар. Той е сред тези първопроходци в българската музика, които стоят в основите на всички важни инициативи, свързани с организирането на музикалния живот у нас и възможностите за неговото институционализиране и професионализиране в духа на европейските традиции. Идеята за създаване на български оперен театър прозира във всяко начинание на Николай Ив. Николаев. За развитието на това дело той влага уменията си като хоров диригент и музикален деец, включва както професионалните си контакти, така и близките си и семейните приятели за успеха му.

Ключови думи: *хорово дело, оперен репертоар, оперен концерт*

Abstract: The paper presents for the first time in its entirety the role and merits of the musical figure Nikolay Iv. Nikolaev for the creation and consolidation of the Bulgarian opera as an institution, ensemble and repertoire. He is among those pioneers in Bulgarian music who are at the foundation of all important initiatives related to the organization of musical life in Bulgaria and the opportunities for its institutionalization and professionalization in the spirit of European traditions. The idea of creating a Bulgarian opera theatre is evident in every undertaking of Nikolay Iv. Nikolaev. For the development of this work, he invests his skills as a choir conductor and musical figure, includes both his professional contacts and his relatives and family friends for its success.

Keywords: *choral work, opera repertoire, opera concert*

---

[1] Доц. д-р в Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките, София. Associate Professor, PhD, Sofia, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

[2] Статията е резултат от изпълнението на проект BG16RFPR002-1.014-0011 „Устойчиво развитие на Център за върхови постижения „Наследство БГ", финансиран по процедура за предоставяне на безвъзмездна финансова помощ № BG16RFPR002-1.014 „Устойчиво развитие на Центрове за върхови постижения и Центрове за компетентност, в т.ч. и на конкретни инфраструктури или техни обединения от Национална пътна карта за научна инфраструктура.

В музикологичната литература, разглеждаща въпросите относно възникването на българското оперно изкуство е аргументирана тезата, че то израства върху плодородната почва на многогласните църковни и светски хорове след Освобождението (Бикс 1976; Баларева 1992; Ценова 2002). Розалия Бикс посочва девет „по-трайни огнища на духовна, по-точно на музикално-театрална култура" (Бикс 1976: 62), които са предпоставка за появата на операта. Сред тях пряко свързани с дейността на Николай Ив. Николаев са четири: „Катедралният хор при църквата „Света Неделя", ръководен от Николай Ив. Николаев; Плодотворните и многостранни музикалнопросветителски прояви на дружеството „Славянска беседа"; Българският музикален съюз (...) с чието съдействие са положени основите на Частното музикално училище и на Българската оперна дружба; Частното музикално училище (1904 – 1912) (...) Пръв директор е Н. Николаев. Продукциите и концертите на Частното музикално училище след 1905 г. „запълват голяма празнина в музикалния живот на столицата и запознават публиката с голям брой арии и ансамбли от опери" (Бикс 1976: 62-67).

Изброените музикални „огнища" са сред най-важните в културния живот на столицата в периода от 80-те години на XIX в. до началото на XX в., като на практика стават основа за появата на професионално музикалносценично изкуство у нас. Оценката на Розалия Бикс за ролята на Николай Ив. Николаев е много висока и категорична – като за един от инициаторите и поддръжниците на идеята за създаване на опера у нас. Димитър Попиванов, български певец и педагог, един от основателите на Българската оперна дружба, също подчертава приноса на Николай Ив. Николаев: „материалната подкрепа на всички музикални кръгове начело с маститият авторитетен и музикален деец и първия и дългогодишен председател на „Българския музикален съюз" – г. Николай Ив. Николаев." (Попиванов 1934:19).

Розалия Бикс и Димитър Попиванов изтъкват комплексната роля на Николай Ив. Николаев в процеса на съграждане на българската опера. Въпреки това, обаче, неговото име рядко се свързва с нейното създаване в много съвременни публикации[3], а от друга страна, посочените изследователи не проследяват в детайли неговата дейност – нещо, което ще бъде направено в следващите редове.

[3] Изключение в тази насока е предложената таблица *Фрагменти от опери, изнасяни в концертен вариант в София* (Бикс и др. 2005: 19), където се посочват конкретни изяви с оперен репертоар на Катедралния хор под диригентството на Николай Ив. Николаев.

Ролята на църковните и гражданските хорове, ръководени от Николай Ив. Николаев

Създаденият от Николай Ив. Николаев през 1879 г. църковен хор към катедралния храм „Св. Неделя", като първи по рода си състав в столицата, има не само богослужебни, но и множество обществени дейности. Напълно в духа на епохата, той се включва в различни прояви, като има широк диапазон от светски произведения – оперни хорове, народни песни, хорови композиции от български и чужди автори (Биографичен картон 1954:3). Той става и основа за първите оперни изяви в София. През 1891 г. певци от хора на Николай Ив. Николаев се включват към основния състав[4] на Столичната оперна трупа, която представлява първи опит за създаването на опера у нас. Обединението на различни музикални певчески сили – църковни и граждански – за постигането на определената цел, не е изолирано явление в своето време. Стремежът е да се използват най-добрите хорови певци, за да се представят и популяризират образци на хоровото и оперното изкуство.

В началото на 90-те години на XIX век църковният хор, в сътрудничество с другия ръководен от Николай Ив. Николаев певчески колектив – гражданският хор към читалище „Славянска беседа", изнася оперни сцени и действия. Както самият той пише, през 1893 – 1894 г. с усилията на хора към „Славянска беседа" са изпълнени няколко действия от различни руски опери, които събуждат голям интерес в обществото (Николаев 1931: 66). През 1899 г. Николай Ив. Николаев, заедно с Константин Михайлов-Стоян, български оперен тенор и режисьор, придобил известност в Русия, е инициатор и участник в прочутия „оперен концерт" в „Славянска беседа", с който се дава сериозна заявка за бъдещото развитие на операта у нас. Сведения за оперния концерт дава Розалия Бикс[5]: „Пребиваването на Михайлов-Стоян било използувано от местни музикални сили да представят с негово участие две сцени от операта „Княз Игор" от Бородин. Басбаритонът Акоздиносян, драматичният сопран Амалия Беню Гавраилова (заучила вече ролята на Ярославна от Пролога и от IV картина), пианистката Ромаро, черковният хор на Н. Ив. Николаев, капелмайсторът на Първи пехотен полк Иванов със своята смесена духова музика и хорът на „Славянска беседа" – първият смесен хор, оглавяван пак от Николаев, бяха участници в тези сцени. В представлението пяха трите сестри Богдана, Олга и Донка Пюзелеви, а също бъдещите артисти Кръстю Сарафов и Христо Ганчев, Елена Панчева, Ефросина Николаева (дъщеря на Н. Николаев, завършила консерватори-

[4] Създаден на основата на италианското певческо дружество (Бикс 1976:54).

[5] Розалия Бикс цитира ръкописен труд на Злата Божкова (Бикс 1976: 64-65).

ята в Русия), Иван Иванов (по-сетне директор на Народния театър), двойката Визнер, чехкините Прошекова, Ловрич, Захей и др. (...). Бил изнесен един единствен спектакъл в „Славянска беседа" (Бикс 1976: 64-65). В оперния концерт участват и бъдещите оперни звезди Ана Тодорова, Стефан Македонски, Цветан Каролев и други, всички те възпитаници на хоровете на Николай Ив. Николаев (Андреев, Динев 1967: 336).

В делото по създаването на българска опера са включени цял кръг съмишленици и приятели около Николай Ив. Николаев, както и някои от неговите деца. В оперния концерт през 1899 г. освен хоровете на Николай Ив. Николаев, в които участват някои от неговите деца, като солистка участва неговата дъщеря Ефросина, оперна певица в Московския имперски театър. Включват се и трите дъщери на семейството на Иван Пюзелев – Богдана[6], Олга и Донка. Семейство Николаеви са близки приятели със семейството на Иван и Стефана Пюзелеви[7]. Техните къщи на ул. Кракра и ул. Шейново са една до друга и между семействата има приятелска и интелектуална близост (Вулпе 1979:92). В този кръг, благодарение на Николай Ив. Николаев, е включен и Иван Вулпе, български оперен певец бас и вокален педагог.

Както е известно, след преустановяването на дейността на първата Столична оперна трупа през септември 1892 г., въпреки изнасянето на някои концерти с оперна музика и гостуването на различни оперни трупи от чужбина, официално въпросът за основаването на български оперен театър се възобновява през 1907 г. Забележително е постоянството и неугасващият ентусиазъм на Николай Ив. Николаев, както и на другите неуморими музикални дейци: Драгомир Казаков – баритон, драматичен артист и диригент, Хенрих Визнер – пианист и диригент, Константин Михайлов-Стоян – тенор и режисьор, които са сред инициаторите за създаването на Българската оперна дружба през 1908 г. и участват в дейността. Към тях се присъединяват по-младите Димитър Попиванов, Стоян Николов, Иван Вулпе, Богдана Пюзелева-Вулпе, Константин Рамаданов, Тодор Хаджиев и други.

Най-силният аргумент за създаването на новата опера е, че у нас вече има достатъчно подготвени музикални кадри – певци, инструменталисти, хорове, диригенти. Именно тук заслугата на Николай Ив. Ни-

---

[6] Богдана Пюзелева е една от първите ни оперни певици и композиторки.

[7] При създаването на Българската оперна дружба семействата Николаеви и Пюзелеви отново са рамо до рамо. В дома на Пюзелеви са „предоставяни условия за работа, подготовка и репетиции" (Бикс 1976:75), „оттук се подема в пресата и обществото борбата „за" и „против" създаването на операта, тук се репетират сцените за първите оперни представления (1908 г.) (Димитрова 2018). Синът на Николай Ив. Николаев – Апостол Николаев-Струмски е поканен през 1920 г. за хормайстор на Дружбата от главния диригент Мойсей Златин.

колаев е решаваща и фундаментална. Със своята преподавателска и диригентска дейност той стои в основата на музикалното възпитание на голяма част от тези музикални сили. Ръководените от него хорове – Катедралният хор, Смесеният и мъжкият хор към „Славянска беседа", при Първа мъжка гимназия и Първа девическа гимназия – дават младите оперни кадри, а в последствие и първите оперни звезди на България Стефан Македонски, Цветан Каролев, Иван Вулпе, Ана Тодорова, Мара Фратева, Мария Хаджибонева, Елена Ангелова-Орукин, Надя Свиларова, Мара Василева и много други.

В качеството му на председател на Българския музикален съюз

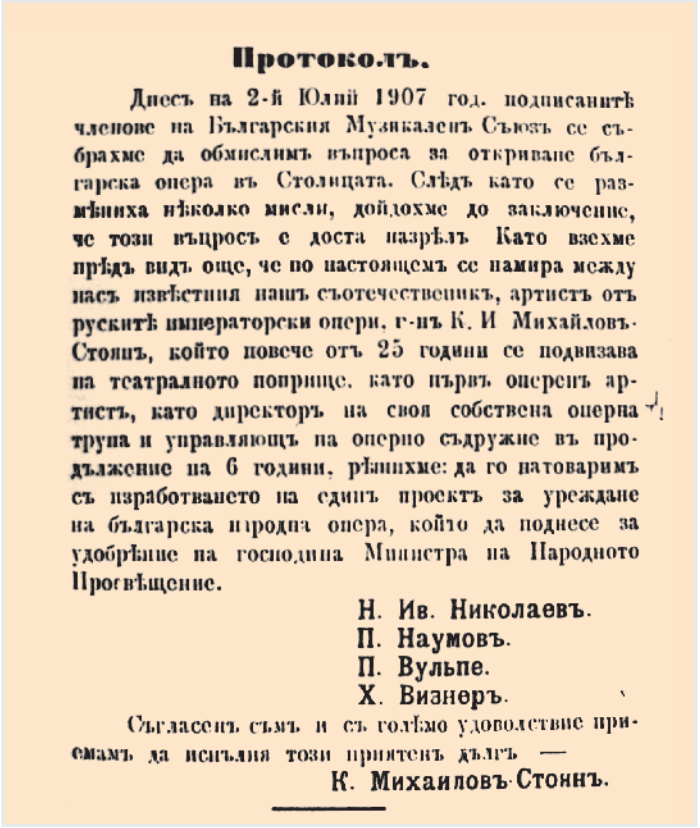
Николай Ив. Николаев е председател на Българския музикален съюз повече от четвърт век – от неговото създаване през 1904 г. до 1928 г. Дейността на Съюза има важно значение за новия подем за създаване на българска опера. Паметен документ е протоколът, съставен и подписан на 2 юли 1907 г. в дома на Николай Ив. Николаев. Той, заедно със съюзните членове Петко Наумов, също с огромен принос за появата на операта, Иван Вулпе и Хенрих Визнер, вземат решение да възложат на Константин Михайлов-Стоян задачата да изработи проект за уреждането на българска народна опера.

Протоколът е подписан няколко дни преди състоялия се от 6 до 8 юли 1907 г. Пети конгрес на Българския музикален съюз, чиято водеща тема е „откриването на народна опера в столицата" (Дейността и решенията ... 1907: 6). Взема се решение за „ходатайство пред надлежните фактори за реализиране на оперната идея" (Попиванов 1934: 6), като конгресът възлага „на бюрото[8] веднага да съобщи решението на конгреса на г. министра на Просвещението" (Дейността и решенията ... 1907: 6). Повдигането в публичното пространство[9] на въпроса за създаване на българска опера със собствени сили предизвиква „оживена полемика на българските музиканти, общественици и журналисти в печата, известна под името *Оперна война*" [10] (Бикс 1976: 66). Важна роля за нейното активиране има публикуваната през същата година книга от Константин Михайлов-Стоян „По въпроса за основаване българска народна опера" (Михайлов-Стоян 1907). Много съществена е и ролята на печатния орган на Българския музикален съюз „Музикален вестник"

[8] Конгресното бюро, избрано, за да ръководи Петия конгрес на Българския музикален съюз е в състав: Николай Ив. Николаев, председател, Георги Байданов, подпредседател, Михаил Константинов и Стефан Вапорджиев, секретари (Дейността и решенията ... 1907: 6).

[9] През лятото на 1907 г. К. Михайлов-Стоян, заедно с Иван и Богдана Вулпе изнасят поредица от оперни концерт в София и в страната, като отзвукът е много силен.

[10] Курсивът е според оригиналната публикация.



Протоколъ.

Днесъ на 2-й Юлий 1907 год. подписанитѣ членове на Българския Музикаленъ Съюзъ се събрахме да обмислимъ въпроса за откриване българска опера въ Столицата. Слѣдъ като се размѣниха нѣколко мисли, дойдохме до заключение, че този въпросъ е доста назрѣлъ Като взехме прѣдъ видъ още, че по настоящемъ се намира между насъ извѣстния нашъ съотечественикъ, артистъ отъ рускитѣ императорски опери, г-нъ К. И Михайловъ-Стоинъ, който повече отъ 25 години се подвизава на театралното поприще. като първъ оперенъ артистъ, като директоръ на своя собствена оперна трупа и управляющъ на оперно сдружие въ продължение на 6 години, рѣшихме: да го натоваримъ съ изработването на единъ проектъ за уреждане на българска народна опера, който да поднесе за удобрѣние на господина Министра на Народното Просвѣщение.

Н. Ив. Николаевъ.
П. Наумовъ.
П. Вульпе.
Х. Визнеръ.

Съгласенъ съмъ и съ голѣмо удоволствие приемамъ да изпълня този приятенъ дългъ —

К. Михаиловъ-Стоинъ.

Илюстрация 1.
Протокол от заседанието на членове на Музикалния съюз в дома на Николай Ив. Николаев (Михайлов-Стоян 1907:21).

като защитник на оперното дело, особено на фона на развихрилата се дискусия в печата. В периода на решителна борба за създаването на българска опера на страниците на „Музикален вестник“ има голям брой публикации в нейна защита, като например, „Въпросът за откриване на опера у нас“ (Т. Д. 1907), „Пак по въпроса за опера“ (Пак по въпроса ... 1907), „Оперният въпрос“ (Михайлов-Стоян 1908: 4-5) и други.

Българската оперна дружба е създадена през 1908 г., като първото представление е на 18 октомври същата година на сцената на Народния театър; изпълнението е на откъси от „Фауст“ на Гуно и от „Трубадур“ на Верди (Димитрова 2018).

Като директор на Музикалното училище

Приносите на Николай Ив. Николаев за създаването и утвърждаването на първото у нас музикално училище в София са известни. Ще спомена само, че голяма част от първите ни оперни певци учат пеене в Музикалното училище, в което от самото начало е заложен този предмет. Годишните продукции на училището, които са отразени в самостоятелни публикации в „Музикален вестник", орган на Българския музикален съюз, са пример за живото присъствие на оперната музика.

Като член на Оперния комитет

След създаването на Оперната дружба, Николай Ив. Николаев с цялостната си дейност подпомага нейното стабилизиране и развитие. Той е член на Оперния комитет два пъти – от 14 август 1914 г. до 2 юли 1918 г. (заедно с Димитър Хаджигеоргиев и Димитър Радев), и от 7 август 1920 г. до 21 декември 1920 г. (заедно с Христо Цанков, Димитър Хаджигеоргиев и Драгомир Казаков). Както е видно от запазена кореспонденция в архива на певицата Катя Стоянова, съхраняван в Научния архив на БАН, Николай Ив. Николаев пряко участва в ръководството на Дружбата. Той уведомява състава за решенията на оперния комитет по отношение на разпределени роли, репетиции, отношенията в колектива. Ето примери за протичането на работата в Оперната дружба:

Писмо от Николай Ив. Николаев до Катя Стоянова относно опера-та „Борислав" от Маестро Георги Атанасов (Николаев 1914а).

Уважаема Госпожице,

Партията на Ирина от операта Борислав беше Ви дадена да я разучавате. Тя е и досега у Вас. Довечера на 8 часа ще има репетиция в забавачницата.

Ваш,

N. Ив. Николаев

23. Април 1914

Снощи сте казали на г-жа Казакова, че няма да пеете ролята на Ирина. Сега вече е късно и няма кому да се даде.

Уведомително писмо от Председателя на Българската оперна дружба Н. Ив. Николаев до Катя Стоянова относно освобождаването ѝ от членство при Дружбата (Николаев 14б)

Българска оперна дружба
№ 400

До г-ца К. Стоянова
Верила. –
Тук

25 Октомврий 1914 г.

Съобщава Ви се Уважаема Г-це,

Че с заповед от 14ий того №15, Вие по собствено желание се освобождавате, начиная от 15 текущий, от членство при Оперната Дружба.

За неизлишно считам да отбележа, че Комитета на свое време направи постъпки пред Г-на Министра на Нар. Просвещение да се намалят седмичните Ви часове, нещо което свидетелствува писмото на Комитета от 2 Септемврий №311.

Председател: *N. Ив. Николаев*

Писмо от Николай Ив. Николаев до Катя Стоянова във връзка с желанието ѝ отново да постъпи в Оперната дружба. 9 март 1915 г. (Николаев 1915)

До Госпожица Катя Стоянова

Уважаема Госпожице,

Научих се от мои приятели, че сте желаели да постъпите отново в операта. Ако е вярно, моля, направете заявление и го подайте чрез приносящия, за да се реши днес в заседанието, което ще стане довечера.

С поздрав,

9. III. 1915 г.
София

Ваш
N. Ив. Николаев

Заключение

Николай Ив. Николаев участва активно в създаването и утвърждаването на българската опера – с характерните за неговата личност целеустременост и постоянство – борба, продължила с десетилетия. Но делото се увенчава с успех – основана е Българската оперна дружба, в която постепенно се обогатяват както репертоарът, така и изпълнителският състав и възможности. След създаването на професионалната оперна трупа у нас се появяват първите български опери – „Камен и Цена" от Иван Иванов и Венцеслав Кауцки (1911), „Борислав" от Маестро Георги Атанасов (1911), „Тахир Беговица" от Димитър Хаджигеоргиев (1911) и др. Българските оперни певци започват да прославят родината си в оперните театри по цял свят.

Николай Ив. Николаев е сред дейците, които се борят за одържавяването на операта и изказва възторга си от успешния завършек на делото през април 1922 г. в статията „Едно музикално тържество" в специалния брой на „Музикален вестник", посветен на събитието. Думите му за пореден път показват неговата способност да предусеща бъдещото развитие на българската музика: „операта е равноправен културтрегер в полето на изкуството, а това налага ред нови задължения на целия персонал, колкото в името на изкуството, толкова и в името на отечеството" (Николаев 1922: 1).

Библиография:

Андреев, Динев 1967: Андреев, Андрей, Петър Динев. Николаев, Николай Иванов. – В: Кръстев, Венелин (отг. ред.). *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: БАН, 1967, с. 336.

Баларева 1992: Баларева, Агапия. Хоровото дело в България от средата на XIX в. до 1944 г. София: БАН.

Бикс и др. 2005: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова, Миглена Ценова. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Театри, трупи, постановки. 1890 – 2001. София: АИ „Проф. М. Дринов", 2005

Биографичен картон 1954: Биографичен картон. Николай Иванов Николаев. Институт за музика с музей. Ръкопис.

Бикс 1976: Бикс, Розалия. Български оперен театър до 1944 г. Материали и наблюдения. София: Музика.

Вулпе 1979: Вулпе, Николай. Среща на поколенията. София: Музика.

Дейността и решенията … 1907: Дейността и решенията на V музикален конгрес. Кратки извлечения от протоколите. *Музикален вестник*, г. IV, № 9 – 10, септември 1907.

Димитрова 2018: Димитрова, Десислава. Българската оперна дружба – 110 години от голямото начало. https://archives.bnr.bg/archives/post/12811/balgarskata-operna-druzhba-110-godini-ot-golyamoto-nachalo (26.02.2026).

Михайлов-Стоян 1908: Михайлов-Стоян, Константин. Оперният въпрос. *Музикален вестник*, г. V, № 4 – 5, февруари – март 1908.

Михайлов-Стоян 1907: Михайлов-Стоян, Константин. **По въпроса за основаване Българска народна опера. София: Печатница „Просвещение" на І. с. Наумов.**

Николаев 1931: Николаев, Николай. Из миналото. – В: *Славянска беседа (1880 – 1930) Юбилеен сборник*. София: Печатница на Армейския военно-издателски фонд, 1931, с. 61 – 67.

Николаев 1922: Николаев, Николай. Едно музикално тържество. *Музикален вестник*, г. VIII, № 15 – 16, 8 май 1922.

Николаев 1915: Николаев, Николай. Писмо до Катя Стоянова във връзка с желанието ѝ отново да постъпи в Оперната дружба. 9 март 1915 г. НА–БАН, ф. 208k, оп. 1, а.е. 44, л. 2.

Николаев 1914а: Николаев, Николай. Писмо до Катя Стоянова във връзка с операта „Борислав" от Маестро Георги Атанасов. 23 април 1914 г. НА–БАН, ф. 208k, оп. 1, а.е. 44, л. 1.

Николаев 1914б: Николаев, Николай. Уведомително писмо от Председателя на Българската оперна дружба Н. Ив. Николаев до Катя Стоянова относно освобождаването ѝ от членство в Дружбата. 25 октомври 1914 г. НА– БАН, ф. 208k, оп. 1, а.е. 47, л. 1.

Пак по въпроса … 1907: Пак по въпроса за опера. *Музикален вестник*, г. V, № 1, ноември 1907.

Попиванов 1934: Попиванов, Димитър. Към историята на Народната опера (лични спомени). София: печатница „Радикал".

Т. Д. 1907: Въпросът за откриване на опера у нас. *Музикален вестник*, г. IV, № 9 – 10, септември 1907.

Ценова 2002: Ценова, Миглена. Хорове и хормайстори в българския оперен театър. Градската хорова култура до средата на 40-те години на XX в. като предпоставка за възникване на музикални театри в България. Ръкопис. Докторска дисертация. Институт за изкуствознание.

Тенорът Борис Христов и букурещкият период в живота му

The Tenor Boris Hristov and the Bucharest Period of His Life

Жанета Йорданова[1]
Zhaneta Yordanova

Резюме: Статията разглежда букурещкия период в живота на солиста на Старозагорската опера Борис Христов Тотев. Позоваването е предимно на документи, открити в наши и румънски архиви при работата на автора по темата за българското училище в Букурещ. Изпадайки в тежка гласова криза като солист на Софийската опера, тенорът Борис Христов се заема с учителска дейност и свързва близо 15 г. от живота си с това училище. В Букурещ основава и ръководи хор към българската църква, който участва във всички тържества на колонията. Дирижира също ученически, а по определени поводи и студентски хор. След близо десетилетие и половина в Букурещ Борис Христов преодолява гласовата криза и приема предложението за работа в одържавената Старозагорска опера.

Ключови думи: *Борис Христов Тотев, Старозагорска опера, българско училище в Букурещ, църковен хор, гласова криза*

Abstract: The article examines the Bucharest period in the life of the soloist of the Stara Zagora Opera, Boris Hristov Totev. It is based primarily on documents discovered in Bulgarian and Romanian archives during the author's research on the Bulgarian school in Bucharest. After falling into a severe vocal crisis as a soloist at the Sofia Opera, the tenor Boris Hristov turned to teaching and devoted nearly 15 years of his life to this school. In Bucharest, he founded and conducted a choir at the Bulgarian church, which participated in almost all celebrations of the Bulgarian community. He also conducted a school choir and, on certain occasions, a student choir. After nearly a decade and a half in Bucharest, Boris Hristov overcame his vocal crisis and accepted a position at the nationalized Stara Zagora Opera.

Keywords: *Boris Hristov Totev, Stara Zagora Opera, Bulgarian School in Bucharest, church choir, vocal crisis*

Тенорът Борис Христов Тотев е един от водещите солисти на Старозагорската опера след нейното одържавяване през 1946 г. Кариерата му на оперен певец започва от сцената на Софийската опера в началото на 20-те години, а после прекъсва за почти десетилетие и половина. Този период от живота си Борис Христов свързва с Българското училище „Христо Ботев" в Букурещ.

[1] журналист, Русе; Journalist, Ruse.

Какво все пак кара един талантлив оперен певец, обучавал се в Консерваторията „Сан Пиетро а Майела“ (San Pietro a Majella) в Неапол, да се раздели с престижната сцена на Софийската опера и да замине за Букурещ, където учителства и ръководи църковен хор?

Борис Христов Тотев е роден на 7 октомври 1899 г. в Стара Загора. От една попълнена от самия него справка става ясно, че преди да постъпи в училището в Букурещ, е работил първоначално четири години като чиновник телеграфист в Българските държавни железници, една година – като чиновник в Софийска община, и пет години и половина – като артист в Операта в София. Отбелязал е, че притежава незавършено висше образование (от Музикалната академия в София – б.а.), владее италиански и отчасти румънски и френски език. По време на войната е бил милитаризиран чиновник по БДЖ – от септември 1916 г. до демобилизацията, и е награден с орден „За гражданска заслуга“ V степен[2]. В тази справка Борис Христов не споменава нищо за пребиваването си в Неапол. Но от един друг по-късен документ се разбира, че притежава сертификат за успешно издържан изпит по пеене от Консерваторията San Pietro a Majella[3].

В изследването си за Старозагорската опера Румяна Апостолова отбелязва, че през 1923 г. Борис Христов завършва Музикалната академия в София, където учи при Иван Вулпе, и непосредствено след това постъпва на работа като солист в Софийската опера. Дебютът му е в партията на Ликов от „Царска годеница“ на Римски-Корсаков. След като в продължение на година пее централни партии в лирическия теноров репертоар, Борис Христов заминава за Италия, където специализира в продължение на три години (вероятно две години – б.а.) при учителя на знаменития Карузо – Фернандо ди Лучия. През 1926 г. отново е на софийска сцена, където в следващите четири години е натоварен да носи на плещите си целия лиричен теноров репертоар. За този период пресъздава 19 централни партии, като понякога излиза в шест премиери за един сезон. Това нечовешко натоварване, често несъответстващо на природата на гласа, Борис Христов заплаща скъпо – изпада в тежка гласова криза и остава без работа (Апостолова 2021: 41).

Точно по това време дружеството „Братство“, по чиято инициатива е открито през 1908 г. българското училище в Букурещ, търси подходящ учител по музика, който да уреди ученически и църковен хор. Настоятелството не е доволно от един български студент по

[2] ЦДА, ф. 327К, оп. 1, а.е. 1208, л. 7.

[3] ANR, fond Min. Cult. N. și al Cultelor, dosar 1702/1942, f. 271

богословие и музика в Букурещ, който имал задачата да основе състав, но не се справил, затова по Коледа и Великден в църквата нямало хор. „Братство" се обръща с молба към Министерството на външните работи и изповеданията в София, което отговаря за българските училища в чужбина, да изпрати учител по музика в Букурещ[4].

Борис Христов научава за това място и се кандидатира. Назначен е за учител в Българското училище „Христо Ботев" на 10 октомври 1932 г., когато е на 33-годишна възраст. Бъдещата му съпруга Живка Пирева от Добрич постъпва двайсетина дни по-късно. През първата година от своето учителстване, а това е учебната 1932/1933 г., Борис Христов преподава музика в трето и четвърто отделение и в първи, втори и четвърти прогимназиален клас. Учител е също по рисуване, гимнастика и ръчна работа. Директорът на училището Никола Ременков отбелязва в справка, че Борис Христов има незавършено висше образование по музика в София, удостоверено с документ № 643 от 29 октомври 1932 г. От Неапол не е представил официален документ, а едно частно писмо, преведено и легализирано от българската легация в Букурещ[5].

Скоро след пристигането си в румънската столица Борис Христов основава църковен хор при българския храм „Св. св. Кирил и Методий", който е в една сграда с училището[6]. В състава му влизат над 15 платени хористи, предимно студенти в Букурещ. Това са Марин Токушев, Тончо Бояджиев, Султана Каули, Георги Махалнишки, Мара Кралева, Цв. Христова, Димитър Няголов, Дим. поп Петров, Исак Каули, Ас. Петров, Петко поп Станев, Пирин Бояджиев, Здр. Илиева, П. Механджийска, Тина Василева, Георги Язаджиев, Ст. Станев, но този състав се е променял през годините. Още в самото начало Борис Христов въвежда строга дисциплина с налагане на глоби за закъснения и отсъствия[7]. Няколко студенти се жалват в „Братство" от отношението на диригента към хористите и дружеството съставя комисия, която да разгледа случая[8]. Въпреки тези недоразумения в общуването, хорът си спечелва важно място в живота на българската колония и участва във всички празнични тържества и неделните църковни служби.

През следващата учебна 1933/1934 година Борис Христов е учител по пеене, рисуване и ръчна работа в прогимназията – от първи

[4] ЦДА, ф. 327К, оп. 3, а.е. 55, л. 4.

[5] ЦДА, ф. 327К, оп. 1, а.е. 1194, л. 60.

[6] Това всъщност е параклис, но тъй като функционира като самостоятелна българска църква, е бил наричан църква.

[7] ЦДА, ф. 1142К, оп. 1, а.е. 67, л. 47, 48, 61.

[8] ДА – Добрич, ЧП 2088, л. 57 – 62.

до пети прогимназиален клас[9]. Има ауторизация (разрешително) от румънските просветни власти само по музика, но преподава и другите предмети, наричани тогава с общото наименование сръчности. Класен наставник е на пети прогимназиален клас. В първи прогимназиален клас е записан Стефан Ременков, бъдещият композитор и пианист, и би трябвало Борис Христов да му е преподавал.

През тази учебна година първоначалната учителка Живка Пирева, която е завършила румънска филология в Букурещкия университет, вече фигурира в училищната документация като Живка Пирева-Христова. На 24 август 1934 г. в Букурещ се ражда единственото дете на семейството – Светлозар Борисов Христов.

През учебната 1934/1935 г. Борис Христов е учител по пеене, рисуване, ръчен труд и гимнастика, без да има издадено за тази година разрешително от румънските просветни власти. За нарушението училището получава предупреждение. Съгласно Закона за частното образование в Румъния преподавателите по т.н. сръчности трябва да притежават специално образование по предметите, каквото Борис Христов няма. Той все пак остава до края на учебната година, но за следващата е освободен и ангажиментът му е само с църковния хор.

Директорът на училището Никола Ременков дава много добра оценка за работата на Борис Христов като учител: *„1. Държанието на учителя в обществото, училището, колегите и учениците е примерно. Като бълг[арски] поданик през текущата учебна година* (1934/1935 – б.а.) *нямал е ауторизация за функциониране. 2. Като учител е прилежен, способен за работа и дисциплиниран. 3. Услужвал е в извънучилищната дейност. 4. Като учител може да се оцени – много добър.“*[10]

За дирижирането на хора Борис Христов получава възнаграждение, но животът в Букурещ е скъп и младото семейство, наскоро сдобило се с дете, преживява трудно. В архивите е запазено едно писмо от частен характер с ходатайство за назначаване на Борис Христов на щатна учителска длъжност. Не става ясно кой е подателят, но вероятно е човек от легацията. *„Драгий Кочо, Началството и аз те молим да ни съобщиш дали има възможност да се вмъкне на едно от освободените за тази учебна година щатни места за основен учител диригентът на хора при легационната църква тук Борис Христов... По този начин, тоя млад още човек, който, както знаеш, е допринесъл доста много за нашата опера, ще може да се надява след години на една скромна пенсия.“*[11]

[9] ANR, fond Min. Instr., dosar 814/1933, f. 22.
[10] ЦДА, ф. 327К, оп. 1, а.е. 1208, л. 7.
[11] ЦДА, ф. 327К, оп. 1, а.е. 1296, л. 92.

След ходатайството Борис Христов е назначен за първоначален учител в Букурещ от 1 януари 1938 г.[12] Назначението вероятно е фиктивно, колкото да получава заплата, защото името му не фигурира в списъка с учителите през учебната 1937/1938 година. Не е изключено да е замествал или да е водел някакви часове.

В Букурещ Борис Христов дирижира и ученически хор, а по определени поводи – и студентски хор. Дъщерята на директора Никола Ременков и сестра на Стефан Ременков – Екатерина Ременкова-Куршумова, в своите спомени пише, че баща ѝ преди Коледа, Нова година и Великден ангажирал хубав автобус. С него детският училищен хор под диригентството на учителя по музика Борис Христов от Стара Загора обикалял българските домове в Букурещ – от консулството до най-бедния и отдалечен дом, и хората ги очаквали весели и радостни (Ременкова-Куршумова 2009: 66).

От 25 до 28 януари 1934 г. в Букурещ са цар Борис III, царица Йоанна и министър-председателят Никола Мушанов. На 28 януари те посещават българското училище и църквата. В дописката си за тази визита пратеникът на в. „Утро" споменава и църковния хор, който посрещнал важните гости.

„Църковният хор, ръководен от Борис Христов, бивш тенор при нашата Народна опера, които софияници слушаха при църковната служба тази сутрин (службата е предавана пряко по Радио София – б.а.)*, подпомогнат от хора на учениците от петокласната гимназия, изпяха редица песни".*

Вестникът посочва също, че на приема в българската легация царската двойка е посрещната под звуците на „Шуми Марица" в изпълнение на църковния хор на Борис Христов („Утро" 1934).

През учебната 1941/1942 година Живка Пирева-Христова става изпълняващ длъжността директор на училището. Заедно със съпруга си проявяват голямо усърдие и обикалят всички квартали в Букурещ с българи, за да записват ученици. Изтъквайки това старание, пълномощният министър Стоян Петров ходатайства пред Министерството на външните работи и изповеданията Борис Христов да бъде назначен за редовен учител, защото досега е бил нередовен[13]. През тази учебна година Борис Христов преподава музика, физическо възпитание и ръчна работа в прогимназията, ръководител е на ученическия хор и на църковния хор[14]. Изискванията на румънските просветни власти вече не са толкова строги и той учителства и в следващите години.

[12] Пак там, л. 87.
[13] ЦДА, ф. 327К, оп. 1, а.е. 1296, л. 77.
[14] ЦДА, ф. 166К, оп. 1, а.е. 324, л. 108.

На 1 април 1946 г. Старозагорската опера е одържавена и Борис Христов получава предложение за работа. Подновява кариерата си на оперен певец, когато е на 47-годишна възраст. Преодолял гласовата криза, той дебютира в „Травиата" като Алфред.

„За Борис Христов старозагорският период е своеобразна «втора творческа младост», която той изживява активно и пълноценно чрез образите на Канио, Туриду, Пинкертон. Но негова коронна роля е тази на Хозе в „Кармен", роля, с която той често гостува и на софийска сцена", пише Румяна Апостолова (Апостолова 2021: 41 – 42).

В документите за училището не се намериха данни за изяви на Борис Христов като оперен певец в Букурещ, но не е изключено да е имал отделни участия към края на пребиваването си. Никъде в прегледаните архивни материали дори не е загатната причината, поради която той напуска София и пристига в Букурещ, за да стане учител. От списък с учениците през учебната 1944/1945 година, когато синът Светлозар е в четвърто отделение, се разбира, че Христови са живели на квартира на ул. Tache Atanasiu № 1[15].

Борис Христов и Живка Пирева живеят до края на дните си в Стара Загора[16]. Синът им Светлозар Христов учи дирижиране и също като своя баща посвещава живота си на музиката.

Библиография:

Апостолова 2021: Апостолова, Румяна. Първата извънстолична опера. С.: ЗИП, 2021.

Ременкова-Куршумова 2009: Ременкова-Куршумова, Екатерина. Човекът осветява мястото. - В: Керчова Пъцан, Л., Велчов, Л. Свищовски възрожденци в Букурещ. С.: UnicArt, 2009.

Архивни източници:

ЦДА, ф. 327К, ф. 1142К,
ДА – Добрич, ЧП 208в.
ANR, fond Ministerul Culturii Naționale și al Cultelor, dosar 1702/1942.
ANR, fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 814/1933.

Периодичен печат:

В. „Утро", год. XXIV, бр. 7333 от 30 януари 1934 г.

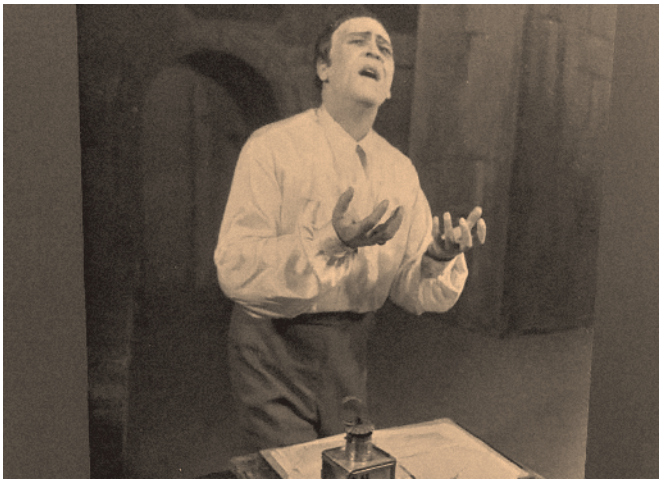
[15] ЦДА, ф. 1142К, оп. 1, а.е. 29, л. 92.

[16] Борис Христов е солист на Старозагорска опера от 1946 г. до пенсионирането му на 11 януари 1958 г. В този период той изпълнява ролите на Каварадоси, Манрико, Пинкертон, Туриду, Канио, Йеник и Дон Хозе. Дон Хозе е ролята, която често представя и в Софийската опера. С Дон Хозе е и раздялата му със сцената. – бел. техн. ред.

АРХИВНИ ФОТОИЗОБРАЖЕНИЯ:



1. Живка Пирева-Христова, Борис Христов
и синът им Светлозар Христов в двора
на Българското училище „Христо Ботев“
в Букурещ, пролетта на 1942 г.
Източник: Архив на Държавна опера – Стара Загора



2. Борис Христов на сцената на Старозагорската опера
в ролята на Кавародоси от „Тоска“ на Пучини.
Източник: Архив на Държавна опера – Стара Загора. Снимката е публикувана
и в книгата „Първата извънстолична опера“.



3. Хорът при българската църква „Св. св. Кирил и Методий“
в Букурещ, 29 март 1936 г.
Източник: Личен архив на ставрофорен иконом Йордан Василев.
Снимката е публикувана и в книгата му „През бурите
с Христос в Сърцата“, Пловдив, 2025, с. 17.

Музикалносценичното творчество на Христо Манолов. По случай 125-годишнината от рождението му

Musical and Stage Works of Hristo Manolov. On the Occasion of the 125th Anniversary of His Birth

Юлиан Куюмджиев[1]
Yulian Kuyumdzhiev

Резюме: Докладът анализира приноса на Христо Манолов в музикалносценичните жанрове. Той работи в различни музикални театри в Пловдив, София и Варна и създава редица произведения в жанровете оперета, опера и балет, част от които са представени накратко. През 30-те години на миналия век името му става известно като диригент и композитор в Свободния оперетен театър „Одеон", а в края на 40-те години Христо Манолов се включва в създаването на Варненската опера.
Основният акцент в доклада е върху първия балет на Христо Манолов „Змей и Яна", с който той поставя началото на този жанр в българската музика. Премиерата му през 1937 година предизвиква широк отзвук. Въз основа на различни отзиви за това произведение в периодичния печат, на исторически извори и на оценки в специализирани научни изследвания се извежда идеята за необходимостта от преоткриването на балета „Змей и Яна", останал незаслужено в забрава вече няколко десетилетия.

Ключови думи: *Христо Манолов, музикалносценични жанрове, начало на българския балет, Анастас Петров, първи български балет „Змей и Яна"*

Abstract: The report analyzes the contribution of Hristo Manolov in musical stage genres. He worked in various musical theaters in Plovdiv, Sofia and Varna and created a number of works in the genres of operetta, opera and ballet, some of which are presented briefly. In the 1930s, his name became known as a conductor and composer at the Odeon Free Operetta Theater, and at the end of the 1940s, Hristo Manolov became involved in the creation of the Varna Opera.
The main emphasis in the report is on Hristo Manolov's first ballet „Dragon and Yana" („Zmei i Yana"), with which he marks the beginning of this genre in Bulgarian music. Its premiere in 1937 caused a wide response. Its premiere in 1937 caused a wide response. Based on various reviews of this work in periodicals, historical sources and evaluations in specialized scientific studies, the idea of the need to rediscover the ballet „Dragon and Yana" („Zmei i Yana"), which has remained undeservedly forgotten for several decades, is presented.

[1] Професор в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" и НМА „Проф. Панчо Владигеров";
Professor DSc. at the „Prof. Asen Diamandiev" Academy of Music, Dance and Fine Arts and the „Prof. Pancho Vladigerov" National Music Academy

Keywords: *Hristo Manolov, musical stage genres, beginning of Bulgarian ballet, Anastas Petrov, first Bulgarian ballet „Drag on and Yana" („Zmei i Yana").*

125-годишнината от рождението на композитора Христо Манолов (1900 – 1953) е повод да припомня приноса му в българската музикална култура – принос, който и досега остава в сянката на неговия баща Емануил Манолов и на най-големия му син проф. Здравко Манолов. В рамките на краткия си живот Христо Манолов оставя трайни следи в различни сфери на музикалното изпълнителство – хоровото, оркестровото, оперното и оперетното, както и в специфичната сфера на музиката в богослужебната практика. С името му са свързани утвърдени състави и институции като Пловдивското певческо дружество, варненският хор „Морски звуци" и хор „Гусла", катедралните хорове в Пловдив и Варна, оперетният театър „Одеон" и Варненската опера. Творческото му наследство обхваща около 280 произведения във всички жанрове.

Днес от творчеството му са познати главно редица хорови песни, които са в репертоара на различни състави, а някои негови църковни композиции също присъстват в църковнохоровата практика. Впрочем неговото Верую за мъжки хор и соло бас[2] има великолепен запис със солист знаменития български оперен певец Никола Гюзелев и с диригент Кръстьо Марев.

В този текст ще представя накратко музикалносценичното творчество на Христо Манолов, като основен акцент ще бъде поставен върху неговия балет „Змей и Яна" – първото българско произведение в този жанр.

Работата на Христо Манолов в сферата на музикалния театър започва още през 20-те години на XX век в Пловдив. Тогава той дирижира спектакли на т.нар. „Гукасова опера" в Пловдив през 1922 година. (Янев 2005; Литман 1977: 141) и Пловдивската градска опера през 1923 година – например на „Селска чест", „Аида" и „Мадам Бътерфлай" (Бикс, Янева, Каракостова, Ценова 2005: 250), а в края на 20-те години е назначен за два сезона като диригент в Пловдивския драматичен театър, където композира музика за театрални пиеси – сред тях са „Принцеса Турандот" от Карло Гоци, „Венецианският търговец" от Шекспир, "Сватбата на Фигаро" от Бомарше и други (Янев 2005: 26-27). В началото на 30-те години Христо Манолов работи в Свободен театър „Одеон" (Каракостова 2004: 197-200; Бикс, Янева, Каракостова, Ценова 2005: 88-89). Не е случайно, че създателят на „Одеон" Стефан Пенчев

[2] Издадена от „Блакантон" на плоча през 1973 г., вж. Православни песнопения. Никола Гюзелев – бас, с мъжки камерен хор, диригент Кръстьо Марев. https://www.balkanton.su/album/803

кани Манолов в своята трупа – той познава неговата работа в Пловдивския театър, където самият Пенчев е актьор през 20-те години. Стефан Пенчев споделя, че за Пловдивския театър Манолов е написал „оригинална музика", затова през 1933 година той го назначава като диригент и композитор в „Одеон". Самият Стефан Пенчев си спомня по-късно: „Христо Манолов беше много талантлив музикант. (...) Беше композитор с богата инвенция и фантазия." (Янев 2005: 76).

С авторска музика на Христо Манолов като композитор в „Одеон" са свързани няколко заглавия – например „На смесения плаж" – „музикална комедия" от известния комедиограф Стефан Костов, „Змейново либе" от големия драматичен актьор, но и драматург Стефан Савов, ревю-комедията „София плаче и се смее" от Цветан Нягулов, битовата идилия „Под нашето небе" от Борис Цонев – известен български хореограф и педагог, учител на Маргарита Дикова и Методи Кутев (Куюмджиев 2018: 37 – 41; Куюмджиев 2017: 239 – 248).

Най-популярното произведение на Манолов в оперетния жанр е ориенталската оперета „Царят на джебчиите". В рекламите и в отзивите за нея тя се определя като „приказна и фантастична ориенталска оперета", „голяма ориенталска оперета", „поетична ориенталска оперета", в която „щастливото съчетание на музиката със сюжета прави от нея (тази оперета) един истински шедьовър на оперетното изкуство"[3]. В постановката ѝ през февруари 1936 година участват известни музиканти – главната роля се изпълнява от Мими Балканска, диригент е Борис Левиев, концертмайстор е Васил Стефанов, а балетмайстор – големият хореограф Асен Манолов.

Христо Манолов е автор и на няколко опери – единствената жанрова сфера, произведенията от която не достигат до сценична реализация, затова пък повечето са добре запазени в ръкопис като клавири и партитури. Причините за това са различни, има исторически извори, които посочват, че две от оперите му са предвидени за поставяне в Софийската и във Варненската опера, но постановките не са осъществени. Едната е „Чудото в Лопушанския манастир" по либрето на Стефан Савов, завършена през 1942 година. По спомени на самия Стефан Савов либретото е написано за Панчо Владигеров по негова молба, но по-късно той се отказва от него (Янев 2005: 53). Пак според Савов през 1942 или 1943 година операта е била одобрена за поставяне от художествения съвет на Софийската опера, но събитията през 1944 година осуетяват нейната реализация. Другата опера е „Калиакра", написана през 1948 година във Варна. Там от 1947 до 1951 година Хрис-

[3] Вж. напр.: Днес, бр. 21, 26 февр. 1936; бр. 31, 10 март 1936; Народен театър, бр. 36, 23 февр. 1936, с. 3; Народен театър, бр. 37, 17 март 1936, с. 2.

то Манолов е диригент в новооснованата Варненска опера и осъществява премиерите на оперите „Бохеми“ (1949) и „Евгений Онегин“ (1950), на балетите „Болеро“ (1948), „Шехеразада“ по музика на Корсаков (1948) (Бикс, Янева, Каракостова, Ценова 2005: 207-208) и на своя втори балет „Татари“ (Янева 2006: 74-91), дирижира още спектакли на „Мадам Бътерфлай“, „Продадена невеста“, „Селска чест“, „Палячи“. Тази работа го стимулира да напише ново оперно произведение, вероятно и заради перспективата за евентуалното му поставяне на варненска сцена. Това се потвърждава от факта, че в ръкописа на клавира към всяко действащо лице Христо Манолов е отбелязал съответния изпълнител – там могат да се видят имената на тогавашни солисти на Варненската опера – например Никола Николов, Никола Йорданов, Лиляна Анастасова. Въпреки, че и тази опера не е поставена, тя присъства в книгата на Любомир Сагаев, посветена на българските опери до началото на 50-те години (Сагаев 1958: 139). Манолов вероятно е и първият български композитор, който пише опера върху оригинален поетичен текст – това е неговата опера „Томирис“ (1933), в която вместо либрето той използва текста на едноименната поема от Людмил Стоянов с известни съкращения и с частична промяна на последователността на някои сцени (Куюмджиев 2018: 46-49).

Най-известното произведение на Христо Манолов в музикалния театър е балетът „Змей и Яна“. Премиерата му през юни 1937 година предизвиква голям интерес и това не е случайно – за първи път на сцена се поставя цялостен балетен спектакъл от български автор. При това постановъчният екип включва видни български творци от онова време – либретистът Стефан Савов и композиторът Христо Манолов работят с хореографа Анастас Петров (той изпълнява и ролята на Змея), режисьора Драган Цанков, диригента Асен Найденов, художниците Александър Миленков и Асен Попов, в ролята на Яна са големите балерини Надя Винарова и Нина Кираджиева (Куюмджиев 2018: 17; Янева 2017: 23). В пресата се появяват редица статии за балета, в повечето от които оценката за музиката на Манолов е положителна, макар и неоднозначна. Освен големия успех на балета сред публиката, почти всички автори подчертават тясната връзка на музиката с българския музикален фолклор.

Изследователите отнасят раждането на професионалния български балет едва към края на 20-те години – през 1927 година за балетмайстор на Софийската опера е назначен Анастас Петров, а през 1928 година е премиерата на първия балетен спектакъл у нас – „Копелия“ от Делиб (Консулова 1976: 5; Александрова 1998: 27, 29). Оттук до идеята за създаване на самостоятелно българско балетно произведение има по-малко

от десетилетие. Опитът на Христо Манолов изпреварва насочването към този жанр на значително по-солидно образовани и вече утвърдени негови съвременници – не само Марин Големинов, но и Панчо Владигеров, и Веселин Стоянов[4]. Например известният режисьор Михаил Хаджимишев изрично подчертава по повод на „Нестинарка" от Големинов, че не трябва да се забравя първият опит за създаване на български балет (Хаджимишев 1942) и посочва, че авторът на „Нестинарка" има пред себе си вече създаден образец, какъвто Христо Манолов няма (Хаджимишев 1942).

Появата на „Змей и Яна" е свързана с назрялата необходимост в репертоара на оперния ни театър да има и българско заглавие. Идеята е на Анастас Петров и по негова лична препоръка написването на музиката по либретото на Стефан Савов се възлага на Хр. Манолов (Янев 2005: 45). В средата на 30-те години той е вече известен в София. От 1933 година името му се утвърждава като един от водещите музиканти в Свободен театър „Одеон", където създава музика към пиеси и оперети, в които има и балетни фрагменти. Впрочем Христо Манолов пише балетна музика още в края на 20-те години, когато работи като щатен композитор в Пловдивския театър (Янев 2005: 27-28).

Следователно композиторът пристъпва към „Змей и Яна" с неколкогодишна практика и с определен опит в тази специфична жанрова сфера. Между пиесите, чиято музика създава, има и произведения с български сюжети, които вероятно са изисквали и съответна танцова музика – например „Богдане, Бог да те убие" от Л. Димитров, „Под нашето небе" от Б. Цонев, „Змейново либе" от Ст. Савов (Куюмджиев 2018: 85-87). Вероятно това също е причина именно на него да бъде възложено написването на музиката на „Змей и Яна" – сюжет, който той вече е претворявал музикално в пиесата на Стефан Савов „Змейново либе".

В няколко кратки отзива балетът се определя като начало на българската хореография, като се отбелязва, че „Змей и Яна" дава полезната поука, че народната музика и народните танци, ако се обработят „вещо", могат да станат „великолепен материал за една чисто българска национална художествена хореография" (N. N. 1937). Посочва се, че музиката „изненадва със своята сложност, хармонизация и колорит" и допълва и илюстрира действието „много щастливо" (Малеев 1937), че успехът на постановката не би бил възможен без участието на Хр. Манолов, чиято „фина, мека и топла музика се оказа тъй близка до българското сърце" (В. Н. 1937; К. Н. 1937). В своята статия известният педагог и публицист Константин Зидаров изтъква, че широкото използване на българската народна песен от композитора „създава мно-

[4] Панчо Владигеров създава „Легенда за езерото" през 1946 г., а Веселин Стоянов завършва „Папеса Йоана" през 1968 г.

го тясно родство и необходимата зависимост с либретото" (Зидаров 1937). Авторът, подчертава, че употребата на много „характерни по ритмус и метрум битови танци, както и типичните по своята широта и израз безмензурни песни създава особена обагреност, разнообразяване и сполучлива илюстрованост на музиката", като по този начин тя дава „обилен материал за танцовата постановка" (Зидаров 1937).

Проф. Димитър Иванов, преподавател в Държавната музикална академия и музикален критик, отбелязва, че Хр. Манолов от малък е „закърмен в духа на българската народна песен" и е вникнал дълбоко в нея. Той подчертава, че този „млад и все още не много известен музикален деец ни създава едно голямо и доста сполучливо дело в областта, в която нашите по-издигнати музиканти не са се и опитвали" (Иванов 1937). Според Д. Иванов балетът „стои много по-високо от първите опити за сценическо творчество в нашата драма и опера" (Иванов 1937).

„Змей и Яна" се играе три сезона, а през 1941 година постановката се възстановява. По този повод музикалният критик Христо Панчев отбелязва, че е чест за операта „възобновяването на тази хубава българска творба" (Панчев 1941). Авторът нарича музиката на Хр. Манолов „непринудена, чистосърдечна" и смята, че тя е „пряк и художествен израз на народната поезия" и възпява достойно националния бит (Панчев 1941).

През 1958 година се осъществява нова постановка на „Змей и Яна", като на Здравко Манолов – син на Христо Манолов и тогава асистент в Българска държавна консерватория, е възложено да преработи балета на своя баща. Тази постановка обаче като цяло е оценена като не особено сполучлива и „Змей и Яна" не се задържа дълго в репертоара на Софийската опера. Във връзка с това в следващите оценки на „Змей и Яна" се наслагва едно по-скоро снизходително отношение към него. Подчертава се обаче, че в новата постановка музиката на Христо Манолов е значително преработена от неговия син, т.е. оценката не се основава на оригинала, а на новия вариант на балета. Ето защо в очерка си за Здравко Манолов от 1982 година, изтъквайки недостатъците на неговата преработка, Венелин Кръстев задава въпроса „дали една автентична редакция на „Змей и Яна" не ще върне по-успешно първия български балет на публиката" (Кръстев 1982: 174). А в своята статия по повод на постановката от 1958 г. Асен Карастоянов използва израза „нов български балет" и подчертава, че музиката на балета е от Здравко Манолов „по Христо Манолов" (Карастоянов 1959: 36). Това едва ли е случайно, защото Асен Карастоянов познава добре първата постановка от 1937 година, както и изобщо музиката на Христо Манолов.

Балетният историк и критик Виолета Консулова пише за музиката на втората постановка: „Много по-сериозна е промяната, която пре-

търпява партитурата на балета. Всъщност тя е създадена отново от сина на Хр. Манолов – композитора Здр. Манолов. (...) Музиката на Здр. Манолов е фактически качествено ново явление..." (Консулова 1976: 103). Ето защо Консулова подчертава: „Може би съвременната ни присъда над първия български балет е твърде строга" Консулова 1976: 39-40). Според проф. Елисавета Вълчинова на „Змей и Яна" не трябва да се гледа само като на исторически, а и като на художествен факт (Вълчинова-Чендова 1980: 39). А проф. Анелия Янева изтъква, че „първата редакция на „Змей и Яна" (...) е знак, че се работи за създаването на сценичен вариант на българските митове и легенди и това начало, положено от Христо Манолов и Анастас Петров, ще трасира едно от основните направления в българското балетно изкуство" (Янева 2017: 23).

Затова е време да преосмислим наслагвани с години оценки и да върнем на сцената първото българско балетно произведение, като се издири оригиналната партитура на Христо Манолов. Така ще отдадем дължимото на създателите на този жанр у нас (Янева 2003: 30).

Библиография:

Александрова 1998: Александрова, Ана. Българският балетен театър. София: Хейзъл, 1998.

Бикс, Янева, Каракостова, Ценова 2005: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова и Миглена Ценова. Български музикален театър 1890 – 2001. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Театри, трупи, постановки. София: Академично издателство „Марин Дринов", 2005.

В. Н. 1937: Змей и Яна (Подпис: В. Н.). – В: Слово, 15 юни 1937.

Вълчинова-Чендова 1980: Вълчинова-Чендова, Елисавета Творческото наследство на Христо Манолов. – В: Българска музика, 1980, бр. 3, с. 37 – 39.

Зидаров 1937: Зидаров, Константин. „Змей и Яна". – В: Народен театър, бр. 39, 19 юни 1937.

Иванов 1937: Иванов, Димитър. „Змей и Яна" от Христо Манолов. – В: Днес, бр. 417, 17 юни 1937.

Каракостова 2004: Каракостова, Румяна. Български оперетен театър в годините между двете световни войни. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2004.

Карастоянов 1959: Карастоянов, Асен. Нов български балет „Змей и Яна". – В: Българска музика, 1959, бр. 1, с. 36 – 40.

К. Н. 1937: Начало на българската хореография (Подпис: К. Н.). – В: Дневник, 15 юни 1937 г.

Консулова 1976: Консулова, Виолета. Анастас Петров и българският балет. София: Музика, 1976.

Кръстев 1982: Кръстев, Венелин. Здравко Манолов. – В: Кръстев, Венелин. Профили. Том 3. София: Музика, 1982.

Куюмджиев 2017: Куюмджиев, Юлиан. Приносът на Христо Манолов в развитието на оперетния жанр през първата половина на XX век. – В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори – секция „Музиколози", 2017, с. 239 – 248.

Куюмджиев 2018: Куюмджиев, Юлиан. Христо Манолов. Пловдив: Коала прес, 2018.

Литман 1977: Литман, Аврам. Летопис на музикалния живот в Пловдив. – В: Музикални хоризонти, 1977, бр. 11.

Малеев, Иван 1937: статия без заглавие (автор Иван Малеев) в рубриката „Нашата културна седмица". – В: Дъга, 14 юни 1937.

N. N. 1937: Българска танцова пантомима (Подпис: N. N.). - В: Час, 16 юни 1937.

Панчев 1941: Панчев, Христо. „Змей и Яна" (фантастична танцова миниатюра). – Във: Вечер, 20 октомври 1941.

Сагаев 1958: Сагаев, Любомир. Българско оперно творчество. София: Наука и изкуство, 1958.

Сотирова 2006: Сотирова, Надя. Творчески диалог. – В: Музика – театър. Взаимодействия между национално и универсално. София: Везни.

Хаджимишев 1942: Хаджимишев, Михаил. „Нестинарка". Танцова драма в девет картини и епилог. – В: Изкуство и критика, 1942, бр. 1.

Янев 2005: Янев, Никола. Христо Манолов. Документален очерк. Редактор и предговор Юлиан Куюмджиев. София: Везни, 2005.

Янева 2017: Янева, Анелия. „Змей и Яна" 80 години от първия балет с български сюжет. – В: Музикални хоризонти, 2017, бр. 10, с. 21 – 23

Янева 2003: Янева, Анелия. Легендата за любената от змей мома и нейните тълкувания в балета „Змей и Яна". – В: Музикални хоризонти, бр. 9, 2003, с. 27 – 30.

Янева 2006: Янева, Анелия. „Хан Татар" и „Кърджалии" в контекста национално – универсално. – В: Музика – театър. Взаимодействия между национално и универсално. София: Везни, 2006, с. 74 – 91.

Периодика:

Днес, бр. 21, 26 февр. 1936; бр. 31, 10 март 1936.

Народен театър, бр. 36, 23 февр. 1936, с. 3.

Народен театър, бр. 37, 17 март 1936, с. 2.

Интернет източници:
https://www.balkanton.su/album/803

Една забележителна българка: Мара Шопова – първата жена режисьор на музикален театър в България

A Remarkable Bulgarian Woman: Mara Shopova – the First Female Director of Musical Theatre in Bulgaria

Румяна Лечева[1]
Rumyana Lecheva

Резюме: Най-старата извънстолична опера в нашата страна, която се открива през 1925 г. в Стара Загора, е едно от българските „места на памет", ако използваме определението на водещия историк в съвременния интелектуален дебат Пиер Нора[2] (Нора 2005). Неговата концепция обозначава онези значими за една нация пространства, в които националната памет създава идентичност и очертава контурите на една общност. Във времена, когато често се коментира бързото заличаване на националната памет, както и се признава кризата на свидетелствата от миналото, нека се опитаме да потърсим точката на пресичане между живата традиция и забравата.

Ключови думи: *Старозагорска опера, театър, постановка, сцена, заслужил артист*

Abstract: The oldest opera house outside the capital in our country, opened in 1925 in Stara Zagora, is one of Bulgaria's "sites of memory," to use the definition of the leading historian in contemporary intellectual debate, **Pierre Nora**. His concept designates those spaces that are significant for a nation, where collective memory shapes identity and outlines the contours of a community. In times when the rapid erasure of national memory is often discussed, and when the crisis of testimonies from the past is widely acknowledged, let us attempt to seek the point of intersection between living tradition and oblivion.

Keywords: *Stara Zagora Opera, theater, staging, stage, Honored Artist*

Заслужилата артистка Мара Шопова (1894 – 1980) е една от забележителните личности през първата половина на XX век, оставила ярка следа на българската сцена. Животът и творчеството ѝ днес могат да бъдат извор на вдъхновение и изследователски интерес за учени и писатели, които проучват началото на любителския читалищен театър и опера в нашата страна. По думите на нейния син – Наум Шопов, тя е „светилникът, около който се върти културният живот

[1] Д-р, журналист / Dr., Journalist
[2] Pierre Nora (1931 – 2025) – френски историк, редактор, писател.

на Стара Загора"[3] (Лечева 2025). Днес нейното име е достатъчно познато в България, но през първите десетилетия на миналия век, тя е сензация. Интуитивно и субективно предпочетох да опиша началото на творческия ѝ път, който е най-непознат. Комбинирах факти, роли, референции на големи имена на българската култура, общували с нея - историческа ретроспекция, докато в един момент избрах да проуча този кратък период от нейния живот, който ѝ извоюва авторитетното място на първата жена режисьор на музикален театър у нас - факт, оповестен от гл. ас. д-р Емилия Жунич[4].

Това, което знаем за Мара Шопова, дължим, както на архива ѝ[5], съхраняван в ДА-Стара Загора, така и на пресата. Нейната културна и обществена дейност се споменава в културно-исторически справочници за Стара Загора, издавани през изминалите години. Ценни са свидетелствата и на внука ѝ - Димчо Дандов (Лечева 2025), който е живял десетилетия в един дом с нея до края на земния ѝ път.

Историческият разказ за житейския път на актрисата, е скромен, традиционен, но в същото време много нов, защото предоставя неизвестни факти, документи и спомени.

Семеен урок по доброта

Мария, както е кръщелното ѝ име, е родом от Хасково. Баща ѝ е тютюноработник, а майка ѝ - домакиня. Тя е първото дете на родителите си, след нея се раждат още двама братя. „Семейството ни беше тежко и затова всяка училищна ваканция отивах да работя в тютюнев склад", разказва в автобиографията си[6]. И признава, че е омагьосана от Мелпомена още от малка, а сцената става голямата ѝ мечта. Заспива спокойна и очарована в ръцете на баба си в залата на местното читалище, сякаш орисана от древногръцката муза. И сигурно сънува роли. На сцената, в ученически постановки, се изявява най-големият ѝ брат Феодор, който разпалва артистичния ѝ талант. Той и неговият брат Мирчо са осиновени от родителите ѝ. Баща им Семьон Янченков на 18 години пристига в България като руски доброволец в Освободителната война, ранен е и остава на лечение в Хасковската болница. Венчава се за медицинска сестра, раждат му се двете момчета, но умира от раните си, когато Феодор (Тодор) е на една година, а Мирчо - на един

[3] Из: Интервю от 12 юни 2025 г., Стара Загора, с Димчо Дандов, юрист, син на свещеник Ангел Дандов (1909-1974) и Кичка Дандова, (1912-1999), която е дъщеря на Мара Шопова.

[4] Формулировката е по (Бикс 2008: 708). Емилия Жунич го оповестява в свои публикации и сред оперните среди в Стара Загора – бел. техн. ред.

[5] ДА- Стара Загора, ф. 1184.

[6] ДА- Стара Загора, ф. 1184, оп. 1,а.е. 3, л. 1.

месец[7]. Братът на Мара Шопова, Феодор Янченков, не става артист, а дипломат. Избран е за личен секретар и преводач на Александър Стамболийски по времето когато е премиер (1919-1923). Акредитиран е за първо аташе на Царство България в Германия (Лечева 2025).

Родителите ѝ, ревностни християни, възпитават децата си в доброта, смирение и взаимопомощ. Житейската сага на фамилията, която на пръв поглед е съставена от обикновени хора, е достойна за самостоятелен роман.

Още като малка Мария в дома си режисира спектакли, в които участват съседките деца и братята ѝ (Лечева 2025). Преливаща от енергия и ентусиазъм и жадна за сцена, тя получава първата си роля в театъра през 1906 г., когато е едва на десет години[8]. Решаващи за този избор са природната ѝ музикална дарба и умението ѝ да пресъздава различни образи. Мария е запленена завинаги от театъра и за нея той се превръща в съдба.

Липсата на достатъчно средства за издръжка на многолюдното семейство става причина да прекъсне образованието си в пети клас на прогимназията. Венчава се за занаятчията Петър Райжеков, раждат им се две деца – Кичка и Георги[9]. Съпругът ѝ, участвал в Първата световна война, се завръща от фронта, но е покосен от туберкулоза. Съдбата ѝ отрежда на 21 години да остане вдовица[10]. Тъгата в дома и душата ѝ не може да измести радостта на публиката, чиято любимка вече е станала. Омъжена, и едва 18–годишна, тя е станала член на любителската трупа на Йордан Йорданов в Хасково[11]. Колегите ѝ започват да я наричат галено Мара и тя става известна като актриса с това име. Творческата ѝ кариера е във възход и само за пет години на сцената е записала сто роли, сред които и участие в оперетката, написана през 1910 г. от Панайот Пипков „Щурец и мравка"[12]. Мара не дочаква създаването на Родопския народен театър през 1921 г. в Хасково.

Отзвук за големия ѝ талант и успешните ѝ роли достига до Стара Загора и тя получава покана да се присъедини към новосформирана трупа[13] на дружество "Театър" (Лечева 2025). Заедно с брат си Данчо Делчев, също артист, се настаняват на квартири и ритъмът на живота ѝ вече следва театралните премиери. Големите ѝ очи и изразителният ѝ глас,

[7] ЦДА, ф. 1668, оп. 1, а.е. 34, л .11; Интервю от 12 юни 2025 г. с Димчо Дандов.
[8] ДА – Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 3, л. 1.
[9] ДА – Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 3, л. 6.
[10] ДА – Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 3, л. 6.
[11] ДА – Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 3, л. 6.
[12] ДА – Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 3, л. 2.
[13] Трупата, поставила началото на професионалния театър в Стара Загора, е създадена на 1 окт. 1919 г.

яркото ѝ излъчване бързо пленяват зрителите и я превръщат в любимка и на старозагорската публика. Ръководството на дружество „Театър" вижда в талантливите ѝ изпълнения голяма надежда за театралната сцена и през следващите творчески сезони Мара специализира неколкократно в Народния театър „Иван Вазов"- София (Вълканов, Огнянов 1977: 37).

Мара Райжекова и Христо Шопов канят на венчавката си в храм „Свети Димитър"

Поканата е публикувана във вестник „Зора", в нея се уточнява че няма да има други покани (Зора 1921: 1). Някои читатели са изненадани, други – не. Още първата изява на 26-годишната актриса на старозагорска сцена през 1920 г. впечатлява всички, включително и Христо Шопов (1890 – 1947), секретаря на дружество „Театър". Пламенен македонец от Костур, ерген, той е пристигнал в Стара Загора като бежанец и е сменил името си, за да не го свързват с революционерите от Македония, на които е потомък (Лечева 2025). Между двамата възниква взаимна симпатия, създават се близки взаимоотношения и в края на първия им сезон заедно на сцената, се венчават - на 5 юни 1921 г. в храм „Свети Великомъченик Димитър"[14]. Това е причината тя да смени фамилията си на Шопова – името, с което остава в историята[15]. Таванско помещение на театъра става фамилен дом на младото семейство Шопови до 1935 г.[16]. Едва след 14 години семеен живот успяват да си купят къща на ул. „Митрополит Методий Старозагорски" № 53. За съжаление днес там няма паметна плоча нито за Мара Шопова, нито за Наум Шопов. Година след венчавката се ражда синът Красимир, а през 1930 г. – и най-малкият син, актьорът Наум Шопов, почетен гражданин на Стара Загора. Обзавеждат таванската стая с реквизит – маса, два стола, тенджера, леген за къпане на бебетата. Весело и шумно е, от прозорците се вижда небето над Стара Загора. Когато завесата се спусне и сградата опустее, тя се оглася от многолюдната фамилия. Мара Шопова е дарена с най-ценното щастие в живота – обича и е обичана.

Двамата със съпруга ѝ приютяват в новия си дом на ул. „Митрополит Методи Старозагорски" писатели, художници, които се изсипват по всяко време на денонощието. Гостуват им Кирил Христов, Гео Милев, Николай Лилиев, Иван Мирчев, Владимир Димитров-Майстора, който е сценограф на някои старозагорски постановки и други. Прочуто-

[14] ДА – Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 1, л. 1.

[15] В Хасково, при роднини продължават да живеят и учат двете деца – 4-годишният Георги и 8-годишната Кичка. Те се преместват в Стара Загора след завършване на основното си образование.

[16] Семейството никога не е живяло в гримьорна на театъра. Мара Шопова ражда двамата си синове в Ханчевата клиника в Стара Загора, уточни Димчо Дандов.

то сопрано Христина Морфова, когато има концерт в родната Стара Загора, гостува на семейство Шопови (Зора 1923, 18 септ.).

Отредена ѝ е ролята на многодетна майка и в живота, и сред колегите ѝ. „Винаги е изпълнена с желание да окуражава, да отразява контрастите и да поддържа творческото вдъхновение", разказва за нея внукът ѝ Димчо Дандов. И добавя: "При цялата им фамилия, и баба, и вуйчо Наум, думата „Аз" отсъстваше, те творяха заради публиката, но никога не се изтъкваха." (Лечева 2025).

Старозагорската преса е щедра към талантливите ѝ изпълнения на сцената, които я открояват сред колегите ѝ. След премиерата на „Двете сирачета" четем в коментар: „г-жа Шопова и г-н Делчев така изиграха ролите си, че смело можем да кажем, че не отстъпват на Народния театър" (Зора 1922, 12 ян., с.2). И един любопитен факт, неизвестен до днес. В премиерата на пиесата „Край мътния поток" на Кермекчиев участва и ...Христо Шопов. Публиката е изненадана, при това приятно (Зора 1924, № 628, с.2).

Първа покана за режисьор

Композиторът и учител по музика в Мъжката гимназия Тодор Пъндев[17] сбъдва детската ѝ мечта с поканата още през първата ѝ година в Стара Загора да бъде режисьор на детската музикална китка „Родни звуци", основана през 1914 г.[18], (Зора 1914, 17 дек). Нейните 300 деца Мара Шопова нарича галено „сладкопойчета"[19]. Една след друга се редуват премиерите на оперетките и детските пиеси „Пепеляшка", „Позлатеното сираче", „Двете пролетни царици"..., а тя добива все по-голяма увереност като постановчик и дава воля на все по-смели сценични решения.

Шумно обсъжданите ѝ успехи на премиерите на детската музикална китка „Родни звуци" стават повод авторитетният учител и диригент на църковни хорове Златан Станчев[20] да я покани да бъде режисьор и на училищни детски оперети.

„На тях двамата музикална Стара Загора дължи утвърждаването на музикалните традиции, разраснали се по-късно в народна опера", е записала в биографичните си бележки Мара Шопова (Лечева 2025).

---

[17] Тодор Пъндев (1878, Стара Загора – 1946, София) – композитор, цигулар и учител. През 1905 г. завършва Консерватория в Одеса. Редактор на „Кавал". Автор на учебници по музика, пише детски оперетки и нотира песни по текстове на Христо Ботев, Кирил Христов и др.

[18] ДА Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 1, л. 3.

[19] ДА Стара Загора, ф. 1184, оп. 1, а.е. 3, л. 3.

[20] Златан Станчев (1878- 1949) учител по музика в Девическата гимназия, член на Музикално дружество „Кавал", ръководител на множество хорове (светски, църковни, ученически) и ученически оркестри. Един от създателите и дългогодишен хормайстор, но и крупна обединяваща фигура в началния период на Старозагорската опера.

Към края на месец май 1923 г. старият учител и общественик Петко Икономов инициира възстановяването на Музикално дружество „Кавал". В чл. 2 на приетия Устав е посочено, че „целта е да разпространява художествена наша и чужда музика чрез музикални спектакли – концерти, опери, оперети" (Баталов 1995: 36). Дружеството и Българския музикален съюз - Стара Загора решават да се постави операта „Гергана" на Маестро Атанасов. Премиерата ѝ е на софийска сцена с режисьор Кръстьо Сарафов, представена е от Оперната дружба през 1917 г. и печели много овации с автентичните си фолклорни мелодии, а критиката я класифицира като първата родна професионална опера.

В Стара Загора „сценичната постановка е възложена на дружествената членка Мара Шопова, драматична артистка", свидетелства първият летописец на Старозагорската опера Никола Драганов (Драганов 1970: 26). Поканата ѝ отрежда титлата „майка" на Старозагорската опера. Бащите са двама – Златан Станчев и Тодор Пъндев, които ще бъдат другите основни фигури при подготовката на първия извънстоличен музикален театър. Пред техните взискателни погледи Мара Шопова вече е реализирала десетки детски музикални постановки. „Решиха на мен да възложат режисурата и изпълнението на ролята на Гергана. Какво доверие и каква наивност. Чули ме да пея в ролята на Мария от „Иванко" и смятат, че мога да бъда Гергана. Усилия ми костваха да отбия тази невъзможна за мене задача и приех само режисурата", разказва тя самата в мемоарите си след години (Лечева 2025).

За ролята на Гергана е избрана 18-годишната учителка Ничка Баталова, след отказа на Мара Шопова. „Репетициите продължават до късно през нощта. Условията са изключително тежки, пречките са многобройни: малка и неудобна сцена, липса на технически и осветителни съоръжения, недостатъчно гримьорни". Костюми и реквизит за постановката събират от селата наоколо, актьори и музиканти разравят дървените сандъци на бабите си в градските си къщи.

Въодушевлението е голямо и дружество „Кавал" започва да издава свой едноименен вестник, който се отпечатва на две седмици. Първият брой излиза на 10 април 1925 г. Изданието публикува информация за създаването на операта „Гергана"[21].

„Изпятото" чувство е по-продължително, отколкото разказаното в проза" - е сред първите ѝ уроци като постановчик на сцената. Усилията, които Мара Шопова влага в спектакъла, са изключителни – тя е режисьор и редактор на либретото, свидетелства Димитър Ненов във

[21] Кавал, 15 юли 1925, бр. 7-8, с. 6.

вестник "Кавал" и я определя като „безценна, която през цялото време тича зад кулисите, съветва, наставлява и показва"[22].

Финалът на репетициите завършва с дълги дискусии на тавана на театъра, който обитават Шопови. Във вестник „Кавал" постановката е обозначена като „лятна опера"[23]. Най-вероятно причината е, че премиерата е насрочена за 1 юли 1925 г. Звучи привлекателно на фона на трагичния отзвук от атентата в „Света Неделя"[24], разтърсил Третата българска държава преди няколко месеца.

Сюжетът на Славейков е увлекателен и интригуващ. Води ни на място, което публиката разпознава, среща ни с персонажи, които отличава. Старозагорци влизат на първото оперно представление като любопитни граждани, а излизат като пристрастени към оперното изкуство.

От вестник „Кавал" разбираме, че „Гергана" е масово посетена не само на премиерата, но и на следващите представления, както и че има гастроли в съседни градове. Пред касата на театъра всеки ден се образува дълга опашка от чакащи за билети и местата все не стигат.

„За общата добра игра на младите артисти има да се благодари много на г-жа Мара Шопова, която не е скъпила труд и грижи за сценична подготовка на трупата", четем в коментар на Атанас Гърдев във вестник „Кавал"[25]. Любителската оперна трупа в Стара Загора вече е поставила началото на творческата си биография.

Ентусиазирани от успеха на „Гергана", насърчени от топлия прием на публиката, окрилени от сърдечното отношение на Маестрото[26] (Жунич 2013), членовете на Музикално дружество „Кавал" пристъпват към следващото заглавие. Изборът е един от оперните шедьоври на Верди - „Трубадур". „Каква смелост – от битова опера, близка и родна, изведнъж задача, изискваща от нас завой на 180 градуса. И ние го направихме" (Шопова 1965) - възкликва след почти четири десетилетия с основателна гордост Мара Шопова, първият режисьор. Тя припомня, че голям принос за подготовката на публиката имат беседите на музикалния критик А. П. Берсенев (Георги Стоянович - председател на съда и племенник на композитора проф. Димитър х. Георгиев) и военният оркестър с капелмайстор Петър Спиридонов, който изнася два пъти седмично в градската градина концерти с музикални откъси от „Трубадур" (Шопова 1975).

[22] Пак там.
[23] Пак там.
[24] 16 април 1925 г.
[25] Кавал, 15 юли 1925, бр. 7-8, с. 7.
[26] Маестро Георги Атанасов гостува на старозагорци през м. април 1926 г. В столичния вестник „Независимост, бр. 1477, самият той изказва впечатленията си от старозагорската постановка на „Гергана". По покана на дружество „Кавал" на 10 ян. Маестрото дирижира „Гергана" – бенефис в негова чест. – бел. техн. ред.

Популярният италиански композитор я провокира като режисьор за втори път с трагична любовна история. Мара Шопова приема предизвикателството да постави испанския сюжет, който разобличава феодалната действителност. Уверена е, че в „Трубадур", има всички важни съставки за добър спектакъл: любов, омраза, политика и интриги. А в спомените си по-късно разказва: „Мечта, страх, любопитство, любов, отчаяние, саможертва. Толкова чувства, които гениалният Верди е дал с такава увереност и които ние трябваше да търсим, преживяваме и предаваме. Всички тези чувства трябваше да бъдат изразени главно през прозореца на душата, очите и подчертани със „слаб", но убедителен жест. Всяка мисъл - отгатната и изразена. Не е лесно" - признава след години Мара Шопова (Шопова 1975).

Ръководството на „Кавал" оценява, че постановката на популярното оперно заглавие е твърде тежка задача за младата оперна трупа, но веднага пристъпва към набавяне на нотен материал. Златан Станчев, както и за „Гергана", се заема с разписване на щимове за оркестъра и хора, нанасяне на текста на български по клавирите и подготовката на солистите. А изпълнителите – те са лекари, адвокати, учители и чиновници, които репетират вечер след работа. Избрани за централните роли – Леонора и Манрико – отново са Ничка Хаджимитева и Георги Баталов, които ще се разделят трагично на сцената, но в живота ще се съберат и ще станат семейство. В този спектакъл Шопова има повече затруднения с младия адвокат Баталов, но партньорката му е нежна, внимателна и изпълнителна (Шопова 1975).

Старозагорци са запленени от оперния театър и Дружеството получава от търговците и дървен материал, и платове - макар и найевтините. Бронките и шлемовете на мъжкия хор изработват ...- от картон! Ризниците на войниците са изплетени от канап в работилницата на старозагорския затвор (Драганов 1970 37; Жунич 2013). Художникът Тома Григоров полага неимоверни усилия за изработване на декор, костюм и реквизит, характерни за мрачния петнадесети век на Средновековието. На пулта застава младият диригент Христо Мъников. Големият ентусиазъм им помага да се справят с различните препятствия, които възникват при подготовката на постановката. На сцената се изреждат осем картини, ангажиран е целият технически персонал, но с един единствен сценичен работник и представлението продължава над четири часа. За подготовката правят 70 репетиции (Шопова 1975). Понякога артистите трябва да изчакат представление на Драматичния театър и да започнат от 22.00 часа и да продължат до 2, до 3, до 4 часа (Жунич 2013).

Като режисьор на „Гергана" и след това на „Трубадур", Мара Шопова разбира вече ясно каква е разликата между драматичния и оперния ар-

тист. „За да се вглъби във всяка музикална фраза - релефният музикален образ на действащото лице, беше нужно длетото на изкуството в ръцете на диригента и режисьора" - споделя тя наблюденията си от репетициите (Шопова 1975).

В трупата всички са завладени от оперната магия. Чувстват се испанци и се обръщат един към друг с имената на героите си според вердиевата творба (Шопова 1975). Енергията, която излъчват, докато пеят, е просто завладяваща. „Ако от изпълнението на хора на циганите в трета картина зависеше разрешението на някой световен проблем,той сигурно би се разрешил положително" - изтъква тя изключително емоционалното им изпълнение като режисьор (Шопова 1975). На 24 април 1927 г. завесата се вдига за втората премиера на старозагорските ентусиасти – „Трубадур", очаквана с голям интерес и нетърпение. И отново шеметен успех. „Ако не беше епоха, беше епохално събитие представянето на „Трубадур" на старозагорска сцена" - спомня си с гордост Мара Шопова (Шопова 1975). И добавя: „Само там, където гори истински огън, там се ражда истинско изкуство (Шопова 1975).

Няма записи, снимковият материал за първите премиери на Старозагорската опера е оскъден. Трудно може да се получи дори приблизителна представа за художественото ниво на постановките.

Ангажиментите на Мара Шопова с двете трупи – репетициите на театъра и на операта, започват да я затрудняват и тя се отказва от третата си оперна постановка – „Травиата" на Верди, въпреки че работи върху нея близо месец (Лечева 2025).

Първите три десетилетия от жизнения път на Мара Шопова я откриват пред нас като смела, решителна и много талантлива. Нека бъдем откровени. По онова време, в началото на XX век, патриархалното общество повелява да се грижи за децата и семейството си. А тя избира сцената. И се превръща в нарицателно име за жена, която дръзва да е различна, да надскочи схващането, че яркият талант е привилегия основно за мъжете.

„Работа, работа, работа. Всяко излизане на артиста на сцената в представление е едно сражение, също както за войника влизането в боя е сражение, от което се спечелва освен удовлетворение и огорчение, но опит и знания!" (Лечева 2025). Това кредо съпътства отдадената на изкуството крехка и емоционална жена през целия ѝ житейски път, който приключва на 86 години.

Мара Шопова има своето място в националната ни културна история със завоюваната позиция на първата жена в България, режисьор на музика-

лен театър, със незабравимите си роли и на сцената, и в киното, първият глас в ефира на най-старото извънстолично радио – Радио Стара Загора.

Библиография:

Баталов 1995: Баталов, Георги. Поява и развой на музикалното дело в Стара Загора, 1995, с. 36.

Бикс 2008: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова, Миглена Ценова-Нушева. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Постановчици: Диригенти. Режисьори. Хореографи. Сценографи. Хормайстори. 1890-2005. – С.: Институт за изкуствознание, БАН, 2008, 816 с.

Вълканов 1977: Вълканов, Вълчо, Иван Огнянов. Читалищното дело в Стара Загора, ОФ, София, 1977, с.37.

Драганов 1970: Драганов, Никола. Оперното дело в Стара Загора, С., 1970, с. 26.

Жунич 2013: Жунич, Емилия. Верди в Старозагорска опера. History, бр. 6, 2013.

Лечева 2025: Лечева, Румяна. Интервю с Димчо Дандов от 12 юни 2025 г., Стара Загора. (запис).

Нора 2005: Пиер Нора. *Места на памет. т*. I: От републиката до нацията. София: Дом на науките за човека и обществото, 2005, 588 с. (ISBN 9549547214).

Шопова 1965: Шопова, Мара. Неповторимата премиера. 40 години Старозагорска опера. Септември, №77, 29 юни 1965.

Шопова 1975: Шопова, Мара. Първият скок, в. Септември, бр.59, 22 май 1975 г.

Периодика:

Зора, бр. 331 от 17 дек. 1914; бр. 493 от 2 юни, 1921; бр. 524 от 12 януари, 1922; 18 септември 1923**;** бр. 628 от 1924, с. 2;

Кавал, бр. 7-8 от 15 юли 1925, с. 1, 6, 7.

Независимост, бр. 1477 от 1926

Септември, №77 от 29 юни 1965; бр.59, 22 май 1975 г.

Архивни фондове:

ДА- Стара Загора, ф. 1184.

ЦДА, ф. 1668.





СЛЕД 1946 ГОДИНА

Българските музикалносценични заглавия в 100-годишната история на Опера – Стара Загора и приносът на Парашкев Хаджиев за подема на националната ни оперна школа

Bulgarian MusicStage Works in the 100Year History of the Stara Zagora Opera and the Contribution of Parashkev Hadjiev to the Rise of the National Operatic School

Владимир Бошнаков[1]
Vladimir Boshnakov

Резюме: В своята вековна вече история Старозагорска опера винаги е включвала заглавия на родните ни композитори. Като се започне от „раждането" ѝ с операта на Маестро Г. Атанасов „Гергана" през 1925 и се стигне до последната постановка на „Цар Калоян" на П. Владигеров, с която се отбелязва 100–годишният ѝ юбилей, тя винаги е била с широко отворени врати за произведенията на българските творци. Най-продуктивният от тях Парашкев Хаджиев заема свое подобаващо място с пет постановки на негови музикалносценични произведения през годините.
Настоящата статия прави кратък обзор на българските автори и заглавия в репертоара на театъра, по-подробно разглежда сценичните реализации на оперите „Луд гидия", „Албена" и „Майстори" от Парашкев Хаджиев и техния принос в развитието и обогатяването на този арсенал от родни музикални произведения. Отчита благотворното им влияние върху развитието на оперната трупа чрез композиционните и драматургични подходи, използвани при изграждане на музикалносценичното действие в тях. Анализира използването на музикалноизразните средства по отношение емоционалното развитие на сценичните образи и тяхното експониране в хода на операта.
Благодарение на щедрия си талант, Парашкев Хаджиев присъства неизменно в репертоара на всеки роден оперен театър и неговите произведения са етап, който освен че гарантира пълни салони, води до качествен скок в развитието на изпълнителския им състав.

Ключови думи: *Старозагорска опера, български оперен репертоар, "Луд гидия", "Албена", „Майстори", драматургия, сценични образи*

Abstract: Throughout its centurylong history, the Stara Zagora Opera has consistently included works by Bulgarian composers in its repertoire. Beginning with its "birth" in 1925 through Maestro Georgi Atanasov's *Gergana* and reaching the most recent staging of Pancho Vladigerov's *Tsar Kaloyan*, presented on the occasion of the theatre's 100th anniversary, the institution has always kept its doors open to national musical

[1] Докторант при ЮЗУ „Неофит Рилски" – Благоевград;
PhD student at South-West University "Neofit Rilski", Blagoevgrad

creativity. Among these composers, Parashkev Hadjiev — the most prolific figure — occupies a distinguished place with five productions of his stage works over the decades. This article offers a concise overview of Bulgarian composers and titles performed at the theatre, with a more detailed examination of the stagings of Hadjiev's operas *Lud Gidiya*, *Albena*, and *Maistori*. It discusses their contribution to the enrichment and development of the theatre's repertoire, as well as their beneficial influence on the artistic growth of the opera company. Special attention is given to Hadjiev's compositional and dramaturgical approaches, the shaping of musicaldramatic action, and the expressive means used to build and evolve the emotional profiles of the characters. Thanks to his generous talent, Parashkev Hadjiev remains a constant presence in the repertoire of every Bulgarian opera house. His works not only guarantee full auditoriums but also serve as a developmental milestone, leading to a qualitative leap in the performance level of the ensembles.

Keywords: *Stara Zagora Opera, Bulgarian operatic repertoire, Lud Gidiya, Albena, Maistori, dramaturgy, character development*

I. Началото – национална идентичност като основание за репертоарна политика

Създадена през 1925 г., Старозагорската опера започва своя път символично – с премиерата на „Гергана" от Маестро Георги Атанасов. Този избор е ключов. Той свидетелства за разбиране още в ранните години на театъра, че българската опера не е периферия на репертоара, а негово ядро. „Гергана" се превръща в устойчив белег на художествената биография на театъра – неколкократно възобновявана[2], тя съпътства почти всеки период от историята на институцията и показва стремеж към изговаряне на собствена национална чувствителност.

През 40-те и 50-те години репертоарът на старозагорската сцена постепенно се разширява, в т.ч. и българският. „Биляна"[3] на Йоско Йосифов, балетът „Кърджалии" на Иван Димов[4], „Орфей и Родопа"[5] от Цветан Цветанов и „Цвета"[6] на Маестро Георги Атанасов очертават художествени търсения в различни жанрове – опера, балет, танцова драма. Именно в този контекст театърът започва да формира своята естетическа платформа, белязана от художествена последователност, умерен експеримент и внимание към националната класика.

---

[2] Премиери на „Гергана" в Старозагорска опера: 1 юли 1925 г., 30 ноем. 1940 г.; 27 ноем. 1947 г., 1 юли 1975 г.; 22 май 1997 г.

[3] Първата постановка на творбата е в Пловдивска областна опера, просъществувала през сезон 1940/1941, а „Биляна" е единственият ѝ цялостен спектакъл. - В: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова, Миглена Ценова. Български музикален театър 1890-2001. Опера, оперета, балет, мюзикъл. Театри, трупи, постановки. АИ „М. Дринов", С., 2005, с. 251.

[4] Единствената постановка е в Старозагорска опера.

[5] Също с единствена постановка.

[6] Премиера на 10 окт. 1959 г. в Казанлък; в Стара Загора е показана за първи път на 17 дек. 1959 г.

II. Появата на Парашкев Хаджиев в Старозагорската опера

В репертоарния пейзаж на 50-те и 60-те години се откроява фигурата на Парашкев Хаджиев – един от най-иновативните и чувствителни към българската драматургия композитори. През 1960 г. старозагорци поставят операта „Луд гидия“[7] (Кожухарова 1960: 1), а само година по-късно – и „Имало едно време“[8]. Премиерите са събития за театъра; в тях личи професионалният растеж на местния ансамбъл, а също и високата оценка на композитора, който присъства на представленията, следи процесите и подчертава значението на музикалносценичната реализация.

Постановката на „Луд гидия“ от 1960 г. съчетава зрелия професионализъм на диригента Любен Пинтев, режисьорската последователност на Георги Петров и сценографската стилистика на Петър Русков. (Тангъров 60: 4; Хлебаров 1961:4). Още тогава критиката отбелязва качествен подем в оркестъра – по-споен щрайх, изчистена работа на духови групи, култивирана фраза. Постигната е органична връзка между оркестрация и драматургичен импулс, а спектакълът се отличава с емоционална цялост и динамично развитие, въпреки ограниченията на сценичното пространство.

Интерпретациите на солистите оставят трайни впечатления. Миньо Минев (Илия) и Илинка Григорова (Зорница) притежават тембриста звучност (Матев 1962: 1), която естествено се вписва в Хаджиевия мелодико-речитативен стил. Въпреки критични бележки към форсиране или еднопластовост, образите са убедителни и очертават основната идея на произведението – силата на изкуството като двигател на духовен подем, въплътена в образа на Илия „Лудия гидия“ (Казанджиев 1962 - 30-32; Кирова 1962: 32-34).

Постановката се играе два сезона с общо 44 представления (Жунич 2013) – доказателство за трайния интерес на публиката и за художествената стойност на продукцията. С нея старозагорци отбелязват тържествено и 50-годишнината на композитора[9].

III. „Албена“ – сложната драматургия на българското модерно

Третото заглавие на Парашкев Хаджиев в Стара Загора – „Албена“ (10 ноем. 1963) – е изцяло местна реализация (Арнаудов 1963: 4), съчетаваща работата на диригента Димитър Димитров, режисьора Георги Петров и сценографа Петър Русков. Постановката се радва на

[7] Премиера на 8 декември 1960 г.

[8] Премиера на 14 ноември 1961 г.

[9] ДНЕВНИК на седмицата на българската музика. Септември, № 55, 10 май 1962, с. 1.

голям интерес и предизвиква значим критически отзвук. Тук композиторът разгръща своя специфичен мелодико-речитативен стил, който изисква от изпълнителите изключителна дикционна прецизност, чувство за ритъм и сценична естественост.

Ролята на Куцар – едновременно първичен и дълбоко добродушен – се превръща в едно от значимите постижения на старозагорската трупа. Васил Станишев изгражда образ с топлота, логичност и вътрешна сила, държащ зрителя в непрекъснато внимание. В образа на Албена се откроява Катя Боруджиева, която успява да обедини лиричността на героинята с нейното драматично ядро (Разбойников 1964: 29-30).

Оркестърът среща трудности, особено в баланса и интонацията (Разбойников 1964: 29-30), но въпреки това спектакълът е приет като правдива интерпретация на сложното Йовковско пространство – свят между обич, вина и социални кодове.

IV. „Майстори" и „Службогонци" – разширяване на националната платформа

През 70-те години Старозагорската опера продължава своя последователен подход към българското творчество. „Майстори"[10], поставени от Атанас Маргаритов, демонстрират компактна музикалнодраматична структура, отлична дикция у солистите и висока оркестрова култура. Особено впечатлява изпълнението на Михаил Мартинов (Живко), чийто образ обединява експресивност и духовна дълбочина.

Мюзикълът „Службогонци"[11] се превръща в едно от най-жизнените заглавия на десетилетието (Абаджиев 1974), като издържа 39 представления (Жунич 2013) – значително постижение за времето си. Успехът се дължи на динамичната режисура на Радослав Цветков, сценографските решения на Петър Русков и ярките актьорски интерпретации, сред които се откроява Поликсена на Вера Дикова[12] – пример за сценично присъствие, което надмогва дори вокалните ограничения.

V. Естетическа линия и дългосрочна политика

От 60-те до 90-те години старозагорският театър създава изключително последователна репертоарна линия. Отделя се внимание на националната класика, на детския репертоар и на експеримента, като на практика принудителните компромиси се свеждат до минимум (Бикс 2006). Този модел защитава българската оперна традиция в условия, често белязани от административен натиск или репертоарни квоти.

[10] Премиера на 1 март 1973 г.
[11] Премиера на 23 май 1974 г.
[12] Вера Дикова е артист от Драматичен театър „Гео Милев" – Стара Загора. – бел. техн. ред.

Към 2005 г. премиерите на български музикалносценични творби достигат 48, което представлява 17,33% от всички премиери на театъра (Жунич 2013) – впечатляващ процент, който няма аналог в извънстоличните оперни институции.

VI. Заключение

Историята на Старозагорската опера е не само хроника на репертоара, а част от духовната история на българската култура. В нея българските музикалносценични произведения заемат достойно място, а фигурата на Парашкев Хаджиев се откроява като един от най-важните творци, допринесли за оформяне на естетическия профил на театъра. „Луд гидия", „Албена", „Майстори" и „Службогонци" не са само отделни постановки – те са реален факт за професионалното израстване на състава и свидетелство за неговата мисия да съхранява и развива националната оперна традиция.

Стара Загора остава пример как една извънстолична трупа може да бъде автентичен носител на българската идентичност в музикалносценичното изкуство.

Библиография:

Абаджиев 1974: Абаджиев, Александър. Сериозен смях. Мисли за постановката на мюзикъла „Службогонци" от Парашкев Хаджиев в Старозагорската опера. Септември, №66, 3 юни 1974.

Анастасова 1961: Анастасова, Лидия. „Луд гидия" в Старозагорската народна опера. Българска музика, бр. 2/1961, стр. 28-30.

Арнаудов 1963: Арнаудов, Г. Премиера на операта „Албена". Септември, № 142, 28 ноем. 1963, с. 4.

Бикс 2006: Бикс, Розалия - „80 години Старозагорска опера". Стара Загора, 2006.

Бикс 2005: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова, Миглена Ценова. Български музикален театър 1890-2001. Опера, оперета, балет, мюзикъл. Театри, трупи, постановки. АИ „М. Дринов", С., 2005.

ДНЕВНИК на седмицата на българската музика. Септември, № 55, 10 май 1962, с. 1.

Жунич 2013: Жунич, Емилия. Ролята на солиста певец в българския музикален театър. (по материали от професионалния музикален театър в Стара Загора), 2013, 628 (Дисертация за присъждане на образователната и научна степен „Доктор", ръкопис).

Казанджиев 1962: Казанджиев, Васил. Музикално оформление. – Бълг. музика, 1962, № 7, 30-32. (III национален преглед на оперните театри – за оперите „Луд гидия", „Стършел", „Алеко, „Манон Леско" и балета „Орфей и Родопа" в Старозагорска народна опера).

КАКВИ са творческите ви планове за идната година? (интервю с директора на Старозагорската народна опера др. Николай Николов). Септември, № 152, 19 дек. 1959, с. 4.

Кирова 1962: Кирова, Констанца. Вокални въпроси. – Бълг. музика, 1962, № 7, 32-34. (III национален преглед на оперните театри – за оперите „Луд гидия", „Стършел", „Алеко, „Манон Леско" в Старозагорска народна опера).

Кожухарова 1960: Кожухарова, А. Довечера - премиера на „Луд гидия". Септември, № 146, 8 дек. 1960, с. 1.

КОЛЕКТИВЪТ на Старозагорската народна опера се отнася с голяма любов към творчеството на съвременните български композитори. Септември, № 149, 15 дек. 1960, с. 4.

Матев 1962: Матев, Георги. Трети национален преглед на държавните оперни театри. Довечера – първото представление на Старозагорската народна опера. Септември, № 77, 30 юни 1962, с. 1

Матев 1962: Матев, Георги. Трети национален преглед на държавните оперни театри. Празници на съвременната опера и балет. Старозагорската народна опера представи „Луд гидия", „Стършел", „Кърджалии" и „Алеко". Септември, № 78, 3 юли 1962, с. 1.

Разбойников 1964: Разбойников, Станко. „Албена". Бълг. музика, 1964, № 1, с. 29–30.

„СЛУЖБОГОНЦИ" на сцената на Старозагорската народна опера. – Септември, № 63, 27 май 1974, с. 1.

Тангъров 1960: Тангъров, Гроздан. Нова българска опера на старозагорска сцена. Септември, № 155, 29 дек. 1960, с. 4.

Хлебаров 1961: Хлебаров, П. Един съвършен спектакъл. Септември, №1, 3 ян. 1961, с. 4.

Процесите в Старозагорската опера в контекста на противостоенето Изток-Запад (средата на 40-те – края на 50-те години на XX век)

Processes in the Stara Zagora opera in the context of the East-West confrontation (mid-1940s - late 1950s of the 20th century)

Светла Димитрова[1]
Svetla Dimitrova

Резюме: Налагането на социалистически път на развитие след Втората световна война води до сериозни преобразувания в операта. Променят се ръководството, артистичният състав, репертоарът. През м. април 1946 г. културната институция преминава изцяло на държавна издръжка. Създадена е организация на БКП, която влияе върху творческия процес. Колективът освен творчески, получава политически и идеологически задачи. Операта преживява криза през 50-те години, която е преодоляна в началото на 60-те години.

Ключови думи: *опера, одържавяване, оперен състав, репертоар, политическа намеса*

Summary: The imposition of a socialist path of development after World War II led to serious transformations in the opera. The management, the artistic staff, and the repertoire changed. In April 1946, the cultural institution passed entirely to state support. An organization of the Bulgarian Communist Party was created, which influenced the creative process. The collective, in addition to creative, received political and ideological tasks. The opera experienced a crisis in the 1950s, which was overcome in the early 1960s.

Keywords: *opera, nationalization, opera staff, repertoire, political intervention*

Стара Загора е сред градовете с голям принос за развитието и обогатяването на българската култура. През 1860 г. в града се основава читалище, а десет години по-късно прохожда възрожденското „театро". Археологическото дружество „Августа Траяна", учредено през 1907 г., полага основите на музея. На 1 юли 1925 г. на читалищна сцена се ражда извънстолична опера, която устоява на повеите на времето и в наши дни отбелязва вековното си съществуване. От февруари 1936 г. зазвучават в ефир предаванията на радио Стара

[1] Проф д-р; Габрово, Регионален етнографски музей на открито „Етър".

Prof. Dr.; Gabrovo, Regional Ethographic open air museum "Etar"

Загора. В града кипи интензивен културен живот, плод на ентусиазма и самоотвержения труд на писатели, поети, музиканти, артисти, творци - професионалисти и любители.

Всяка политическа промяна е заредена с очаквания за подобрения в сферата на културата. Такива са надеждите и след края на Втората световна война, приключила с много жертви и разрушения, но и с нови геополитически, икономически и идеологически преобразования. Заради тях България попада в сферата на съветското влияние. Налагането в Европа на две политически системи, с коренно различни идеологии, предизвиква още по-голямо противопоставяне между страните от т. нар. източен и западен блок. В областта на културата в страната като *„най-прогресивен"*, според вижданията на управляващата комунистическа партия, се налага съветският модел на развитие.

През 40-те и 50-те години на XX век се извършват процеси, които правят държавата основен двигател и регулатор на културните процеси в страната. В управлението на културните институти навлизат ниско образовани и некомпетентни, но идеологически мотивирани личности. Те отричат всичко, което идва от Запад и възхвалят всичко, което идва от Изток.

В границите на десетина години стават държавна собственост операта (1946), театърът (1954), музеят (1952), кината (1948-1952), печатниците, т.е. всички основни културни институти в Стара Загора. Структурите им се унифицират с тези в другите градове на страната. Промяната е продиктувана от необходимостта с помощта на държавата да се води успешна борба на идеологическия фронт за налагане марксистко-ленинския мироглед като единствено правилен в общественото развитие. В онези години от много творци одържавяването на културните институти е приемано като възможност за професионално развитие и израстване. Предоставя се възможност, най-вече на артистите, да получават заплати за работата си в операта и театъра, на художниците да участват в ежегодни изложби и т.н.

Противопоставянето Изток-Запад през разглеждания период в областта на културата в Стара Загора се осъществява по три линии:

1. Ограничаване на плурализма и налагане на марксисткия мироглед и социалистическия реализъм като метод на работа и отразяване на общественото развитие.

2. Ползване предимно на съветския опит, дори и ако не е особено подходящ за българските условия.

3. Ограничаване на контактите само със страните от т. нар. източен блок. Популяризиране и разпространение на научна и художествена литература, на художествени произведения, творчески решения и други културни продукти само от тези държави.

Политическата промяна на 9 септември 1944 г. засилва надеждите на оперния колектив в Стара Загора, че ще се намерят средства, въпреки тежкото финансово положение, в което се намира страната, за поддържането на скъпоструващото оперно изкуство. От 1934 г. операта е общинска, но това не решава проблемите с нейното финансиране. След установяване на ОФ власт в Стара Загора (септември 1944 г.), в операта е образуван отечественофронтовски комитет, който поема временно ръководството ѝ. В него преобладават хористи и втори солисти и като обикновени членове са включени Златан Станчев (диригент на хора) и Георги Стоянов (концертмайстор). Ръководството изготвя изложение до Министерството на просвещението, в което се описва историята на Старозагорската опера, подчертава се, че това е първата провинциална опера и се предлага тя да стане поделение на Народната опера в София[2]. Колективът на операта счита, че по този начин ще могат да се назначат на щат режисьор, диригент, инспициент и репетитор. Поставя се искането артистичният персонал (солистите) да се увеличи от 4 на 8 души, за да се покрият основните гласови диапазони, а в хора да се назначат 16 души и да се попълни оркестърът - както с изпълнители, така и с инструменти.

На 17 октомври се свиква общо събрание на колектива, ръководено от новия кмет Тачо Даскалов (председател на Областния комитет на ОФ), който съгласно устава е почетен председател на операта. Избира се ново настоятелство, съветници и контролна комисия. Председател на настоятелството става Лазар Владиславов[3] от БРП (к)[4]. Смяната на председателя с член на БРП (к) разкрива, че в Стара Загора партията се опитва още в първите месеци след 9 септември 1944 г. да поеме ръководството на основните културни институции в свои ръце, без да среща съпротива от останалите политически партии.

До края на 1944 година операта получава държавна субсидия в размер на 600 000 лв., а през октомври 1945 г. – за първи път допълнителен бюджет в размер на 1 120 000 лева. Държавата, в лицето на представител на Министерство на информацията и изкуствата

[2] Държавен архив Стара Загора (ДА), ф. 47, оп. 1, а.е. 1, л. 2.
[3] Адвокат, голям почитател на музиката и откривател на таланти. Приятел с Тачо Даскалов, Ами Бакалов, Георги Петров и други членове на комунистическата партия.
[4] Българска работническа партия (комунисти) се нарича тогава известната по-късно Българска комунистическа партия.

обещава да направи операта държавна, за което са необходими около 10-12 милиона лв. и салон, който общината да осигури. Условието е операта да подобри репертоара си и да даде път на нови млади сили, произлезли от средите на народа[5]. Това изискване се изтълкува неправилно от хористите. Те сформират инициативен комитет, който излиза с апел до оперното настоятелство. В него хористите се обявяват против по-високите хонорари, получавани от артистичния състав и настояват „трудът им повече да не се ограбва"[6]. Тези популистки искания остават без последствия, но те са предвестник на желания и настроения, които в следващите години стават често явление.

В началото на 1946 г. Министерството на информацията и изкуствата взема решение операта да премине на държавна издръжка. То влиза в сила от 1 април 1946 г. (Драганов 1970: 111-112). Приравняването на Старозагорската опера към статута на Народната опера в София се приема от старозагорци като признание за постиженията на нейния колектив. То разкрива възможности за преодоляване на самодейността и утвърждаване на професионализма. Държавните субсидии позволяват разширяване на творческия състав. Искането за одържавяване произлиза от самия оперен колектив, но съвпада с провежданата тогава политика в областта на културата и удовлетворяването му става сравнително лесно и бързо. За директор е назначен Тоско Илиев, който пее в операта от 1933 г., но работи като библиотекар в градската библиотека[7]. Той е посочен от Областният комитет на БРП (к) в Стара Загора като най-приемливия кандидат. Аргументите в полза на Тоско Илиев са, че той познава добре колектива, в който работи като солист близо десет години и е *„най-авторитетната и обединителна личност"*. От значение е и обстоятелството, че е станал член на БРП (к)[8]. В оперния колектив през втората половина на 40-те години политически чистки не се извършват, защото той е прекалено малък, а и артистите не са членували в профашистки организации, тъй като, с малки изключения, стоят далеч от политическия живот.

Попълването на артистичния състав на операта става главно по два начина: от хористи с доказани певчески възможности и от

[5] ДА, ф.91 К, оп.2, а.е.1, л.65.

[6] Пак там, ф.1 Б, оп.1, а.е.54, л.83

[7] Тоско Илиев е роден през 1895 г. в Първомай. През 1922 г. завършва право в Софийския университет и заминава за Виена, където учи пеене като частен ученик. Като солист в Старозагорската опера постъпва през 1933 г. Изпълнява десетки тенорови роли. Между най-добрите му музикално-сценични постижения са ролите на Херцога в „Риголето", Алфред в „Травиата", Фауст в едноименната опера на Гуно, Князът в „Русалка" на Даргомижски, Канио в „Палячо" и др. Умира през 1971 г.

[8] ДА, ф.1 Б,оп.1, а.е.152, л.1

артисти от Софийската опера като Стойко Диков[9] (баритон), Елисавета Йовович[10] (сопран), Катя Спиридонова[11] (сопран), Павел Манолов[12] (бас), Людмила Теофилова[13] (сопран), които са изпратени в провинцията, защото са политически неудобни. Софийските сили оказват благотворно влияние върху утвърждаване на професионализма в колектива. Значение в тази насока има и гастролирането на изявени сили от Софийската опера като Ана Тодорова, Христо Бръмбаров, Любен Минчев, Георги Хинчев, Димитър Кожухаров, Слави Казанджиев и др., които са канени поради липса на достатъчно солисти[14]. С особена заслуга за школуването на старозагорските изпълнители са Елисавета Йовович и Катя Спиридонова. Гастролите на софийските солисти са своеобразна школа за старозагорските им колеги. Те слушат изпълненията им, наблюдават играта им, задават въпроси и се учат от професионализма им. Всяко гостуване, било то на солист, режисьор или диригент, се използва за обогатяване познанията на колектива. Положителна роля за професионалното развитие на операта, в първите години след нейното одържавяване, изиграва и културният обмен с оперни колективи от съседните страни. Първите гастроли на старозагорска сцена след политическата промяна на 9 септември 1944 г., правят солисти на оперните театри от Югославия и Румъния (Димитрова 2000: 175-176).

През разглеждания период, оперната сценография е дело основно на художника Петър Русков[15], завършил Художествената академия през 1946 г. Някои от гастролиращите режисьори си водят и сценографи, но те подготвят по една, най-много две постановки (Бикс 2001: 30-31).

---

[9] Завършва Държавната музикална академия. Специализира при Христина Морфова и Христо Бръмбаров. Командирован е в Стара Загора през 1940 г. В Старозагорската опера изнася над 50 оперни и оперетни роли. След пенсионирането си работи като главен художествен ръководител и директор на музикалните театри в Ямбол и Шумен. Запомнящи са ролите му на Риголето в едноименната опера, болярина Грязной в „Царска годеница", Скарпия в „Тоска", Княз Игор и Евгений Онегин от едноименните опери и много други.

[10] Пее в Софийската опера от 20-те години. В Стара Загора е командирована след одържавяването ѝ, като остава до 1949 г., когато е преместена в Русе. Изпълнява Виолета в „Травиата", Чо-чо сан в „Мадам Бътерфлай" и Гергана от едноименната опера.

[11] Пристига в Стара Загора заедно с Елисавета Йовович и остава до края на сезона 1947/1948 г. Незабравимо изпълнение на старозагорска сцена е ролята ѝ на Тоска от едноименната опера.

[12] Учи в музикалното училище и при Христо Бръмбаров. Пее в хор „Гусла", а от 1946 г. е щатен хорист в Софийската опера. През 1948 г. идва в Стара Загора, където изпълнява блестящо ролите на Спарафучиле от „Риголето", Колин в „Бохеми", Бонзо в „Мадам Бътерфлай", Ферандо в „Трубадур", Кецал в „Продадена невеста" и др.

[13] Особено впечатление прави с ролите на Джилда в "Риголето" (неин дебют през 1947 г.), Лучия в "Лучия ди Ламермур", Констанца в „Отвличане от сарая" и др. В Старозагорската опера пее до м. февр. 1958 г.

[14] ДА, ф.1 Б,оп.1, а.е. 5, л.10-14.

[15] До 1980 г. Петър Русков е сценограф на 83 постановки в 56 опери и оперети, някои от които абсолютни или национални премиери. Интересни са реализациите му на операте „Русалка" на Даргомижски, „Трубадур", „Кармен", „Бохеми", „Евгений Онегин", „Княз Игор" и много др.

Неблагоприятно върху постановъчната работа се отразява трудното намиране на оперен режисьор. Този проблем е характерен за всички извънстолични оперни театри, включително и за Народната опера. През 1945 г. със съгласието на профсъюзите, в Стара Загора е изпратен Драган Кърджиев (Жеков 2002: 42,43), главен режисьор от народната опера. През 1947-1948 г. режисьорската работа е поета от Йоско Йосифов. Кризата е в следствие на откриване на нови оперни театри, без наличие на достатъчно подготвени кадри.

Надеждите на операта, че след одържавяването, проблемите ѝ ще се решат, не се оправдават напълно. Неблагоприятно върху развитието ѝ се отразява политическата ситуация след 1948 г. Държавата и управляващата комунистическа партия започват прекалено много да се месят в работата на института. Задължителни стават идеологическите схеми. Ликвидира се плурализмът в творческото мислене. Пряко в работата на операта участват представители на градските и околийските комитети на БКП. През 1946 г. членовете на оперния колектив учредяват първична партийна организация (ППО) към БРП (к). В нея членуват 24 души, повечето от средите на техническия и обслужващия персонал. Партийните членове възприемат организацията като коректив в управлението на културната институция. Самият директор Тоско Илиев, също партиен член, е принуден да дава отчет за всяко свое действие и да обсъжда с ППО решенията, които взема. Членовете на организацията често са недоволни от неговото управление, защото смятат, че той е прекалено *„мекушав"* по отношение на колектива. В изказванията на членовете на ППО проличават първите тревожни симптоми на едно нетърпимо отношение към артистичния дух, който цари в състава, против индивидуализма, плурализма на мнения, характерен за един колектив творящ изкуство. Стремежът на ППО да се произнася компетентно по всички административни въпроси, води до противоречия в самата организация, както между техническия персонал и актьорския състав, така и между някои партийни членове и директора и това неминуемо се отразява на цялата работа.

Особено много проблеми създава планът, спуснат от Комитета за наука, изкуство и култура (КНИК) за брой представления и посетители. За да го изпълни ГК на БКП предлага на операта да изпраща по предприятия „културни бригади", които да представят откъси от популярни опери, придружени с кратки доклади за сюжета и по този начин да се привлича публика. За масовите организации се играят отделни (често абсолютно безплатни) представления. Започват да се раздават билети по профсъюзна и партийна линия.

На операта се гледа и като на институция с възможности в областта на идеологията и пропагандата. Солисти и артисти се изпращат на предизборни митинги на Отечествения фронт (ОФ) и се включват в агитки. Поведението на онези, които изразят несъгласие, се определя като скандално, защото за тях се харчели пари *„не да развличат хайлайфа, а за да служат на народа“*[16]. Повеят на „новото време“ изисква артистите да преодолеят своя индивидуализъм и да заживеят с чувство за колективизъм. Те трябва да са сред народа: във фабриките и мините, в крайните квартали, на село. Тези популистки настроения, въпреки че намират доста привърженици сред управляващите, не стават определящи в отношението към оперното изкуство. Завоюваните позиции, самоотверженият труд на изпълнители и музиканти не позволяват принизяването и впрягането в непривични дейности на оперния колектив. Но все пак операта участва във всички по-големи отечественофронтовски акции.

В началото на 50-те години нерешен остава въпросът и за театралната сграда, в която съвместяват своите изпълнения театърът и операта. Старозагорското читалище „Родина“ сключва с театъра и операта договори за ползване на театралния салон, който е негова собственост, срещу определен месечен наем, като отделно се плащат разходите за осветление, отопление, комуналните услуги и евентуалните повреди по време на представление. Драмата ползва салона три дни.

От есента на 1944 г. до одържавяването на операта през 1946 г., промените в репертоара са незначителни. Играят се предимно опери от италиански композитори и то такива, за които има нотен материал. През втората половина на 40-те години оперното ръководство прави опити да включи в репертоара и опери от руски и съветски композитори. Още през октомври 1944 г. то замисля поставянето на операта „Евгений Онегин“, но тази постановка не се реализира. За сезона 1945/1946 г. е включена операта „Русалка“ от Даргомижски. Репертоарът се следи от управляващата партия и затова в края на 40-те години в състава на художествения съвет е включен представител на ГК на БКП[17]. Тази структура има за задача не само да подготви репертоара, но и да обсъжда щата на операта и артистичния състав, участващ в отделните постановки, както и да прави предложения по тях. Организацията на БКП в операта се опитва да контролира неговите решения. Нейните членове настояват всеки въпрос, отнасящ се до производствената дейност, предварително да

[16] Септември (Стара Загора), бр. 45 от 26 ноем. 1945.
[17] ДА, ф.409 Б, оп.1, а.е.3, л. 37, 67.

се разглежда на партийни събрания и едва тогава от художествения съвет. Подобно отношение партийната организация има и към работата на оперното профдружество. Конструирането на неговото ръководство става след предварително съгласуване с бюрото на партийната организация[18].

През 50-те години се поставя началото на национални прегледи на оперното изкуство, които дават възможност да се покажат постиженията на отделните оперни колективи, да се провери изпълнителското и художественото ниво на спектаклите, да се споделi опит и да се анализират слабостите и успехите. Освен това държавните органи в областта на културата, чрез оценките и изводите, направени по време на прегледите, получават възможност да налагат определена линия, както по отношение на репертоара, така и по отношение на изпълненията.

И ако местните власти не полагат достатъчно усилия да привлекат и задържат в Стара Загора младите оперни дарования, то държавата успява да почете представителите на по-старата генерация. През 1949 г. Тоско Илиев получава званието „заслужил артист" и е сред първите творци в страната отличени с него[19]. През 1950 г. той става носител на Димитровска награда – втора степен. На следващата година, когато се чества 25 годишнината от създаването на операта, 20 души са отличени с ордени и медали. Отпечатана е и специална брошура, в която са поместени снимки на солисти, на гостували режисьори и бивши изпълнители[20]. Много тържествено през 1956 г. е отбелязана 60 годишнината на Тоско Илиев. Тя дава повод на ръководството да вземе решение за подобни чествания и в бъдеще. Макар някои историци да смятат, че връчването на тези награди е част от политиката на тоталитарната държава за ухажване на творците, самите наградени, пък и колективите, в които те работят, ги приемат като признание за постиженията си. Това се отразява и на публиката, когато среща имената им върху афишите, особено ако за първи път чува за тях.

Положителен елемент от развитието на Старозагорската опера е стремежът за повишаване на актьорското и вокалното майсторство на солисти и хористи. В началото на сезона 1953/1954 г. операта създава студия за квалификация, финансирана от държавата. Изучаваните дисциплини са вокално и актьорско майсторство, дикция, пластика, история на операта, но и марксистко-ленинска естетика. Възможности за повишаване на професионалната квалификация се

[18] ДА, ф. 409 Б, оп.1, а.е.3, л. 39.
[19] Септември (Стара Загора), бр. 234, 11 юни 1949.
[20] 25 години Старозагорска опера, 1952, 32 с.

търсят и в гастролите, както на изпълнители в Старозагорската опера, така и на старозагорски солисти в други оперни театри. Освен това външните участия засилват интереса на гражданството и са гаранция за увеличаване посещаемостта на спектаклите, което се отразява и върху изпълнението на спуснатите планове. На старозагорска сцена гостуват солисти на оперните театри от Белград, Будапеща, Киев, Виена, Лайпциг. Старозагорски изпълнители гостуват в Румъния, Албания и специализират в Москва и Будапеща (Димитрова 2000).

По-съществени промени в репертоарния план настъпват в началото на 50-те години. Тогава се търси и възпитателен ефект в творбите. Поради липса на достатъчно опери с *„прогресивно съдържание"*, се изисква *„правилно тълкуване"* на класическите опери, чрез постигане на художествен реализъм на сцената. Препоръчва се представянето на повече опери с *„идейно-прогресивни настроения и жизнено-човешки чувства"*. Операта „Тоска" се определя като революционна драма от епохата на Наполеон. В нея на преден план е желателно да се показват героите Анджелоти, Каварадоси, Тоска, носители на правда и свобода и да се противопоставят на образите на *„тирана Скарпия и подлия и свиреп Сполета"*. Подобни идеи се търсят в „Русалка" и „Риголето". В „Риголето" като основен акцент се определя *„бунтът на шута срещу гнилото аристократично общество"*. Необходимо е да се подчертае, че тези инструкции идват най-често от комисиите, които приемат постановките, а не са дело на художествените съвети при операта. Задължителен елемент в репертоарния план е представянето поне на една опера от руски или съветски композитор[21]. Докато през втората половина на 40-те години Старозагорската опера поставя само една руска опера – „Русалка", то през 50-те години почти ежегодно се поставя по една руска класическа или съветска опера или операта. Възможности за това дава и увеличеният артистичен състав.

В стремежа да се разнообрази репертоара през 1954 г. е поставена съветската оперета „Вълкът и седемте козлета" от Мариан Ковал. В по-късен етап от своето развитие Старозагорската опера активно се ангажира с представянето на детски опери и един от оперните фестивали (1981), провеждани ежегодно в града от 1967 г. преминава под това мото.

На страниците на местния вестник „Септември" в голяма статия, посветена на премиерата на операта „Царска годеница", Тоско Илиев, който не е вече директор на Старозагорската опера (доброволно

[21] ДА, ф.47,оп.1,а.е.8, л.10-11.

напуснал поста през 1952 година), споделя проблеми, които характеризират епохата, в която се развива културната институция. Според него Старозагорската опера продължава да е *„провинциално творение"* за Министерство на културата, което се интересува основно от изпълнение на плановете и преди всичко от финансовата им част. Солисти, и оркестранти полагат усилия да израснат професионално, защото се надяват да бъдат забелязани и поканени на Софийска сцена, от където се разкриват по-големи възможности за гастроли. От друга страна, в Стара Загора те са популярни, ползват се със специално внимание, имат самочувствие на „големи творци" предявяват все по-големи претенции и смятат, *„че държавата е длъжна всичко да им осигури"*. Те са ухажвани от местните ръководители, които се опитват да демонстрират „голяма култура", посещавайки постановки на операта и театъра, без да имат определени интереси в тази духовна сфера. Статията на Тоско Илиев разкрива две много важни за извънстоличния културен живот тенденции. От една страна слабата заинтересованост на МК към културните институции извън столицата, а от друга – неоправдано високото самочувствие на местните изпълнители. Тези тенденции се раждат през 50-те години, но трудно бихме могли да кажем, че са преодолени и до днес. И двете оказват неблагоприятно въздействие върху местния културен живот, защото не стимулират в достатъчна степен развитието на професионализма. Министерството изпраща свои представители само ако е необходимо да изрази становище по повдигнат въпрос. Това, че не проявява достатъчен интерес към извънстоличните културни институции, не означа, че им е предоставило възможности да се развиват по-самостоятелно. То ги контролира чрез плановете (включително кои точно произведения да бъдат поставени!) и когато забележи, че не се изпълняват, веднага алармира местните партийни структури.

В средата на 50-те години се очертават проблеми пред операта: в артистичния състав и в хора са назначени лица, които нямат нужните качества; привличането на млади изпълнители и оркестранти е трудно, защото няма осигурени достатъчно квартири; оперните постановки имат слаба посещаемост, защото *„защото тяхната музика не е на музикалното ниво на широката ни публика, а е музика за хора с по-висока музикална култура"*. Основната причина за спада е липсата на достатъчно стимули. Повечето членове на колектива вече получават държавни заплати, поддържат средно ниво на живот, не е необходимо ежедневно да полагат грижи за прехраната си. Амбициозните се опитват да се докажат, да израснат: ако са хористи – да станат

солисти, ако са солисти – да преминат в по-горна категория или да отидат в София, но като цяло колективът става апатичен. Еуфорията, след одържавяване на операта, е изживяна. Добрите оценки, получени на Първия преглед на оперните театри, внасят успокоение. В този момент ролята на ръководния фактор се оказва решаваща. Подходящият директор, добрият диригент, професионалният режисьор могат да създадат условия за творческо състезание, за нови търсения. Такива обаче трудно се намират през 50-те години. Изпратените да учат или специализират в СССР не достигат, защото вече има шест държавни оперни театри, към които също са потеглили част от артистите (Йоско Йосифов, Навърт Хмаяк – към Варна, Ромео Райчев, Надежда Харитонова и Георги Стефанов - към Русе, Владимир Тодоров – към Пловдив и т.н.), натрупали опит и репертоар в Старозагорската опера.

Лошите резултати на Старозагорската опера на Втория национален преглед на оперните театри през 1958 г. стряскат градските ръководства[22]. Секретарите на ОК на БКП и на ГК на БКП отиват в МПК и ЦК на БКП да настояват за по-действена помощ за операта. Остро се поставя въпросът за увеличаване посещаемостта на оперните представления. ГНС е натоварен да предостави на крайно нуждаещите се служители на операта няколко апартамента и квартири. Извършва се и смяна на ръководството. За директор е назначен Николай Николов.

Фактически от есента на 1958 г. до края на 1959 г. в операта се извършват непрекъснати промени. В сравнение с 1948 г., когато щатът е 113 души, съставът е увеличен на 206 души. Оркестърът от 32 е нараснал на 46 човека. Значително е разширен съставът на балета – от 3 на 23 души, на административно-техническия персонал – от 21 на 34. През сезона 1958/1959 г. операта играе пред публика 9 оперни, 2 оперетни и 1 балетна творби. По препоръка на МПК и ГК на БКП се взема решение всяка година да се провеждат изпити и да се извършва прекатегоризиране на изпълнителите.

В началото на 60-те години Старозагорската опера успява да преодолее кризата. Новите попълнения в състава имат желание за работа. Направените промени през 1959 г. се отразяват благотворно върху колектива и той започва да мисли за по-добро представяне на предстоящия през 1962 г. нов преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство.

Културата е най-чувствителният барометър на наложеното насилствено противопоставяне Изток-Запад през разглеждания период.

[22] ДА – Стара Загора, ф.409 Б, оп.1, а.е.12, л. 92, 95.

Плурализмът, инициативността и творческите спорове отстъпват място на единомислието, догматизма, страха и безразличието. В началото на 60-те години настъпва макар и частично разведряване и, както Розалия Бикс пише в своята книга за маестро Димитър Димитров, следващите три десетилетия в развитието на Старозагорската опера (от началото на 60-те до края на 80-те години) са белязани с оживление и подем, в които Старозагорската опера е единствената опера в страната, която *„не се превърна в терен за постоянно сменящи се амбиции и цели на хора и ведомства"* (Бикс 2001: 13).

Библиография:

Бикс 2001: Бикс, Розалия. Оперният театър на Димитър Димитров, Стара Загора, 2001.

Димитрова 2000: Димитрова, Светла. Международните връзки на Старозагорската опера с балканските страни. – *В:* Интербалкански музикално-културни взаимодействия. С, 2000.

Драганов 1970: Драганов, Никола. Оперното дело в Стара Загора, С., 1970.

Жеков 2002: Жеков, Петър. Стара Загора – град на музиката, Стара Загора, 2002.

Танцовата драма „Кърджалии“ като проекция на сюжети, свързани с българската история

The dance drama *Kardzhalii* as a projection of plots related to Bulgarian history

Анелия Янева[1]
Anelia Yaneva

Резюме: Танцовата драма „Кърджалии“ е анализирана в съпоставки с българското песенно творчество, с пиесата на Никола Икономов „Хан Татар“ и с разказа на Ангел Каралийчев „Хан Татар“. Събитията, свързани с кръвния данък и с кръвосмешението се осмислят по различен начин, когато историческите данни се проектират върху музикалносценично произведение и се променя жанровата характеристика на сюжета.

Ключови думи: *Хореография, режисура, музика, сцена, жанрови характеристики*

Summary: The dance drama ‘Kardzhalii’ is analyzed in comparison with Bulgarian folk songs, with Nikola Ikonomov’s play ‘Khan Tatar,’ and with Angel Karaliychev’s story ‘Khan Tatar.’ The events related to the blood tax and incest are interpreted differently when historical data are projected onto a musical-theatrical work and the genre characteristics of the plot are changed.

Keywords: *Choreography, dance directing, music, stage, genre characteristics*

Консолидирането около ключови за националното ни осъзнаване теми е примамлива мечта за сценаристи и хореографи. Реализацията ѝ обаче е зависима от спецификата на съответния жанр. Затова и целта на предлагания текст е да проследи как се модифицират тълкуванията, изразните средства и концепцията за епизоди от нашата история.

Кървавите събития по нашите земи, свързани с „кръвния данък“[2], когато турците отнемат от родителите малки момчета, за да ги направят еничари[3], са анализирани многократно (Петросян 2003). В този

[1] Проф. д. изк., Институт за изследване на изкуствата, София
Prof. DSc. Anelia Yaneva, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Sofia, Bulgaria

[2] Под формата на „кръвен данък“ от поробените нехристиянски народи (вкл. и от българския народ) са взимали малки момчета, насилствено ги ислямизирали (тъй като войниците на султана не бива да бъдат не-мюсюлмани) и ги обучавали във военно изкуство. Наричали ги еничари. Повече подробности в: (Петросян 2003:416).

[3] Еничарската армия се формира по времето на султан Мурад I през XIV в. (ени чер означава

текст вниманието ще се насочи към ситуации, когато еничарите (които не помнят своето детство и минало) неволно се оказват в брачни отношения с момиче от своя род – най-често сестра.

За подобна ситуация се пее в **песента „Хан Татар"**. Тя разказва за посещението на Хан Татар – „голям господар", предвождащ „двесте души татари" и „триста души манафци"[4]. Хан Татар не иска угощение, а мома, която „въз него да си вечеря, въз него да си нощува", но никой от селския елит не желае да жертва чедото си и решават да изпратят за курбан Тодорка, която е „клето сираче". Евентуалното кръвосмешение е избегнато от билбюля, който пее в кафеза и предупреждава Хан Татар за опасността. Хан Татар научава от Тодорка, че „само братец имала, но не знае къде е" (Българско народно творчество 1965: 284). Песента оставя на слушателя да се досети, че изчезналият братец е именно Хан Татар[5].

Когато обаче подобна тема преминава в произведения с друга жанрова характеристика – в литературата и на сцената, тогава видимо се променя нейната изразност, въздействие и осмисленост. Ще разгледам няколко такива случаи.

Пиесата на Никола Икономов[6] **„Хан Татар"** (Икономов 1966) използва песента „Хан Татар" като отправна точка, но я реализира по друг начин. Пиесата е в три действия, но важните събития обикновено се случват извън сценичното пространство, а за тях научаваме от разказите на героите, които са и коментатори на случилото се.

В първо действие се коментира бунтът на момците от с. Задгорово, начело с байрактарката Меглена (дъщеря на починалия чорбаджи Петко, храненица на неговия брат – Хаджи Господин) и завършва с новината, че младежите са разбити и към селото иде страховитият Хан Татар – изпратен от султана да потуши въстанието. Във второ действие в къщата на Хаджи Господин селските чорбаджии се опитват да омилостивят Хан Татар като изпращат сирачето Меглена да

нова армия) и става ударна сила на турската пехота (по-късно има и еничарска конница) и лична гвардия на султана. Използва се и за потушаване на бунтове. (Петросян 2003).

[4] Цитатите са от (Българско народно творчество 1965: 284).

[5] Подобна ситуация на кръвосмесителство има и в песента „Разбрали, че са брат и сестра", но тогава причината е не кръвният данък от турското робство, а майката, която хвърля детето си (разбира се – момичето) и то е отгледано от чуждоверци. И в тази песен оправданието за неволното встъпване в брак е различната вяра – Димитър е българин, а пък момата – жълта еврейка. Като резултат от неразпознаване са и песните „Войвода заробва майка си и сестра си", „Цар Стефан иска сестра си за жена" - виж (Народни песни 1973).

[6] **Никола Икономов** е родом от Стара Загора. Артист, драматург, режисьор. Специализира театрално изкуство във Виена. Участва в любителски театрални постановки на Гео Милев в Ст. Загора. Работи в Народния театър в София, ДТ - Русе, ДТ - Варна. Автор на 8 пиеси, сред които „Хан Татар", „Калин орелът", „Наследници", „Отвъд вековете" и др. Повечето са поставени в Народен театър – София. Цит. по: (Енциклопедия Български театър 2005: 163-164).

му прислужва[7] – хем да не жертват дъщерите си, хем тя да изкупи греха, че е тръгнала с момците бунт да прави. Омаян от красотата ѝ, Хан Татар е готов да изпълни едно нейно желание (трето действие), но тя не иска нищо за себе си, а само да освободят задържаните близки на въстаниците. От Меглена и дядо Стоян Хан Татар научава, че самият той е загубилият се като малък по време на буря Димчо (син на чорбаджи Петко и брат на Меглена), спасен и отгледан като войник от Хаджи Мурад. Осъзнал се като българин, Хан Татар връща меча си на султана и се заявява като бъдещ народен закрилник (Икономов 1966).

Пиесата „Хан Татар" се играе многократно в България и е определяна като „една от най-шумните читалищни пиеси за времето си" (Попилиев 2004: 163). Интересно, че за премиерата на пиесата „Хан Татар" в Народния театър (1940) е използвана музиката на Христо Манолов (Вандов 2004:337), а през 1949 по същата музика във Варна е поставен и балетът „Татари" (1949), хореография Асен Манолов (Куюмджиев 2004; Янев 2004).

Разказът на **Ангел Каралийчев** - „Хан Татар" (Каралийчев 2000) акцентира върху социалната несправедливост. Представените ситуации компилират различни жанрови кодове и в някаква степен разпиляват емоционална сила на предишните източници. Промените са значими:

- Появата на татарите, начело с кръвожадния Хан Татар, е за събиране на кръвен данък, но според разказа на Ангел Караличев, Латинка служи на *болярина* Дамян, а това е напълно недостоверно от историческа гледна точка - след завладяването на нашите земи от турците, представата за боляри изчезва, заместена от представата за чорбаджии.

- Интересно, че след гощавката на ордата, прислужващите момичета без да се съпротивляват са „задушени" в „мечите лапи на татарите". Самата Латинка няма нищо против да спи с Хан Татар и даже вече си представя как като му стане жена „ще люлея в люлката едно татарче и ще пея." (Каралийчев 2000: 124).

- След тяхната интимна нощ Латинка познава по муската и по двете лунички под лявата му мишница своя откраднат от турците брат Андрея. Но тя е потресена не от кръвосмешението, а най-вече от това, че мечтата ѝ за дете умира - „Съзря едно златоглаво дете да пълзи към нея и я търси с очи в тъмнината. Наведе се, грабна го, блъсна вратата и хукна навън." (Каралийчев 2000: 126).

[7] Ситуацията е същата, както в песента „Хан Татар".

- Финалът разрешава драматичната ситуация в жанровия код на романтична легенда - Латинка се хвърля в дълбокия вир срещу Дамяновата воденица, където нощем „...бяло момиче сядало върху зеления воденичен камък до брега, а на коленете си държало мъртва рожба" (Каралийчев 2000: 127).

През 1912 в Народен театър - София се играе и *драматическата поема в три части* - **„Кърджалии"** от Александър Кипров[8] (Вандов 2004: 120), но поради липса на достатъчно данни, връзките между драматичната поема и танцовата драма „Кърджалии" не са проучени.

В *танцовата драма* **„Кърджалии"**[9], реализирана за първи и единствен път в Стара Загора (1959), се забелязват смислови връзки с пиесата на Никола Икономов и с разказа на Ангел Каралийчев. Танцовата версия е в три действия (както и пиесата). Новост е прологът, където е представена предисторията - кърджалии насилствено разделят децата Янкул и Калина, убиват майката Божана и раняват Янкул докато го отвличат за еничар.

В първо действие се експонира порасналата Калина, отгледана като хранителница от чорбаджи Дамян. Отново нахлуват кърджалиите, но този път започва битка между тях и момците[10], а когато в крака-та на главатаря на ордата Ян Татар се залутва дете и той вдига бич да го удари, Калина се хвърля да го спаси (елемент използван и в разказа) и Ян Татар е поразен от нейната хубост и дързост [11].

Във второ действие (както и в пиесата) ордата пирува в дома на чорбаджи Дамян (запазено е угодничеството на чорбаджията, налично и в пиесата, и в разказа). Сред множеството цигански и кърджалийски танци е включен и един танц на българските девойки и монолог на Калина. Но едва след като остават сами, се разкриват чувствата между Ян Татар и Калина. В дуета им Ян Татар се заклева пред християнската икона във вярност към Калина[12].

В одаята на чорбаджи Дамян, Калина е вече съпруга на Ян Татар (трето действие). Любувайки се на красотата му, тя открива по мус-ката и белег от раната при отвличането, че Ян Татар е откраднатият ѝ брат Янкул. Потресена от неволното кръвосмешение, Калина

[8] Постановка Павел П. Ивановски, декори и костюми Александър Миленков, премиера в Народен театър - София, 10 март 1912.

[9] „Кърджалии" - музика Иван Димов, хореография Теодорина Стойчева, премиера в Стара Загора на 20 май 1959.

[10] Напомняща битката между въстаниците и изпратената да потуши въстанието турска войска от пиесата на Никола Икономов.

[11] Завръзка на действието.

[12] Доста неправдоподобно и отбелязано като такова от рецензентите.

се самоубива като с последни сили му разказва истината. Така Калина разрешава конфликта чрез смъртта си. Идеята за евентуалното преобразяване на Ян Татар в народен водач (която е заявена в пиесата) е оставена за домисляне от публиката.

Танцовата драма „Кърджалии" е „... спектакъл на дебютанти: Виолета Консулова за първи път пише литературна основа за балет, композиторът Иван Димов за първи път създава балетна музика, постановчикът Теодорина Стойчева за първи път поставя цял балетен спектакъл, Снежана Дескова играе първа централна роля, диригентът Димитър Димитров сега застава пред разтворената балетна партитура." (Теодосиев 1959).

Либретото[13] се гради върху две непримирими емоционални сфери - любовта (майката и децата; Калина и Хан Татар) и омразата (кърджалиите, дошли като нашественици). Загатнато е начало на съпротива, когато при второто им нахлуване момците вече се опитват да защитят народа на мегдана, а прологът, освен смислови връзки с последвалите събития, извежда на преден план и позицията на създателите.

Музиката на Иван Димов[14] е в две основни интонационни сфери - на Калина и на Ян Татар, чрез които са противопоставени българското и турското звучене. За образа на Калина водеща е темата на мечтата и моминския копнеж; чорбаджи Дамян е обрисуван с две музикални теми – на чорбаджийско високомерие и на раболепието пред кърджалиите; важно място заема музикалният мотив на робството. Ян Татар, представен с един лайтмотив като властен и мъжествен главатар, е по-трудно определим - навярно композиторът не е могъл да реши дали български или турски интонации да доминират в характеристиката му (Сагаев 2006:89).

Хореографията на Теодорина Стойчева[15] е със „...стройна и динамична сценическа композиция ...ясна действена линия ...ясни и изразителни режисьорски акценти... ярко и задълбочено режисьорско решение" (Теодосиев **1**962: 34), наситена с „емоционалността и действената танцувалност" (Теодосиев 1959). „Героите са живи, конфликтът – ясно поднесен, а драматургичната нишка се развива динамично и държи в напрежение." (Бакалов 1959). „Танцовият разказ в либретото се разкри-

[13] Либрето Виолета Консулова, Теодорина Стойчева и Васил Попов.

[14] **Иван Димов** е роден в Казанлък, но голяма част от творчеството му преминава в Стара Загора. Той е „хормайстор, диригент и композитор, поставил редица оперни и оперетни творби в Стара Загора... автор на музикалносценични заглавия, написани в естетиката на синтетичния театър"- виж: Бикс... 2008: 142.

[15] **Теодорина Стойчева** е родена в Стара Загора. Балерина в ДМТ - София. Дебютира като хореограф в Стара Загора (1958), където поставя балетите „Кърджалии" (1959), „Орфей и Родопа" (1961), „Рапсодия в синьо" (1963), „Нова Одисея" (1963) и танци в опери и оперети. След като напуска Стара Загора е хореограф в цирка.

ва с достатъчно зрима изразителност и конкретност, а оттук и в постановъчната работа няма неясната и условна пантомима – всичко е решено чрез танца." (Теодосиев 1959).

Специално е отбелязана симбиозата между музика и танц „...в постановката на балета е постигнато рядко съответствие в детайлите. Отделните елементи в танца следват точно не само ритъма и метрума на музиката, но и развитието на музикалната фраза, редуването на мотивите, изреченията и частите на музикалната форма" (Сяров 1959: 64).

Хореографията е с характеристиката на свободна пластика, когато се изясняват сюжетните взаимоотношения. Докато жанровите сцени - българските танци на мегдана във втора картина; циганските и кърджалийските танци във второ действие - са по-близо до характерния танц. „Особено се запаметяват оргийността на циганския танц и на кърджалиите, които са разгърнати колоритно, с богата оркестрова палитра." (Бакалов 1959).

Остава обаче неясно защо главната героиня – Калина (изпълнител Снежана Дескова) танцува на палци и само във втора картина е „свалена" на полупалци, което се приема като пропуск от рецензентите. „Неправилно е „свалянето" на Калина на полупалци във 2 k. на I g., което води до нарушаване на единната хореографска линия на образа." (Теодосиев 1962: 34). А като че ли би трябвало да е обратното - танцът на палци да е посрещан с неодобрение, доколкото противоречи на българския бит. Но това е модел, наложен от руските хореографи[16], чрез който универсалният класически танц измества националното звучене.

Отбелязани са и някои пропуски - „В трагичната развръзка на драмата (трето действие) липсва достатъчно сила и експресия." (Теодосиев 1959). И все пак „Една легенда в съюз с историята и средствата на модерния театър, намира своето сценично рождение на малката провинциална рампа." (Бакалов 1959).

За съжаление танцовата драма „Кърджалии" е поставена единствено в Стара Загора. Играе се 21 пъти[17] - 5 пъти (до края на сезона 1959); 8 (в следващия сезон 1959-1960, от които 4 в други населени места); 2 (през сезон 1960-1961) и 6 (през сезон 1961-1962), което е знак за достатъчно категоричен интерес към постановката.[18] „Кърджалии" е

[16] Има се предвид най-вече балета „Хайдушка песен" от Александър Райчев, в хореографията на руснака Николай Холфин (1953), където народът е представен с български народен танц, но солистите – също от народа – танцуват класически танц, а героинята е на палци.

[17] По справка на гл. ас. д-р Емилия Жунич.

[18] По справка на гл. ас. д-р Емилия Жунич на подобна посещаемост (23 представления пред публика) се радва и следващият балет по български сюжет „Орфей и Родопа" (премиера в Стара

представена и в София на Третия национален преглед на държавните оперни театри (1962), а това също е знак за качество и професионална оценка за творбата.

В следващите десетилетия обаче хореографите в Стара Загора се ориентират към чужди сюжети и композитори и едва през 1983 г. на Старозагорска сцена се появява балет по български сюжет - „Нощта срещу Еньовден" - музика Марин Големинов, хореография Маргарита Арнаудова, но той вече е с друго послание и с друга жанрова характеристика (Янева 2004: 63).

В прехода от песенния фолклор към драма, разказ, балет, опера[19], сюжетите, свързани с „кръвния данък" и с опасността от кръвосмешение, се модифицират в нови жанрови форми. Това позволява по-голяма дистанцираност от събитията, изчиства съдържанието от болезнени за нашия народ исторически събития и облекчава емоционалната им тежест, като преминава от национално към универсално звучене. Опоетизирайки ги в нови решения, подобни творби притъпяват непримирими конфликти, променят изразността, начините на осмисляне и жанровата характеристика, превръщайки мотиви от историята в произведения на изкуството.

Библиография:

Бакалов 1959: Бакалов, Федя. „Кърджалии – нов български балет. Отечествен фронт, № 4631, 18 юли 1959.

Бикс, Янева, Каракостова, Ценова 2005: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова, Миглена Ценова. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Театри. Трупи. Постановки. 1890-2001. С., АИ „Проф. Марин Дринов", БАН, 2005.

Бикс, Янева, Каракостова, Ценова-Нушева 2008: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова, Миглена Ценова-Нушева. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Постановчици. Диригенти. Режисьори. Хореографи. Сценографи. Хормайстори. 1890-2005. С., Институт за изкуствознание, БАН, 2008.

Загора, 18 февр. 1961) - съответно 13 представления (през сезон 1960-1961, от които 2 в други населени места); 10 представления (през сезон 1961-1962, от които 2 в други населени места). А това говори за достатъчен интерес към балетното изкуство по български сюжети.

[19] В операта „Луд гидия" от Парашкев Хаджиев (премиера на 8 дек. 1960, т.е. следващата година след премиерата на „Кърджалии"), обсъжданата тема се третира в жанровата характеристика на комична опера (либрето Иван Генов по стихотворението на Пенчо Славейков „Луд гидия"). В операта „Луд гидия" любовният триъгълник между Зорница, Илия и Осман бай е разкъсан когато се разбира, че беят е всъщност брат на Илия, наречен Слав, но взет навремето от турците и превърнат в Осман бей – откритие, което снема напрежението между двамата съперници, оказали се братя, и разрешава конфликта в полза на Илия – лудия гидия.

Българско народно творчество 1965: Българско народно творчество (отбрали и редактирали Р. Кацарова, Ел. Стоин, Н. Кауфман, Т. Бояджиев, Д. Осинин). С., 1965.

Вандов, Каракостова, Гърчев 2004: Вандов, Никола, Антония Каракостова, Иван Гърчев, Снежанка Гълъбова, Асен Костантинов. Народен театър „Иван Вазов". Летопис (януари 1904 - юли 2004). С., 2004.

Енциклопедия на българския театър 2005: Енциклопедия на българския театър. С., 2005.

Икономов 1966: Икономов, Никола. Хан Татар. Пиеси. С., 1966.

Каралийчев 2000: Каралийчев, Ангел. Хан Татар. - В: Историята като приказка (съст. и ред. Валентина Попова), кн. 1 - Земята на българите. С., 2000.

Куюмджиев 2004: Куюмджиев, Юлиан. Приложение към книгата на Никола Янев „Христо Манолов. Документален очерк". С., 2004.

Народни песни 1973: Народни песни от Североизточна България, т. II. (съст. и ред. Иван Качулев). С., 1973.

Петросян 2003: Петросян, Юрий Ашотович. Османская империя. Москва, 2003.

Попилиев 2004: Попилиев, Ромео. Народният театър 1918-1944. – В: 100 години Народен театър. С., 2004.

Сагаев 2006: Сагаев, Любомир. Книга за балета. С., 2006.

Сяров 1959: Сяров, Пенчо. „Кърджалии". – В: Бълг. музика, 1959, № 5-6.

Теодосиев 1959: Теодосиев, Теодоси. Нов български балет на старозагорска сцена. – В: Лит. фронт, № 28, 16-22 юли 1959.

Теодосиев 1962: Теодосиев, Теодоси. Балетни постановки. – В: Бълг. музика, 1962, № 7, с. 34.

Янев 2004. Янев, Никола. Христо Манолов. Документален очерк. С., 2004.

Янева 2004: Янева, Анелия. Взаимодействия между класически и модерен танц в България. Процеси в българския балет. С., Експрес принт, 2004.

Програми от спектакли на Старозагорска опера, намиращи се в архива на Института за изследване на изкуствата

Booklets of performances by the State Opera – Stara Zagora, located in the archives of the Institute of Art Studies

Ставри Ангелов[1]
Stavri Angelov

Резюме: Докладът представя систематизиран преглед на програми на Държавна опера - Стара Загора, съхранявани в Института за изследване на изкуствата - БАН. Колекцията обхваща програми от периода между 1963 и 1977 г. и включва заглавия от оперното, балетното и оперетното изкуство. Акцентът е поставен върху богатството на репертоара, който обединява български класически творби с шедьоври от италиански и други чуждестранни композитори. Текстът детайлно изброява имената на ключови диригенти, режисьори, художници и хореографи, допринесли за реализацията на тези постановки, без да се спира на изброяване на изпълнителите. Събраните документи служат като ценен източник за изследване на историческото развитие на старозагорската трупа през втората половина на XX век.

Ключови думи: *опера, балет, оперета, архив, програма, постановъчен екип*

Abstract: The report presents a systematic review of booklets of the Stara Zagora State Opera, stored at the Institute of Art Studies. The collection covers the period between 1963 and 1977 and includes titles from the opera, ballet and operetta art. The emphasis is placed on the richness of the repertoire, which unites Bulgarian classical works with masterpieces by Italian and other foreign composers. The text lists in detail the names of key conductors, directors, artists and choreographers who contributed to the realization of these productions, without stopping to list the performers. The collected documents serve as a valuable source for researching the historical development of the Stara Zagora troupe in the second half of the 20th century.

Keywords: *opera, ballet, operetta, archive, booklet, production team*

Програмите от спектакли на Държавна опера - Стара Загора са част от сбирка, включваща концертни и театрални програми, покани

[1] Д-р в Институт за изследване на изкуствата, София; Югозападен университет „Неофит Рилски", Благоевград.
PhD at Institute of Art Studies, Sofia; Southwest University "Neofit Rilski", Blagoevgrad.

и каталози, събирани от изследователи или получени като дарения. Те се съхраняват в Архива на Института за изследване на изкуствата, раздел „Музика на Новото време".

Архивната единица (а. е. 52) съдържа 35 броя програми, подредени хронологично. Те са от периода между 1963 и 1977 година, като най-старата е на операта „Храбрият войник Швейк" от Антонио Спадавекиа (с премиера сезон 1963/64), а най-новата – на „Кола Брюньон" от Дмитрий Кабалевски (премиера 26 ноем. 1977). В колекцията се съдържат и 9 програми без посочена дата на спектакъла. Тъй като в програмите обикновено се посочват по няколко изпълнители на дадена роля, то по-вероятно е имената на артистите да са посочени според заповедите за разпределение на ролите в театъра, а не съобразно реда им на излизане или постиженията им. Това е и причината тук да не ги изброяваме.

Репертоарът, който намираме при разгръщане на програмите, е изключително богат и включва три от четирите основни жанрове – опера, балет и оперета. Не можем да твърдим със сигурност, че в посочения период не са играни представления от четвъртия жанр – мюзикъла, но такива програми липсват в разглеждания Архив.

Операта като жанр е представена с общо 30 програми и 25 заглавия. Можем да разделим заглавията в няколко направления, в зависимост от страната на произход на композитора. Италианския репертоар е представен от ключови творби на Джузепе Верди („Травиата", „Риголето" и „Трубадур"), Джакомо Пучини (едноактните „Мантията", „Джани Скики", играещи се в една вечер, както и „Тоска", и „Мадам Бътерфлай") и Джоакино Росини („Севилският бръснар").

Българският репертоар включва както заглавия от популярни композитори, така и от произведения, писани специално за Старозагорската опера. При създаването на операта през 1925 година се играе „Гергана" от Маестро Георги Атанасов, като в архивната единица откриваме две програми на това заглавие. В репертоара на театъра откриваме и: „Майстори" от Парашкев Хаджиев, „Цар Калоян" от Панчо Владигеров, „Завръщане при началото" – опера-оратория от Александър Йосифов, „Ивайло" от Марин Големинов, „Момчил" от Любомир Пипков. Оперите „Емигрантът" от Иван Димов и „Индже войвода" от Боян Икономов, са произведения, писани специално за Държавна опера - Стара Загора. Основание за това твърдение ни дава фактът, че заглавията не се откриват в афиша на нито един друг оперен театър в страната.

Останалите оперни произведения могат да бъдат обединени като „друг чуждестранен репертоар", защото има по 1 - 2 произведения от национална музикална школа – „Храбрият войник Швейк" от Антонио Спадавекиа (СССР) и „Кола Брюньон" от Дмитрий Кабалевски (СССР), „Сватбата на Фигаро" и „Вълшебната флейта" от В. А. Моцарт (Австрия), „Евгений Онегин" от П. И. Чайковски (Русия), „Кармен" от Жорж Бизе (Франция), „Сън в лятна нощ" от Бенджамин Британ (Англия).

От балетния жанр има предоставени 4 програми, съдържащи 7 заглавия, сред които „Копелия" от Лео Делиб (1971, хореография и режисура Димитър Ценов), „Абраксас" от Вернер Егк[2] (1975, хореография и режисура Маргарита Арнаудова), и балетни вечери – „Карнавал" от Роберт Шуман, „Следобедът на един фавн" от Клод Дебюси и „Испанско капричио" от Н. А. Римски-Корсаков, представени в един спектакъл, 1972, с либрето и хореография на Асен Манолов. Другата програма (от 1976) съдържа творбите „Девойка и хулиган" от Дм. Шостакович с хореограф Николай Николов, и „Куклената фея" от Йозеф Байер с хореография на Неделчо Изов.

Архивната единица, съдържаща програми от Старозагорската опера, включва и едно произведение от жанра „оперета" – „Прилепът" от Йохан Щраус (1972).

Разглеждайки произведенията, играни на сцената на най-старата извънстолична оперна трупа, не можем да не отдадем нужното внимание и на творческите екипи, които са ги поставили. Програмите документират работата на редица изтъкнати творци. Сред диригентите изпъква името на Димитър Димитров, но намираме сведения и за: Веселин Ненов, Атанас Маргаритов, Божидар Бонев, Ромео Райчев, Иван Димов, Христо Танчев и Михаил Попов. Тези имена могат да се разглеждат като основни фигури, ръководили музикалната интерпретация на постановките, чиито програми са в разглежданата архивна единица.

Режисьорите, чиито имена срещаме в програмите, също са няколко души; сред тях най-много спектакли е поставил Георги Петров. Архивните документи са съхранили и имената: Петър Златев, Михаил Хаджимишев, Стоян Велев, Аврам Георгиев, Стефан Трифонов, Румен Нейков, Никола Николов, Веселина Манолова и Димитър Узунов.

Важно е да споменем и художниците, които оформят начина, по който спектаклите изглеждат. Трудът им не служи просто като фон на

[2] Национална премиера, 21 май 1975 г.

сценичното действие, но в голяма степен определя и мизансцена, който се разработва от режисьорите и актьорите. Съществува разделението на художник на декора и художник на костюмите. В програмите съществуват имена, за които не е указано нищо и ние предполагаме, че са участвали в сътворяването и на двата компонента – Петър Русков, Николай Николов, Елена Трендафилова, К(онстантин) Радев и М(ариана) Попова[3], Любомир Цакев. Като художници на декора изрично са споменати: Иван Йорданов, Димо Костадинов и Ана Хаджимишева. Върху костюмите за постановките са работили: Венера Наследникова, Мария Трендафилова, Мария Диманова и Миньон Миленкова.

Работата на хореографите, според програмите съхранени в Архива на Института за изследване на изкуствата, отново можем да разделим в две направления. Едното включва хореографите, работили върху балетните постановки, които вече бяха споменати, а другото – творци, участвали в постановъчните екипи на оперни и оперетни постановки. Имената на тези хореографи са: Нина Кираджиева, Артур Пантикин, Теодорина Стойчева, Неделчо Изов, Петър Луканов, Николай Николов, Димитър Ценов и Атанас Атанасов.

Диригентите на хора, като част от постановчиците на различните заглавия, също са включени в програмите на Старозагорска опера. Сред тях в най-много програми срещаме името на Богдана Попова, а в по-късни времена - и на Емил Минев и Мария Мъркушева. Като диригент на детски хор само за операта „Кармен" е отбелязана Стефанка Желязкова.

В архивните програми на Старозагорската опера са документирани няколко значими сътрудничества с чуждестранни творци, които подчертават международния обмен на театър през разглеждания период.

Сред гост-режисьорите се открояват имената на специалисти от водещи европейски оперни центрове:

- **Вацлав Виежник** от Бърно (Чехословакия), който поставя операта „Вълшебната флейта" от В. А. Моцарт;
- **Александър Петров** от Ленинград (днес Санкт Петербург), който е режисьор на постановката „Кола Брюньон" от Дмитрий Кабалевски.

В подготовката на декорите и костюмите за спектаклите участват творчески екипи от Чехословакия и СССР:

[3] Двамата художници са работили по постановката на „Дон Карлос" с премиера на 4 февруари 1966 г. – бел. техн. ред.

• От Чехословакия – в програмите са посочени имената на **Отто Шуян** и **Ирена Шанерова**, както и тандемът **Йозеф Шалек** (декори) и **Надежда Ханакова** (костюми);

• От Ленинград – в постановъчните екипи се включват художниците **Вячеслав Окунев** и **Ирина Пресс**.

Тези партньорства показват, че Старозагорската опера е поддържала активни творчески връзки, които са допринасяли за визуалното и сценичното разнообразие на нейния репертоар.

Архивната сбирка, съхранявана в Института за изследване на изкуствата, съдържа безценни документи за един период от историята на Старозагорската опера. Анализът на нейните 35 програми разкрива няколко ключови аспекта на творческата дейност на театъра по това време.

От програмите през изследваният период (1963-1977) можем да съдим за една изключително амбициозна и балансирана репертоарна политика. Наред с утвърдените италиански класици като Верди и Пучини, театърът поставя и по-модерни за времето си заглавия като „Сън в лятна нощ" на Бенджамин Британ и съветски опери като „Кола Брюньон" на Дмитрий Кабалевски. Огромно значение има фактът, че в архива са документирани осем заглавия от българския оперен репертоар, включително знакови творби на Парашкев Хаджиев, Маестро Георги Атанасов, Панчо Владигеров и Марин Големинов. Това подчертава ролята на Старозагорската опера като защитник и популяризатор на българското музикалносценично изкуство.

Сътрудничеството с гост-режисьори и художници от Бърно и Ленинград е доказателство за високия професионализъм на състава и стремежа към европейско равнище на постановките. Участието на художници като Отто Шуян и Вячеслав Окунев показва, че визуалната естетика е била от първостепенно значение.

Въпреки че операта като жанр преобладава, наличието на балетни творби („Копелия", „Абраксас") и оперетата „Прилепът" демонстрира универсалността на творческия колектив. Включването на хореографи като Маргарита Арнаудова и Петър Луканов допълнително подчертават иновативния дух на трупата.

Фактът, че тези документи се съхраняват в специализиран архив в БАН, гарантира тяхното опазване като част от националното кул-

турно наследство и ги прави достъпни за бъдещи научни изследвания върху историята на музикалния театър в България.

В обобщение, тази архивна единица, съдържаща (отделни) програми от спектакли на Държавна опера - Стара Загора, не е просто списък от заглавия и дати, а свидетелство за един интензивен културен живот, в който местните традиции се срещат със световните тенденции чрез работата на десетки изтъкнати български и чуждестранни творци.

Режисьорите в програмите на Националните прегледи на оперните театри в периода 1951 – 1989

Stage Directors in the programs of the National Reviews of Opera Houses in the period 1951 – 1989

Никола Попов[1]
Nikola Popov

Резюме: Настоящият текст разглежда присъствието на оперния режисьор в програмите на осемте национални прегледа на българските театри в периода 1951 - 1989 г. Проследяват се развитието на режисьорските кадри, промените в репертоарната политика и някои художествени тенденции във взаимодействието между режисьора, изпълнителския състав и останалите компоненти на оперния спектакъл. На основата на материали от периодичния печат и на систематизиран списък на представените спектакли и техните постановчици се очертава динамиката в развитието на режисьорското изкуство в България през втората половина на XX век. В началото на разглеждания период извънстоличните оперни театри изпитват сериозен недостиг на квалифицирани режисьори и значителна част от постановките се реализират от специалисти от София. Постепенно се оформя ново поколение режисьори, част от които се установява трайно в различни оперни театри в страната и допринася за изграждането на тяхната художествена идентичност. Проследяват се приносът и творческите търсения на режисьори като Драган Кърджиев, Михаил Хаджимишев, Георги Петров, Николай Николов, Евгений Немиров, Бохос Афеян, Стефан Трифонов, Светозар Донев, Кузман Попов и Пламен Карталов, както и участието на гост-режисьори от други страни.
Националните прегледи се разглеждат като значим професионален форум за сравнение и оценка на художествените постижения на оперните театри. Те дават възможност да се проследят както успехите и устойчивите режисьорски практики, така и проблемите, свързани с кадровото обезпечаване, продължителната работа с певците и изграждането на цялостен сценичен ансамбъл. Анализът на програмите показва постепенно разширяване на режисьорското присъствие, нарастване на значението на индивидуалния режисьорски почерк и утвърждаване на режисьора като ключов фактор за художественото развитие на оперния театър.

Ключови думи: *национални прегледи; оперен театър; оперна режисура; режисьор; постановка; режисьорски почерк; извънстолични оперни театри; българска опера; българско музикалносценично изкуство; репертоар; сценична интерпретация; режисьорски екипи*

---

[1] докторант по „Музикалносценична режисура" към Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров", София
PhD Student in Opera Directing at the National Academy of Music „Prof. Pancho Vladigerov", Sofia

Abstract: The present text examines the presence of opera directors in the programmes of the eight National Reviews of Bulgarian Theatres held between 1951 and 1989. It traces the development of directing personnel, changes in repertoire policy, and certain artistic tendencies in the interaction between the director, the performers, and the other components of the operatic production. Based on materials from the periodical press and a systematised list of the presented performances and their production teams, the study outlines the dynamics in the evolution of opera directing in Bulgaria during the second half of the twentieth century.
At the beginning of the examined period, opera theatres outside the capital faced a serious shortage of qualified directors, and a significant part of the productions were realised by specialists from Sofia. Gradually, a new generation of directors emerged, some of whom established themselves permanently in various opera theatres across the country and contributed to shaping their artistic identity. The text follows the contributions and creative pursuits of directors such as Dragan Kurdzhiev, Mihail Hadzhimishev, Georgi Petrov, Nikolay Nikolov, Evgeni Nemirov, Bohos Afeyan, Stefan Trifonov, Svetozar Donev, Kuzman Popov, and Plamen Kartaloff, as well as the participation of guest directors from other countries.
The National Reviews are considered a significant professional forum for comparing and evaluating the artistic achievements of Bulgarian opera theatres. They provide an opportunity to observe both the successes and the established directing practices, as well as the challenges related to staffing, long-term work with singers, and the creation of a cohesive stage ensemble. The analysis of the programmes reveals a gradual expansion of the presence of directors, an increasing importance of the individual directorial style, and the establishment of the director as a key factor in the artistic development of the opera theatre.

Keywords: *National Reviews; opera theatre; opera directing; director; production; directorial style; noncapital opera theatres; Bulgarian opera; Bulgarian musicstage art; repertoire; stage interpretation; directing teams*

Националните прегледи на извънстоличните театри представляват една интересна и вече прекъсната традиция, която съхранява възгледите, усилията и стремежите за развитие на музикалносценичните институти в годините на тоталитарния режим в България. „Прегледите" са публичен инструмент за насочване на общественото внимание към някои слаби места в професионалното развитие на извънстоличните театри, както и възможност за отразяване на сполучливо работещи решения, които допринасят за високото художествено ниво на постановките, в които съжителстват музика, театър и танц. Пресата през втората половина на XX в. изобилства от съобщения, коментари и професионални рецензии за предстоящи и изнесени спектакли. Целта е съпоставянето на постиженията на театралните колективи едни с други, но също препратка към представянето на даден театър в предходен преглед и достигането до равносметка дали институтът се развива в положителна посока. Съществува състезателен елемент,

често изпълнителите, постановъчните екипи и изборът на репертоар се коментират изключително детайлно. Изненадващо за съвременния читател, няколко театъра са анализирани в рамките на един публицистичен текст – явление твърде чуждо и чак невероятно за съвременника. Целта на настоящия доклад е обзор на историята и съдържанието на националните прегледи, като акцентът е върху оперните заглавия и ролята на режисьора в тях. Приложен е и детайлен списък на произведенията и постановчиците, което дава възможност да се проследи хронологията на този форум и да се направят някои заключения. Изворите за създаването на този текст са множество отделни статии и съобщения в периодичния печат от 1951 г. до 1990 г., като например списание „Българска музика", вестниците „Септември", „Отечествен фронт", „Работническо дело", „Народна култура" и др.

Прегледите на оперните театри се провеждат веднъж на няколко години и са общо осем, като първите четири се организират в София, а след това домакин е Старозагорската народна опера. **Първият национален преглед** на извънстоличните театри започва на 25 август 1951 г. "Старозагорската държавна народна опера замина в София, за да вземе участие в националния преглед на държавните опери. Днес от 19.00 часа в Народния театър ще представи операта **"**Бохеми" от Пучини. Диригент - Ромео Райчев. Режисьор е заслужилият артист **Христо Попов**."[2] Наричан е още Хитьо Попов, счита се за първия професионален оперен режисьор в България. За близо половин век той поставя 120 оперни и оперетни заглавия[3]. Според критиката, в първия спектакъл на Старозагорската опера "Бохеми" се чувстват достойнствата и недостатъците на оперния колектив. Качествени гласове, динамична игра, великолепен по своята звучност хор и същевременно недостатъчен оркестър. Режисьорът Христо Попов е намерил верни образи, темпото на действието е живо, но има още какво да се желае по отношение на ярката характеристика на бохемите. Изтъкват се редица проблеми, засягащи извънстоличните опери - липсата на достатъчно добра вокална подготовка при певците, недостигът на режисьори, липсата на постоянни оркестри. Старозагорската опера прави най-силно впечатление с „Палячи" от Леонкавало. „Сценически, с изключение на образа на Тониo, [„Палячи"] е поставена от режисьора **Драган Кърджиев** като софийската постановка и се отличава със своето стегнато действие,

[2] СТАРОЗАГОРСКАТА опера участвува в националния преглед на държавните опери. *Септември* (Ст. Загора), № 360, 25 авг. 1951, с. 4.

[3] „През 1910 г. Попов учи и в школата на Анри Масе в Париж, после продължава следването си в Москва. Три години по-късно, вече в София, той заема длъжността помощник-режисьор в Оперната дружба. Фактически той е първият оперен режисьор у нас с нужната квалификация - до тогава оперите са поставяни от певците Константин Михайлов-Стоян и Драгомир Казаков." - Цит. по: (*Йорданова* 2021).

Национален преглед, време и място на провеждането му	Театър	Опера и композитор	Режисьор
ПЪРВИ ПРЕГЛЕД 1951 Народен театър 25 авг. – 5 септ.	Старозагорска народна опера	„Бохеми“ Джакомо Пучини	Христо (Хитьо) Попов
	Старозагорска народна опера	„Палячи“ Руджеро Леонкавало	Драган Кърджиев
	Старозагорска народна опера	„Селска чест“ Пиетро Маскани	Михаил Хаджимишев
	Русенска народна опера	„Травиата“ Джузепе Верди	Драган Кърджиев
	Русенска народна опера	„Дон Паскуале“ Гаетано Доницети	Петър Райчев
	Сталинска опера (Варна)	„Тоска“ Джакомо Пучини	Илия Иванов
	Сталинска опера (Варна)	„Бохеми“ Джакомо Пучини	Илия Иванов

жив ансамбъл, правдиви мизансцени и одухотворени образи.“[4] Солисти, хор и оркестър показват един извънредно емоционален, вълнуващ спектакъл, изтъкнати са качествата на Тоско Илиев, един от ветераните на Старозагорската опера, в ролята на Канио, но се подчертава, че образът е видоизменен от режисьора, защото го представя по начало като злобен доносник[5]. Оценката за най-младата опера, тази в Русе, е висока. Кърджиев третира „Травиата“ като социална драма на многобройните жертви на буржоазно-капиталистическия режим, а не като повърхностна сантиментална драма. Сериозната предварителна подготовка личи и във втория спектакъл на Русенската народна опера - „Дон Паскуале“ от Доницети. Режисьорът **Петър Райчев** е достигнал в много места до типичния за италианската комична опера хумор и динамика на действието. Режисьорът е известен със сполучливата си работа с певците и умението да съчетава „солистичните състави на повечето извънстолични театри с такова разбиране и прозорливост, които позволяват на основните им солисти да преживеят дълъг и плодотворен вокален живот“ (*Бикс* 1984: 45). Ролята на Сталинската опера[6] е особено важна заради представителните летни представления, когато останалите театри са в почивка. Критиката счита, че може да се желае още от продукциите на операта, тъй като в „Тоска“

[4] ПЪРВИЯТ национален преглед на провинциалните опери. *Българска музика* (София), бр. 7, 1951, с. 13.

[5] „Делото на Кърджиев е с основополагащ характер за два от извънстоличните театри в България. Отначало той е в Стара Загора, където през 1945 г. е командирован, и подпомага процеса на превръщането на Общинската опера в държавна [...] Основополагаща е ролята на Кърджиев и в Русенската народна опера.“ (*Бикс* 1984: 43).

[6] Наименованието „Сталинска опера“ се отнася за операта във Варна, тъй като по това време градът е носил името Сталин.

от Пучини изпъкват преди всичко отделни индивидуални изпълнители. Липсва ансамблова игра, а вторият спектакъл на операта „Бохеми" под режисурата на **Илия Иванов** стои на добро художествено ниво. „Като най-голяма провинциална опера, със значителен състав от първокласни певчески и артистически кадри, колективът на Сталинската опера се е представил добре, но може да се очаква още от него."[7] Илия Иванов дебютира като режисьор в София, но има голям принос, въпреки краткия си житейски път, към извънстоличните театри.

На **Втория национален преглед** през 1958 г. отново със свои спектакли участват оперните трупи от Стара Загора, Русе и Варна, но се включват още Пловдивската опера, както и Държавният музикален театър, и Софийската народна опера, която се превръща в домакин за този и последвалите два прегледа. От „преглед на извънстоличните театри" той се трансформира в „Национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство." Целта е по-зрелите и опитни трупи да представят показни спектакли и да вдъхновяват останалите. „Трябва да подчертаем, че положителното надвишава отрицателното. Много сериозна пречка е липсата на квалифицирани и добре подготвени режисьорски кадри. Показателен в това отношение е фактът, че в периода от създаването им до 1953-54 г., а в някои оперни театри и до днес, почти всички постановки са работа на софийските режисьори Драган Кърджиев, Мишо Хаджимишев, Илия Иванов и Петър Райчев" (Николов 1958: 4). Николов добавя, че ролята на режисьора е от изключително значение за системната подготовка на артистите, с които трябва да се работи задълбочено, а 45-дневните командировки на режисьорите от София за поставянето на някоя творба са ползотворни, но не са достатъчни. Те се съсредоточават върху изграждането на определена роля и отсъства цялостната, продължителна работа с певците.

Постепенно към по-горе споменатите имена се добавя „втора вълна" от режисьори - **Евгений Немиров, Светозар Донев, Петър Щърбанов, Георги Петров, Стефан Трифонов, Николай Николов, Бохос Афеян, Емил Бошнаков и Георги Първанов**. Част от тях по-късно се установяват като постоянни постановчици в извънстоличните театри – Евгений Немиров в Русе, Георги Петров в Стара Загора и Бохос Афеян в Пловдив.

Спектаклите на Софийската народна опера, представени на Втория национален преглед, биват обсъдени в зала „България" от задгранични оперни дейци, дошли специално за прегледа: Борис Иванович Загурски - директор на Малий оперен театър - Ленинград; Пюнтер Римкус - първи

[7] ПЪРВИЯТ национален преглед на провинциалните опери. *Българска музика*, бр. 7, 1951, с. 17.

Национален преглед, време и място на провеждането му	Театър	Опера и композитор	Режисьор
ВТОРИ ПРЕГЛЕД 1958 Софийска народна опера 15 юни – 28 юли	Софийска народна опера	„Хитър Петър“ Веселин Стоянов	Михаил Хаджимишев съвм. с Бохос Афеян
	Софийска народна опера	„Отело“ Джузепе Верди	Петър Щърбанов
	Софийска народна опера	„Война и мир“ Сергей Прокофиев	Борис Покровски (Русия)
	Софийска народна опера	„Аида“ Джузепе Верди	Драган Кърджиев
	Софийска народна опера	„Вълшебната флейта“ Волфганг Амадеус Моцарт	Михаил Хаджимишев
	Софийска народна опера	„Момчил“ Любомир Пипков	Драган Кърджиев
	Софийска народна опера	„Дама Пика“ Пьотр Илич Чайковски	Петър Щърбанов
	ДМТ „Стефан Македонски“	„Имало едно време“ Парашкев Хаджиев	Христо (Хитьо) Попов
	ДМТ „Стефан Македонски“	„Ако бях цар“ Адолф Адам	Христо (Хитьо) Попов
	Старозагорска народна опера	„Вълшебният стрелец“ Карл Мария фон Вебер	Бохос Афеян
	Старозагорска народна опера	„Лакме“ Лео Делиб	Георги Петров
	Старозагорска народна опера	„Ловци на бисери“ Жорж Бизе	Георги Петров
	Старозагорска народна опера	„Севилският бръснар“ Джоакино Росини	Георги Петров
	Русенска народна опера	„Мазепа“ Пьотр Илич Чайковски	Стефан Трифонов
	Русенска народна опера	„Манон“ Жул Масне	Стефан Трифонов
	Русенска народна опера	„Джоконда“ Амилкаре Понкиели	Евгений Немиров
	Русенска народна опера	„Кармен“ Жорж Бизе	Йон Ръзеску (Румъния)
	Варненска народна опера	„Дон Карлос“ Джузепе Верди	Николай Николов
	Варненска народна опера	„Бал с маски“ Джузепе Верди	Николай Николов
	Варненска народна опера	„Гергана“ Маестро Георги Атанасов	Николай Николов
	Варненска народна опера	„Цар и дърводелец“ Албърт Лорцинг	Николай Николов
	Пловдивска народна опера	„Русалка“ Александър Даргомижски	Драган Кърджиев
	Пловдивска народна опера	„В долината“ Ойген д`Албер	Михаил Хаджимишев
	Пловдивска народна опера	„Хофманови разкази“ Жак Офенбах	Петър Щърбанов
	Пловдивска народна опера	„Кармен“ Жорж Бизе	Петър Щърбанов

драматург на Държавната опера в Берлин; Бранко Гавела, - режисьор в операта в Загреб; Стефан Христич - виден югославски композитор. Те

изтъкват впечатляващите качества на отделни солисти, потенциала за развитие на по-младите, както и сложния и разнороден репертоар, с който националната опера се справя на добро ниво. „Аз съм имал щастието тук да поставя Шекспир в Народния театър преди двадесет години. Тогава видях високото ниво на Софийската държавна опера. Трябва да кажа, и това не е прекалено, че Вагнерова режисура видях в София на представлението на Вагнеровата опера „Лоенгрин", направена от Драган Кърджиев, която беше една от най-хубавите, които съм видял в Европа. И е голямо щастие, че операта не е отишла назад, а напротив е отишла напред с големи крачки." (Гавела 1958: 3)

Прави впечатление активността в прегледа на всички театри - явление, което композиторът Стефан Христич коментира като забележително: пет оперни театъра, към които може да се добави и музикалният, които са положили извънреден труд. Старозагорската опера участва с оперите "Лакме", „Ловци на бисери" и „Севилският бръснар" с режисьор Георги Петров, както и с "Вълшебният стрелец" от Вебер с режисьор Бохос Афеян. Критиката от Георги Матев във вестник "Септември" е положителна. Той акцентира върху възторженото посрещане на старозагорската постановка от столичната публика заради певческите постижения на солистите, докато Мария Партениева коментира представянето на Старозагорската опера във Втория преглед през 1958 г. като не толкова задоволително, ако трябва да се сравни с това от Първия преглед през 1951 г. Тя добавя, че се е усетила липсата на оперни певци като Тоско Илиев, Борис Христов, Стойко Диков и на режисьори като Драган Кърджиев и Христо Попов и техния професионализъм. От четирите спектакъла на младата опера в Пловдив най-силно се откроява „В долината" от д`Албер, постановката на Михаил Хаджимишев. Има известно колебание около решенията на опитния гост от София - Петър Щърбанов относно пловдивската „Кармен". Русенската опера прави по-силно впечатление със същата творба от Бизе, която е поверена в ръцете на гост-режисьора от Румъния **Йон Рънзеску**. „Той прави от „Кармен" един от най-свежите, завладяващи със смелостта на хрумванията си спектакли на прегледа" (Бикс 1958: 3). В останалите русенски спектакли добро впечатление правят и новите за прегледа имена на български режисьори, които ще се свързват все повече с оперните колективи из страната - Стефан Трифонов и Евгений Немиров. Операта „Хитър Петър" от Веселин Стоянов, представена от Софийската трупа, поражда интензивен диалог за необходимостта от създаването и изпълняването на повече български произведения. От извънстоличните театри единствено Варненската опера представя опера от български композитор - „Гергана" от Маес-

тро Георги Атанасов. Тези тенденции в програмата правят силно впечатление и по-късно се прави преглед, който включва изцяло български произведения. Варненска опера представя още оперите "Бал с маски", "Дон Карлос" и "Цар и дърводелец" от Лорцинг. Ламбри Ламбрев подчертава във вестник "Народна култура" изключителната подготовка на варненския млад режисьор Николай Николов, учил при **Борис Покровски**. Николов има към момента вече седем поставени опери във Варна и се откроява с чувство за театралност.

На Третия национален преглед, проведен от 10 юни до 9 юли 1962 г., се наблюдава стремеж към обогатяване и разнообразяване на репертоара с нови съвременни творби от български, съветски и други европейски майстори. За първи път оперните театри ще се представят със свои самостоятелни оркестри. Досега са ползвали местните симфонични оркестри, само Старозагорската опера е имала свой собствен оперен оркестър. Тя участва в прегледа с творби под режисурата на Георги Петров, който се превръща в емблема за театъра и постоянен режисьор с голяма значимост. Неговата версия на "Луд гидия" е приета с голям успех в София и след края на представлението публиката бурно аплодира артистите и самия композитор Парашкев Хаджиев на сцената. Операта "Стършел" от съветския композитор Антонио Спадавекия също протича с голям успех, признат лично от самия автор. Другата постановка е на операта "Алеко" от Рахманинов с диригент Тодор Стойков, която критиката описва също като сполучлива. Последната опера, с която Старозагорската опера се явява на Третия национален преглед, е „Манон Леско" от Пучини, която се поставя за първи път в България (както и „Стършел") и е посрещната с най-голям интерес от публиката. Не една, а няколко статии потвърждават, че представянето на Старозагорската опера на Третия преглед бележи безспорен ръст, особено ако бъде сравнено с онова на Втория преглед. Подчертава се обаче фактът, че операта има отчайваща нужда от сграда и също така, че един режисьор постановчик не е достатъчен за колектива. Освен това операта е можела да се представи с по-малко на брой творби, но пък за сметка на това по-качествено. Варненската народна опера представя за първи път в България „Така правят всички" от Моцарт. „На първо място искам да изтъкна голямата заслуга на режисьора Николов, който успя да нанесе голям удар върху лошата, мухлясала традиция на поставянето на комични опери у нас. Тук в „Така правят всички» Николов е решил цялото представление с много вкус, точност."[8] В Пловдив изпъква гост-режисьорът **Семьон Щейн**, който е поставил операта „Заря" с творческа спонтанност. Той е искал да

[8] ТРЕТИЯТ национален преглед. *Българска музика, кн.* 7, 1962, с. 17.

Национален преглед, време и място на провеждането му	Театър	Опера и композитор	Режисьор
ТРЕТИ ПРЕГЛЕД 1962 Софийска народна опера 10 юни – 9 юли	Софийска народна опера	„Ивайло“ Марин Големинов	Драган Кърджиев
	Софийска народна опера	„Янините девет братя“ Любомир Пипков	Петър Щърбанов
	Софийска народна опера	„Продадена невеста“ Бедржих Сметана	Драган Кърджиев
	Софийска народна опера	„Турандот“ Джакомо Пучини	Емил Бошнаков
	Софийска народна опера	„Дон Карлос“ Джузепе Верди	Михаил Хаджимишев
	Софийска народна опера	„Садко“ Николай Римски-Корсаков	Емил Бошнаков
	Варненска народна опера	„Ернани“ Джузепе Верди	Драган Кърджиев
	Варненска народна опера	„Така правят всички“ Волфганг Амадеус Моцарт	Николай Николов
	Варненска народна опера	„Имало едно време“ Парашкев Хаджиев	Николай Николов
	Варненска народна опера	„Годеж в манастира“ Сергей Прокофиев	Николай Николов
	Пловдивска народна опера	„Заря“ Кирил Молчанов	Семьон Щейн (Русия)
	Пловдивска народна опера	„Луд гидия“ Парашкев Хаджиев	Бохос Афеян
	Пловдивска народна опера	„Сватбата на Фигаро“ Волфганг Амадеус Моцарт	Бохос Афеян
	Старозагорска народна опера	„Луд гидия“ Парашкев Хаджиев	Георги Петров
	Старозагорска народна опера	„Стършел“ Антонио Спадавекия	Георги Петров
	Старозагорска народна опера	„Алеко“ Сергей Рахманинов	Георги Петров
	Старозагорска народна опера	„Манон Леско“ Джакомо Пучини	Георги Петров
	Русенска народна опера	„Цар Калоян“ Панчо Владигеров	Евгений Немиров Стефан Трифонов
	Русенска народна опера	„Аида“ Джузепе Верди	Йон Рънзеску (Румъния)
	Русенска народна опера	„Повест за истинския човек“ Сергей Прокофиев	Стефан Трифонов

изчисти действието от всички подробности. Работата върху „Цар Калоян“ в Русе е показателна. Режисьорите Евгений Немиров и Стефан Трифонов са потърсили раздвижване в спектакъла с добре намерени церемониални действия. В Софийската народна опера най-голямо впечатление прави спектакълът „Дон Карлос“ с участието на Николай Гяуров, но става ясно, че останалите спектакли не са били на това високо ниво. За първи път се засяга остро темата, че Софийската народна опера трябва също да полага много грижи за целия си състав.

От 8 до 28 ноември 1969 г. в София се провежда **Четвъртият национален преглед**, който е посветен на творчеството на българските композитори. „Втората вълна" от режисьори, заедно с утвърдилите се Кърджиев и Хаджимишев, имат задачата да навлязат с непредубедена вяра в каузата на българското оперно творчество. „На Стефан Трифонов принадлежат най-добрите български реализации на „Албена" и „Майстори" в Русе, на Николай Николов - „Имало едно време" във Варна, на Бохос Афеян - „Юлска нощ" и „Откраднали консула" в Пловдив, на Светозар Донев - „Рицарят" във Варна и Пловдив, на Георги Петров - „Юла" в Стара Загора, на Евгений Немиров и Стефан Трифонов - „Цар Калоян" в Русе" (Бикс 1984: 48). „Последователна вярност към реалистичната оперна традиция – вярност-посвещение, отстоявано упорито през дългогодишния живот на най-старата от провинциалните ни опери - Старозагорската - такова е внушението от изкуството на старозагорци" (Тончева 1970: 11). Операта „Юла" е имала активни доброжелатели в лицето на режисьора, диригента и художника, което е балансирало в максимална степен слабостите на творбата. „Индже войвода" е по-скоро несполучлив опит и разминаване между намерения и резултат. „Поставени на изпитание бяха и изпълнителите. Странното е, че те изявиха една обща за всички вокална слабост [...] И как би могъл да бъде обяснен фактът, че [тези недостатъци] съвсем не бяха така натрапливи в „Юла?" (Тончева 1970: 14). Интересно е как прегледът се превръща в тестова площадка за новите произведения, които биват анализирани и обсъждани от всевъзможни посоки с една цел - да се избистри стратегията за българско оперно творчество.

През 1965 г. в Русе получава първата си постановка **Цветана Андреева**, завършила Яначковата консерватория в Бърно. На нея е поверена русенската премиера на операта „Мост" от Александър Райчев. Творбата се счита за противоречива, що се отнася до либретото и музиката, което предопределя и постановъчната работа. Идеализирани герои, еднопосочна емоционалност, но все пак успешна реализация, благодарение предимно на оркестъра. „Русенци имат заслугата да представят най-пренебрегваната жанрова разновидност в българското музикалносценично изкуство – детската опера. Затова дори идеята за създаването и поставянето е вече един успех" (Тончева 1970: 16). „Ян Бибиян" от Найден Геров е занимателна, но е отправена препоръка към режисьора **Петър Александров**, че някои от танците не са особено подходящи в този вид за аудиторията. Критика е отправена и към Софийската народна опера, към която изискванията винаги са големи. Постановъчно „Момчил" е мислена поединично и несъгласувано, творците, големи и ярки личности, са се оказали в противоречие в крайния

Национален преглед, време и място на провеждането му	Театър	Опера и композитор	Режисьор
ЧЕТВЪРТИ ПРЕГЛЕД 1969 Софийска народна опера 8 ноем. – 28 ноем.	Софийска народна опера	„Момчил“ Любомир Пипков	Боян Дановски
	Софийска народна опера	„Антигона 43“ Любомир Пипков	Николай Николов
	Софийска народна опера	„Ивайло“ Марин Големинов	Драган Кърджиев
	Софийска народна опера	„Майстори“ Парашкев Хаджиев	Михаил Хаджимишев
	ДМТ „Стефан Македонски“	„Милионерът“ Парашкев Хаджиев	Светозар Донев
	Старозагорска народна опера	„Индже войвода“ Боян Икономов	Стоян Велев
	Старозагорска народна опера	„Юла“ Красимир Кюркчийски	Георги Петров
	Русенска народна опера	„Мост“ Александър Райчев	Цветана Андреева-Прохазка
	Русенска народна опера	„Ян Бибиян“ Найден Геров	Петър Александров
	Пловдивска народна опера	„Луд гидия“ Парашкев Хаджиев	Бохос Афеян
	Пловдивска народна опера	„Откраднали консула“ Иван Димов	Бохос Афеян
	Варненска народна опера	„Под игото“ Димитър Сагаев	Михаил Хаджимишев
	Варненска народна опера	„Юлска нощ“ Парашкев Хаджиев	Бохос Афеян Михаил Михайлов
	Варненска народна опера	„Рицарят“ Парашкев Хаджиев	Светозар Донев
ПЕТИ ПРЕГЛЕД 1974 Старозагорска народна опера 21 ноем. – 5 дек.	Софийска народна опера	„Тревога“ Александър Райчев	Николай Николов
	Софийска народна опера	„Дама пика“ Пьотр Илич Чайковски	Петър Щърбанов
	Бургаска народна опера	„Албена“ Парашкев Хаджиев	Стефан Трифонов
	Старозагорска народна опера	„Аида“ Джузепе Верди	Георги Петров
	Старозагорска народна опера	„Момчил“ Любомир Пипков	Георги Петров
	Варненска народна опера	„Сватбата на Фигаро“ Волфганг Амадеус Моцарт	Димитър Узунов
	Варненска народна опера	„Лето 893“ Парашкев Хаджиев	Кузман Попов
	Пловдивска народна опера	„Алеко“ Сергей Рахманинов	Кузман Попов
	Пловдивска народна опера	„Юлска нощ“ Парашкев Хаджиев	Георги Първанов
	Русенска народна опера	„Тревога“ Александър Райчев	Стефан Трифонов
	Русенска народна опера	„Бохеми“ Джакомо Пучини	Веселина Манолова

резултат на общите усилия. Вероятно това се дължи и на влошеното здраве на режисьора **Боян Дановски**. Завидно единомислие се наблюдава в постановката „Антигона 43“. Тончева задава въпроса, актуален

и до днес, дали това са максималните солистични сили на операта в София и защо едни и същи солисти пеят поредни вечери, докато други не пеят изобщо. В „Майстори" си е проличала известна умора у някои от тях.

На **Петия национален преглед, проведен** през 1974 г., домакин е Старозагорската опера. Така ежегодната фестивална среща на оперните театри в града получава отговорната задача - празникът да се превърне в равносметка за състоянието и тенденции за бъдещето на сценичните изкуства у нас. Старозагорската опера остава домакин и на всички следващи прегледи, включително и на последния, проведен през 1989 г. „Сватбата на Фигаро" на Варненската опера с режисьор **Димитър Узунов е** едно от най-добрите постижения в Петия преглед - ансамбълът е въведен в актьорските задачи по органичен начин, дори с елементи на импровизация. В спектакъла „Юлска нощ" на Пловдивска народна опера с режисьор Георги Първанов се акцентира върху единството на различни изразни средства, което води до щастлив сценичен резултат. Операта "Тревога" от Александър Райчев, представена от Русенска народна опера с режисьора Стефан Трифонов, е с майсторски избрани типажи, добро боравене със светлина, добър мизансцен. Същата творба, "Тревога" от Александър Райчев, е представена и от Софийската опера, рецензиите за нея също са положителни. „Аида" на Старозагорската народна опера с режисьор Георги Петров е внушителен спектакъл, многослоен, режисурата подкрепя музикалното действие без да заявява собствени претенции, но понякога певците актьори не подплатяват изпятото с игра. „Албена" от Парашкев Хаджиев на Бургаска опера с режисьор Стефан Трифонов е едно от най-сполучливите заглавия на прегледа, защото показва как една много млада опера може да се справя отлично, при което у нея отсъства още типичната за някои други дежурност. Режисурата помага на действието, диригентът е въвлечен емоционално, оценката е висока. В рамките на прегледа се изявява още една дама режисьор - **Веселина Манолова**, завършила при същия преподавател в Бърно, при когото е учила и Цветана Андреева.

На 18 ноември 1979 г. тържествено е открит **Шестият национален преглед** на оперните театри. Честта има операта от Любомир Пипков „Янините девет братя" в продукцията на Стара Загора с режисьор **Румен Нейков**. Успехът на спектакъла личи от голяма статия на Румяна Апостолова във вестник „Септември", която анализира произведението и изпълнението. Тя споделя, че образът на Георги Грозника е сложен, драматичен образ, към който изпълнителят не може да подходи нито с традиционните оперни шаблони, нито с наивно и опростено тълкуване. Артистът от Старозагорската народна опера Никола

Кутин показва и моментите, в които се разкриват нетипичните за героя - добрина, любов, тишина. „Плевенската и Бургаската народна опера направо надхвърлиха значително своя досегашен ръст. Цялостно и убедително във всички компоненти се представи театърът на града домакин - Стара Загора. И обратно – колективи като Пловдивската и Варненската опери, чиято художествена продукция бе спечелила уважение, разочароваха. На какво се дължеше незадоволителното им представяне? На подценяване на прегледа? На неподходящ репертоар? Или на значително занижени творчески възможности?" (Карапетров 1980: 54). Прегледът дава повод и за малко по-положителни изказвания. За ценността и значението му можем да съдим от думите на проф. Илия Йосифов, който е председател на журито на прегледа и споделя, че първото значимо нещо е неговата широкообхватност, защото всички професионални български състави имат пълната свобода в избора на творбите, с които се явяват. Така става ясна универсалността на българския певец, който може да изпълнява различни по произход творби - на различни езици и в различни стилове. Антон Камбуров допълва, че изключителността на събитието се определя още и от нарасналия престиж на българското оперно изкуство по света. През 1951 г. в първия преглед участват 3 извънстолични състава, а към 1979 участват общо 8 (Благоевградска камерна опера, Бургаска народна опера, Варненска народна опера, НАТОБ/Софийска народна опера, Плевенска народна опера, Пловдивска народна опера, Русенска народна опера, Старозагорска народна опера) с разнородни по жанр произведения и дори с голям дял български творби. По време на този преглед се определят за първи път и награди, отново поради разширената мрежа от колективи. Константин Карапетров пък определя този преглед като връх в българското оперно изкуство предвид амбицията на всички участници и предвид възможността да се изгради национален интерпретаторски стил, тъй като колективите ще се постараят българските произведения да разкрият най-добрите си достойнства. „Най-ярки фигури в българската оперна режисура след 70-те години са **Кузман Попов** и **Пламен Карталов**. Може би защото единствени те задълго съсредоточават усилията си в един театър, върху един „терен" и това неминуемо дава своето отражение и върху тяхното развитие, и върху израстването на театрите, в които влагат себе си" (Бикс 1984: 49). Във времето, предшестващо Шестия преглед те работят с новите трупи в оперните театри в Плевен и Благоевград и постигат значими резултати, използвайки и развивайки максимално потенциала на артистичния им персонал.

Седмият национален преглед през 1984 г. поставя още по-големи изисквания. Тази година спектаклите не са само в окръжния град, а и на филиални сцени.

Национален преглед, време и място на провеждането му	Театър	Опера и композитор	Режисьор
ШЕСТИ ПРЕГЛЕД 1979 Старозагорска народна опера 18 ноем. – 6 дек.	Бургаска народна опера	„Юлска нощ“ Парашкев Хаджиев	Стефан Трифонов
	Плевенска народна опера	„Бохеми“ Джакомо Пучини	Кузман Попов
	Старозагорска народна опера	„Янините девет братя“ Любомир Пипков	Румен Нейков
	Старозагорска народна опера	„Трубадур“ Джузепе Верди	Стефан Трифонов
	НАТОБ/Софийска народна опера	„Мария Десислава“ Парашкев Хаджиев	Светозар Донев
	НАТОБ/Софийска народна опера	„Андре Шение“ Умберто Джордано	Михаил Хаджимишев
	Варненска народна опера	Александър Бородин	Кузман Попов
	Русенска народна опера	„Борис Годунов“ Модест Мусоргски	Симеон Лапиров
	Русенска народна опера	„Тоска“ Джакомо Пучини	Стефан Трифонов
	Пловдивска народна опера	„Веселите уиндзорки“ Ото Николай	Михаил Хаджимишев
	Благоевградска камерна опера	„Каляска“ Александър Холминов	Пламен Карталов
СЕДМИ ПРЕГЛЕД 1984 Старозагорска народна опера и филиални сцени в Казанлък и Раднево 15 ноем. – 4 дек.	Русенска народна опера	„Янините девет братя“ Любомир Пипков	Пламен Карталов
	Русенска народна опера	„Травиата“ Джузепе Верди	Пламен Карталов
	Пловдивска народна опера	„Ивайло“ Марин Големинов	Пламен Карталов
	Плевенска народна опера	„Ловци на бисери“ Жорж Бизе	Бисер Шинев
	Плевенска народна опера	„Тоска“ Джакомо Пучини	Кузман Попов
	Старозагорска народна опера	„Хан Крум Ювиги“ Александър Йосифов	Георги Петров
	Софийска народна опера	„Арко Ирис“ Александър Йосифов	Светозар Донев
	ДМТ „Стефан Македонски“	„Аз, Клавдий“ Парашкев Хаджиев	Константин Димчев
	Пловдивска народна опера	„Петър I“ Андрей Петров	Станислав Гаудасински (Русия)
	Бургаска народна опера	„Порги и Бес“ Гершуин	Васил Попов
	Варненска народна опера	„Симон Боканегра“ Джузепе Верди	Кузман Попов
	ДМТ „Стефан Македонски“	„Доротея“ Тихон Хренников	Борис Покровски

Главният художествен ръководител и директор на Русенската народна опера, Пламен Карталов реализира две постановки - „Травиата“ от Верди и „Янините девет братя“ от Пипков. Те са осъществени със съдействието на работническия колектив на Стопанския химически

комбинат. Режисьорът опитва да приобщава нови публики към оперните спектакли чрез изнасянето на голям брой концерти в промишлените предприятия на Русе и окръга. Кузман Попов участва в прегледа с варненската постановка на вердиевата опера „Симоне Боканегра".

Друг акцент в прегледа е пловдивската постановка на операта „Петър Първи" от Андрей Петров с режисьора Станислав Гаудасински, главен режисьор на Малий театър. Интерес и за този преглед са българските музикалносценични творби. Композиторът Александър Йосифов е представен с две произведения - старозагорското изпълнение на операта „Хан Крум Ювиги" с режисьор Георги Петров и софийската продукция на операта „Арко Ирис" с режисьор Светозар Донев. По-подробно за характера, а не толкова за съдържанието на прегледа, може да се разбере от страниците на списание „Българска музика". Според Розалия Бикс режисьорският прочит на Карталов на „Янините девет братя" е „двойно обогатен" - той анализира психологията на Пипков, но и времето, в което е писана творбата. Постигната е „пределна четливост" на конфликта между доброто и злото, като злото е представено като мощно и помитащо, но облагородено от финала (Бикс 1985: 65). Оценката за „Ивайло", другата постановка на същия режисьор, е по-скоро негативна. „Арко Ирис" е оценена като „касова пиеса", която се харесва на масовия зрител заради сюжета, но Розалия Бикс критикува някои „оперни щампи" и прекалено къси любовни сцени, които изглеждат изхабени.

Заглавието на статията „Броихме до осем. Да започнем от едно" красноречиво говори за позицията, че последният **осми национален преглед** не е бил на нужното ниво, ако последователността и натрупването на опит би трябвало да говорят за повишаване на художествената стойност при всички театри. „Просто повечето се явиха съвсем свойски, каквито са в бита си. Впечатлението беше потресаващо. Четиридесет години сражения да заличим понятието провинция, поне десет от тях повече от успешни, за да видим Софийската опера като единствен изцяло професионален институт, който не постига доброто там, където е правен явен компромис" (Бикс 1990: 33). Въпреки чудесните солисти, прочитът на „Луд гидия" сякаш е недовършен, може би заглавието има нужда от почивка.

Постановката на „Вълшебната флейта" е ръководена от опитни музиканти, включително гости от Швейцария, а на сцената се редуват добри сцени с такива, които изобилстват от грешки и неточности, сякаш е поставена набързо. Незадоволително е и представянето на Пловдивската опера, както и Плевенска. Първата през годините

Национален преглед, време и място на провеждането му	Театър	Опера и композитор	Режисьор
ОСМИ ПРЕГЛЕД 1989 Старозагорска народна опера 14 ноем. – 2 дек.	Софийска народна опера	„Луд гидия“ Парашкев Хаджиев	Светозар Донев
	Варненска народна опера	„Вълшебната флейта“ В. А. Моцарт	Кристоф Гросцер
	Старозагорска народна опера	„Норма“ Винченцо Белини	Евгений Платов (СССР)
	Старозагорска народна опера	„Дон Паскуале“ Гаетано Доницети	Константин Херман
	Русенска народна опера	„Вива ла мама“ Гаетано Доницети	Павел Герджиков
	Русенска народна опера	„О, моя мечта“ Симеон Пиронков	Манфред Щраубе (ГДР)
	Пловдивска народна опера	„Травиата“ Джузепе Верди	Франческо Привитера (Италия)
	Пловдивска народна опера	„Кармина Бурана“ Карл Орф	Кузман Попов
	Плевенска народна опера	„Кармен“ Жорж Бизе	Николай Николов
	Бургаска народна опера	„Кармен“ Жорж Бизе	Бисер Шинев

е държала много високо ансамблово ниво, а втората много разумно е изграждала и осъществявала стратегията си, което в рамките на последния преглед не е постигнато. Режисурата на госта от Италия **Франческо Превитера**, според Розалия Бикс, е объркваща и по-скоро оставя актьорите и публиката в недоумение. Русенската опера се справя достойно, предвид нейната не толкова дълга история, и успява да изпъкне със силни солисти в състава си, представяйки оперите „Вива ла мама“ от Доницети под режисурата на **Павел Герджиков**, както и новата опера от Симеон Пиронков „О, моя мечта“ с гост-режисьора от ГДР - **Манфред Щраубе**. Утеха в Осмия преглед внасят оперните заглавия „Кармен“, дело на операта в Бургас и режисьора **Бисер Шинев,** и „Норма“, продукция на Стара Загора с гост-режисьора от СССР - **Евгений Платов**. В „Кармен“ се открояват силни солисти, а „Норма“ разкрива Старозагорската опера като театър, който следва умно избрана посока и работи професионално, дори във времена на криза. На това място е нужно да се добави и гледната точка на Хела Бартниг, драматург на световноизвестната Държавна опера в Дрезден, която е сред най-авторитетните гости на Фестивала на оперното и балетното изкуство. „У нас, в ГДР, голямата италианска опера няма традиции и аз самата за първи път слушах на живо „Норма“. Дълбоко съм впечатлена от главната изпълнителка Офелия Христова. Аз наистина ви завиждам за вашата Норма, за този прекрасен глас. [...] „Дон Паскуале“ бе интере-

сен, жив спектакъл; като театрал бих изтъкнала свободната игра, хумора в изпълнението на отделните певци и като цяло в спектакъла. С много вкус и оригинални решения се отличаваше и сценографията. Дано да не прозвучи като евтин комплимент, но Старозагорската народна опера като цяло е една чудесна трупа" (Бартниг 1989: 6).

Проследяването на програмите на националните прегледи на оперните театри в периода 1951 - 1989 г. показва, че режисьорът постепенно се утвърждава като един от определящите фактори за художественото развитие на българския оперен театър. Националните прегледи не са само възможност за съпоставяне на постигнатите художествени резултати, но и своеобразен показател за развитието на режисьорските кадри и за промените в сценичната практика през разглеждания период. В началните години основен проблем за извънстоличните оперни театри е недостатъчният брой квалифицирани режисьори. Значителна част от постановките се реализират от софийски творци, чиито краткотрайни командировки осигуряват професионална помощ, но не могат да заменят постоянната и системна работа с артистичните състави. Постепенно навлиза ново поколение оперни режисьори, някои от които се установяват трайно в извънстоличните театри. Това създава условия за по-последователно развитие на художествените колективи и за формиране на специфичен облик на отделните оперни институции. Особено показателен е приносът на режисьори, които свързват творческата си дейност продължително с един театър и неговия състав. Данните от прегледите показват също, че художественият резултат на една постановка все по-често се оценява не само чрез качествата на отделните солисти, а чрез взаимодействието между режисура, актьорско изграждане, ансамблова игра и цялостното сценично въздействие. Така режисьорът се очертава като фигура, която обединява отделните компоненти на музикално-сценичното произведение в единно художествено цяло. В този смисъл националните прегледи могат да бъдат разглеждани и като своеобразна хроника на развитието на българската оперна режисура през втората половина на XX век.

Библиография:

Абаджиев 1974: Абаджиев, Александър. Знаменателно културно събитие: Пети национален преглед на оперните театри. Септември, № 146, 7 дек. 1974, с. 4. (Балетът „Сътворението на света").

Абрашев 1969: Абрашев, Ал. Народна опера - Стара Загора: Първи национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство. Земеделско знаме, № 270, 20 ноем. 1969, с. 6. (с фотогр.)

Апостолова 1979: Апостолова, Румяна. С истината за образа. VI Национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство. Септември, № 142, 24 ноем. 1979, с. 4. (с фотогр.)

АВТОРИТЕТЕН музикален форум. VIII Национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство. Септември, № 48, 1 дек. 1989, с. 1, 8.

Бартниг 1989: Бартниг, Хела. „Аз ви завиждам за вашата Норма...". VIII Национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство. Септември, № 48, 1 дек. 1989, с. 8.

***Бикс* 1958:** Бикс, Р. Русенската опера. *Народна култура*, № 31, 2 авг. 1958, с. 3.

***Бикс* 1984:** *Бикс*, Р. Оперна режисура извън столицата. *Българско музикознание*, кн. 4, 1984.

Бикс* 1985: Бикс, Р.* Седми национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство – Стара Загора `84. *Българска музика*, бр. 2, 1985.

***Бикс* 1990:** *Бикс*, Р. Броихме до осем. Да започнем от едно. *Българска музика*, бр. 3, 1990

В ДУХ на творческо общуване. VIII Национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство. Септември, № 47, 24 ноем. 1989, с. 2, 6.

Гавела 1958: Гавела, Бранко. През погледа на гостите. *Народна култура*, № 27, 5 юли 1958, с. 3.

Гатев 1989: Гатев, Божидар. ...И Старозагорската народна опера (III национален преглед на оперните театри). Труд, № 162, 12 юли 1962, с. 3.

ДВАДЕСЕТ и пет години Старозагорска опера. Старозагорската народна опера на първия национален преглед на провинциалните опери. Септември, № 380, 12 ян. 1952, с. 4.

Димитров 1962: Димитров, Емил. Старозагорската опера. Трети национален преглед на Държавните оперни театри. Народна култура, № 28, 14 юли 1962, с. 6.

Икономов 1962: Икономов, Б. III национален преглед на оперните театри. Литературен фронт, № 28, 12 юли 1962, с. 3.

***Йорданова* 2021:** *Йорданова*, К. Спомени за режисьора Хитьо Попов. *БНР*, 22 септ. 2021. Достъпно на: https://old-news.bnr.bg/horizont/post/101530454/spomeni-za-rejisyora-hityo-popov (посетен на 16 ян. 2026 г.).

КАК Старозагорската опера се представи на националния преглед. Септември, № 365, 29 септ. 1951, с. 4.

***Карапетров* 1980:** *Карапетров*, К. VI Национален преглед на българското оперно, оперетно и балетно изкуство. *Българска музика*, бр. 2, 1980, с. 54.

КУЛТУРНА хроника: [След приключване на Шестия национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство... присъди следните награди...]. Септември, № 11, 26 ян. 1980, с. 5.

Манкова 1969: Манкова, Лиляна. Достойна защита на родното творчество: Спектаклите на Старозагорската опера (Първи национален преглед на българската опера, оперета и балет). Отечествен фронт, № 7823, 21 ноем. 1969, с. 3. (с фотогр.; „Индже" и „Юла" на Старозагорската опера).

Матев 1962: Матев, Г(еорги). Довечера – първото представление на Старозагорската народна опера. Трети национален преглед на държавните оперни театри. Септември, № 77, 30 юни 1962, с. 1. (с фотогр.).

Матев 1962а: Матев, Г(еорги). Думата на специалистите за Старозагорската народна опера: Трети национален преглед на държавните оперни театри. Септември, № 80, 7 юли 1962, с. 1.

Матев 1962б: Матев, Г(еорги). Празници на съвременната опера и балет. Старозагорската народна опера представи „Луд гидия", „Стършел", „Кърджалии" и „Алеко". Трети национален преглед на държавните оперни театри. Септември, № 78, 3 юли 1962, с. 1.

Матев 1962в: Матев, Г(еорги). По следите на едно музикално събитие. Как Старозагорската народна опера се представи на Третия национален преглед на оперните театри. Септември, № 84, 17 юли 1962, с. 4.

Матев 1962г: Матев, Г(еорги). Трети национален преглед на държавните оперни театри. Представленията на Старозагорската народна опера завършиха. Септември, № 79, 5 юли 1962, с. 1.

Матев 1958: Матев, Г(еорги). Представленията на Старозагорската народна опера на Втория национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство завършиха. Септември, № 90, 29 юли 1958, с. 4.

Матев 1958: Матев, Г(еорги). Втори национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство. Голям интерес към представленията на Старозагорската опера. Септември, № 88, 24 юли 1958, с. 1.

Николов, Н. В. Пред втория преглед на оперните театри. За оперната режисура. *Народна култура*, № 22, 31 май, 1958, с. 4.

ПРЕД прегледа на българската опера, оперета и балет. Септември, № 132, 6 ноем. 1969, с. 4.

ПРЕГЛЕДЪТ на оперното, оперетното и балетното изкуство. Театър, 1958, № 9, с. 15. (с фотогр.).

ПЪРВИЯТ национален преглед на провинциалните опери. Музика, 1951, № 7, с. 7 – 18. (с фотогр.).

СТАРОЗАГОРСКАТА опера участвува в националния преглед на държавните опери. Септември, № 360, 25 авг. 1951, с. 4.

Стателова 1974: Стателова, Р(оз-Мари). Единство на изразните компоненти. Пети национален преглед на оперните театри. Септември, № 144, 3 дек. 1974, с. 4.

Стателова 1974а: Стателова, Р(оз-Мари). Спектакъл, който въздейства. „Аида" в реализация на Старозагорската народна опера. Пети национален преглед на оперните театри. Септември, № 142, 28 ноем. 1974, с. 3.

Стателова 1974б: Стателова, Р(оз-Мари). Сред най-добрите постижения. „Сватбата на Фигаро" на Варненската опера. Пети национален преглед на оперните театри. Септември, № 143, 30 ноем. 1974, с. 4.

Темков 1951: Темков, И. Стара Загора. Първи национален преглед на оперните театри. Труд, № 211, 7 септ. 1951, с. 4.

Тодоров 1962: Тодоров, К. Третият национален преглед на оперните театри. Септември, № 64, 31 май 1962, с. 4.

Тончева 1970: Тончева, Е(лена). Първи национален преглед на българската опера, оперета и балет. Старозагорска народна опера. Българска музика, 1970, № 1, с. 14 – 17.

ЧЕТВЪРТИ национален преглед на българската музика. Отечествен фронт, № 4705, 14 окт. 1959, с. 4. (С участието на Старозагорската опера).

[ШЕСТНАДЕСЕТИ] XVI Фестивал на оперното и балетното изкуство. VIII национален преглед на оперното, оперетното и балетното изкуство. Септември, № 10, 3 ноем. 1989, с. 8. (информационно-рекламна панорама „Стара Загора в един месец" с фотогр.)

Фестивалът на оперното и балетното изкуство – Стара Загора (ФОБИ): витрина на постижения и хоризонт на възможности

The Festival of Opera and Ballet Arts – Stara Zagora (FOBA): Showcase of Achievements and Horizon of Possibilities

Любомир Кутин[1]
Lyubomir Kutin

Резюме: Текстът разглежда Фестивала на оперното и балетното изкуство - Стара Загора като национален форум, който съчетава представителност, репертоарна памет и възможност за професионален дебат. Въз основа на периода 2015–2025 г. са очертани жанровият профил, участниците, връзката между традиция и експеримент, както и предизвикателствата пред дългосрочното програмиране, публичното финансиране и работата с публика.

Ключови думи: *музикалносценични изкуства, репертоарна политика, фестивален модел, публично финансиране, професионални общности, публика, дигитална среда*

Abstract: The paper examines the Festival of Opera and Ballet Arts – Stara Zagora as a national forum combining representativeness, repertoire memory and the potential for professional debate. Based on the 2015–2025 period, it outlines the genre profile, participants, the relation between tradition and experiment, and the challenges of the long-term programming, public funding and work with audiences.

Keywords: *music theatre; repertoire policy; festival model; public funding; professional communities; audience; digital environment*

Въведение

Фестивалите не са само календар от събития. Те са механизъм за оценяване на художествени постижения, за обмен на професионален опит и за среща с образци, които могат да пренаредят представите за дадена художествена среда. В тях се съдържа и възможност за свобода: за експеримент, за опониране на устойчиви стереотипи, за реабилитиране на пренебрегнати творци, заглавия и практики. Затова фестивалната форма следва да се разглежда едновременно като празник, като публична сцена, като инструмент на културна памет и като пространство за професионална солидарност.

[1] Д-р, организационен секретар на Фестивала на опоерното и балетното изкуство - Стара Загора
PhD, Organizational Secretary of the Festival of Opera and Ballet Arts – Stara Zagora

В този смисъл Фестивалът на оперното и балетното изкуство – Стара Загора (ФОБИ) заема особено място в българската музикалносценична култура. Той е свързан с историята на най-устойчивата извънстолична опера в България, но надхвърля ролята на юбилейна или институционална проява. В най-добрите си периоди ФОБИ функционира като витрина на постижения, в която се открояват тенденции в операта, балета и оперетата.

Историческа рамка и местна инициатива

Историята на ФОБИ показва как една местна културна инициатива може да придобие национално значение. В средата на 60-те години на XX век, около фигурата на Димитър Димитров - дългогодишен главен диригент и художествен ръководител на Държавна опера - Стара Загора, се оформя амбицията градът да бъде не само домакин на оперни и балетни спектакли, а средище на музикален живот и култура. В този контекст се появяват Декемврийските музикални дни, които след откриването на оперната сграда прерастват във Фестивал на оперното и балетното изкуство[2].

Така фестивалът не е механично допълнение на репертоарния план, а форма на местна и професионална самоорганизация. Именно импулсът тук в средата на 1960-те години предопределя устойчивостта на форума и произтичащия му принос в националната култура. Стара Загора не просто приема спектакли; градът изгражда сцена, около която се концентрират памет, институционална приемственост и желание за съпоставка с националните процеси в музикалносценичните изкуства.

Обхват[3]

Анализът на ФОБИ преминава през няколко взаимно свързани измерения. Игровите практики поставят участниците в условия на своеобразно съревнование, сравнение и оценка. Зрелищното действие изследва характера и формите на преживяванията. Празникът оформя статуса на традицията, експериментите с ново съдържание или среща опоненти на недостатъчно осмислени безкритично наложени стереотипи. Пространството ситуира фестивала в националната култура, маркира територия - град, сцена, културна инфраструктура... Нова енергия внася и по-интензивно събитийно време. Фестивалната институция отразява обществено-икономическите и политически промени, като ги актуализира в различни организационни модели. Артистите, селектираната програма и публиката оформят контурите на художествения профил на форума.

[2] ПРЕД националния преглед на оперните театри. Отечествен фронт, № 9317, 19 ноем. 1974, с. 1.

[3] В структурата на изложението се ползва категориалната схема на фестивала като културен феномен, разгърната в различни изследвания на автора: антропологически категории (игра, зрелище, празник), социокултурни категории (пространство, време, институция), естетически категории (артисти, програма, публика) - б.а.

Тази схема позволява ФОБИ да бъде видян не само като поредица от спектакли, а като културен инструмент, маркира границите на сценичната продуктивност, финансовите възможности и способностите професионалната общност да следва своята мисия и да отстоява общи каузи.

Репертоарът през 2015–2025 г.

Периодът 2015–2025 г.[4] дава възможност да се очертае профилът на ФОБИ в условията на съвременната българска оперна и балетна продукция. Репертоарът на операта-домакин Държавна опера – Стара Загора през тези години включва заглавия като „Лучия ди Ламермур", „Селска чест", „Делвата", „Вълшебната флейта", „Сиси – душата на императрицата", „Лебедово езеро", „Дон Кихот" (балет), „Процесът Мерилин Монро", „Африканката", „Шопениана", „Бал с маски", „Сънят на Пилат", „Фауст", „Лешниковотрошачката", „Евгений Онегин", „Джани Скики", „Самодивите" (Le Villi), „Копелия", „Андре Шение".

Този списък е показателен. В него присъстват произведения от класическия репертоар, но Верди и Пучини не доминират по начина, по който често доминират в регулярния афиш на оперните театри. Наред с тях се появяват по-рядко изпълнявани заглавия, съвременни опити, балетни продукции и произведения, които разширяват обичайния образ на институционалната сцена. В този смисъл репертоарът на операта-домакин защитава смисъла на фестивала като излизане „извън кутията" – не чрез отказ от традицията, а чрез по-широко разбиране за нейното актуално продължение.

Гостуващите постановки за същия период също потвърждават стремежа към разнообразие. В програмата се появяват оперни, балетни, танцови, концертни и мултижанрови проекти. Сред заглавията са „Омагьосаният", „Травиата", „Дон Паскуале", „Viva la classica", „Лястовичката", „Хофманови разкази", „Борис Годунов", „Норма", „Орфей", „Алчина", „Катерина Измайлова", „Севилският бръснар", „Джоконда", „Таис", „Фалстаф", „Дама пика", „Чичовци", „Летящият холандец", „Лето 893", „Валкюра", „Милосърдието на Тит", „Рейнско злато", „Русалка" от Дворжак, „Кралят на валса", „Танхойзер".

ФОБИ остава преди всичко национален форум. Чуждестранното участие има значение; то не е самоцел, а по-скоро е ориентир за сравнение и знак за възможни партньорства. Участията на формации от Белград, Виена, Скопие и Гданск например разширяват перспективата, но не променят основния профил: форумът измерва състоянието на българската сцена, като я поставя в диалог с практики отвъд националната граница.

[4] Виж: Приложение, Програми на ФОБИ през 2015-2025

Жанрова картина и участници

Жанровото разпределение на събитията през 2015–2025 г. показва превес на операта, но не и затваряне само в оперния жанр. В изследвания период са отчетени 39 оперни събития, 26 концерта, 19 танцови събития, 5 оперетни или мюзикълни прояви и 4 мултижанрови проекта[5]. Тази картина е важна, защото показва, че концертът и танцовата форма не са периферни спрямо фестивалния профил. Те се превръщат в начин за включване на независими продукции и за разширяване на срещата между институционална сцена, гостуващи формации и публика.

Като се прибави съпътстващата програма (майсторски класове, представяне на книги, изложби, филми, лекции), общият брой събития в периода е близо сто. Анализът на участниците показва наличието на сравнително устойчиво ядро от формации, които носят значителна част от художественото съдържание, както и по-широк кръг от еднократни или извънредни участия. Тази структура има две лица. От една страна, постоянните участници гарантират разпознаваемост и организационна стабилност. От друга, прекомерната зависимост от ограничен кръг участници може да стесни хоризонта на селекцията и да намали риска, който е необходим на всеки фестивал.

Основни предизвикателства

Най-сериозното предизвикателство пред ФОБИ е намаляващата продуктивност на музикалносценичната среда в страната. Всяка следваща година подборът на качествени и достатъчно различни продукции става по-труден. Този проблем не е само местен, национален, международен и не е само оперен. Той засяга театралните и танцовите фестивали, защото е свързан с по-общи процеси: ограничени бюджети, инерция на репертоарните институции, недостиг на нови произведения, слабости в средносрочното планиране и липса на реформи в културната политика.

Второ предизвикателство е инерцията на публичното финансиране. Публичният ресурс осигурява устойчивост, но е консервативен по природа. Той трудно допуска нови организационни модели, по-амбициозни международни партньорства или по-дългосрочно договаряне. В резултат фестивалът често е принуден да се вмести в рамките на годишния бюджет, докато доброто фестивално програмиране изисква хоризонт от няколко години.

Трети проблем е кризата на приемствеността. След 1989 г. ФОБИ преминава през различни артистични форми: от ясно дефиниран форум за опера, оперета и балет към по-разтворена музикална платформа.

[5] Виж: Приложение, Програми на ФОБИ през 2015-2025

Тази промяна има положителен потенциал, но създава и риск от неясна идентичност. Ако фестивалът не формулира достатъчно ясно какво събира, защо го събира и към кого го адресира, той може да се превърне в допълнение към сезона, вместо в самостоятелно културно събитие.

Фестивалът е ограничен и от пространствените условия. Основната сцена на операта е естественият център, но съвременните музикалносценични изкуства все по-често търсят алтернативни локации и необичайни ситуации на възприемане. Опитът с представянето на „Процесът Мерилин Монро" на Роланд Баумгартнер в пространството на Общинския съвет[6] показва, че подобни решения могат да бъдат плодотворни. Те променят отношението на публиката, поставят артистите в нова среда и разширяват публичния образ на фестивала.

Времевата структура също има значение. ФОБИ е сравнително разтеглен във времето, защото не всеки ден е запълнен със събития и това ограничава неговата интензивност. Фестивалът като празник предполага сгъстяване на събитията, усещане за общност и по-силно натрупване на публично внимание. Когато събитията са малко и раздалечени, празничната енергия отслабва. Това не е само въпрос на календар, а на фестивална драматургия.

Отношението към публиката остава ключово. Публиката не винаги разпознава фестивала като място за среща с нестандартни произведения. Това изисква последователна работа: предварителни разговори, образователни инициативи, дигитални съдържания, критически текстове и ясна комуникация защо дадено заглавие е важно. Добрата посещаемост през последните издания показва, че подобна промяна е възможна, но тя не може да бъде оставена само на афиша.

Институционалната рамка и професионалната общност

ФОБИ се организира от държавен културен институт. Това решение има предимства: инфраструктура, административен капацитет, сцена, технически екип, легитимност и връзка с репертоарната традиция. То обаче има и ограничения. Държавният културен институт е създаден преди всичко, за да поддържа регулярен културен календар, да произвежда спектакли и да възпитава своя публика. Фестивалът изисква друг режим: селекция, сравнение, покана към външни участници, критическа дистанция спрямо собствената продукция и по-гъвкава комуникация с професионалната среда.

Затова една от възможните задачи пред ФОБИ е да се утвърди като форум за професионален дебат. Научната конференция „Операта и градът" показва такава посока. Тя кани артисти, изследователи, ад-

[6] Спектакълът се представя на 8 дек. 2018 г. в залата на Общински съвет - Стара Загора.

министратори и публика да разговарят не само за миналото, но и за условията, в които се създава бъдещето на оперното и балетното изкуство. Подобен форум може да формулира проблеми, да събира аргументи и да настоява за по-адекватни решения от страна на институциите, които определят културната политика.

Заключение: хоризонт на възможности

ФОБИ е представителна извадка на репертоарни търсения и постижения на българската сцена. През 2015–2025 г. той не обслужва комерсиални проекти, а съхранява връзката между традиция, рядко изпълнявани произведения и умерено отваряне към независими продукции. Експерименталните търсения най-често се появяват чрез независими формации, докато авангардните проекти практически отсъстват. Това отсъствие не трябва механично да се оценява като недостатък, но трябва да бъде осъзнато като граница на фестивалния модел.

Пред ФОБИ стоят няколко конкретни нужди. Първата от тях е свързана с по-концентрирано и по-интензивно протичане, което да създава реална празнична общност. Втората - с алтернативни пространства и с дигитални форми на присъствие. Третата е в осъществяването на извънфестивални активности, чрез които брандът на фестивала да живее през цялата година. Четвъртата е в по-активното включване на професионалната общност – не само като изпълнители, а като участници в разговор за репертоар, образование, публика, финансиране и културна политика.

Ако тези посоки бъдат развивани последователно, ФОБИ може да остане не просто памет за една силна традиция, а инструмент за нейното бъдеще. Неговата стойност не е само в това, че показва какво вече е постигнато. Тя е и в способността му да формулира въпроса какво още може да бъде постигнато от българската музикалносценична култура.

Библиография:

Кутин, Любомир. „Фестивалът на оперното и балетното изкуство – Стара Загора (ФОБИ) – витрина на постижения и хоризонт на възможности". Авторска презентация, юбилейна конференция „Операта и градът", Стара Загора, 28 ноем. 2025.

Кутин, Любомир. Светът на фестивалите. Издателство МС – Варна, 2018.

ПРЕД националния преглед на оперните театри. Отеч. фронт, № 9317, 19 ноем. 1974, с. 1.

ПРИЛОЖЕНИЕ
Програми на ФОБИ,
2015-2025

2015

23 ноември - Държавна опера - Стара Загора
„Безвремие" – танцов спектакъл
„Гергана" – опера от М-ро Георги Атанасов (концертни фрагменти)
24 ноември - Софийска филхармония
„Приказка за обой" - образователен концерт
25 ноември - Държавна опера - Пловдив
„Омагьосаният" - мадригална комедия от Божидар Спасов
26 ноември - Държавна опера – Бургас
„Травиата" – опера от Джузепе Верди
27 ноември - Държавна опера – Варна
„Дон Паскуале" – опера от Гаетано Доницети
30 ноември - Фондация „Наследството на Паваротти"
„Гласовете на Италия" - концерт
1 декември - Балет Арабеск
„Viva la Classica" - П. И. Чайковски, Рихард Щраус, Лудвиг Минкус
3 декември - Фондация „Дарина Такова"
"Лястовичката" - опера от Джакомо Пучини
5 декември - Държавна опера–Стара Загора
„Лучия ди Ламермур" – опера от Гаетано Доницети

2016

28 декември – Държавна опера–Стара Загора
„Селска чест" – опера от Пиетро Маскани,
„Делвата" – балет от Алфредо Казела
29 ноември - Национален музикален театър "Ст. Македонски"
„Любов и смърт в Мулен Руж" - мюзикъл колаж
30 ноември - Държавна опера – Пловдив
„Хофманови разкази" – опера от Жак Офенбах
1 декември - Държавна опера – Русе
„Балетна вечер" - Чезаре Пуни, Лудвиг Минкус, Адолф Адам, Антонио Вивалди
2 декември - Държавна опера – Стара Загора
„Вълшебната флейта" – опера от В. А. Моцарт
3 декември - ДФА „Ф. Кутев"
„Красимир Кюркчийски" - концерт по случай 80-годишнината
4 декември - Женски хор „Христина Морфова"
„80 години" - концерт
5 декември - Държавен балет върху лед – Санкт Петербург
„Лебедово езеро" – балет от П. И. Чайковски
6 декември - Академичен симфоничен оркестър
95 години НМА „Проф. Панчо Владигеров" - концерт
7 декември - Фондация „Дарина Такова"
„Матрьошка" - концерт
8 декември - Държавна опера – Варна
„Борис Годунов" – опера от Модест Мусоргски
10 декември - Балканска оперна мрежа
„Музиката на Европа и Балканите" - гала концерт

2017

7 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Сиси – душата на императрицата" – неоромантична опера от Роланд Баумгартнер
28 ноември - Държавна опера – Варна
„Норма" – опера от Винченцо Белини
29 ноември - Държавен музикален и балетен център – София
„Бягство" – мюзикъл по песни на дует „Авеню"
30 ноември - Нова белградска опера и Оперен театър „Мадленианум" – Белград
„Орфей" – опера от Клаудио Монтеверди
1 декември - ММФ „Моцартови празници" – Правец

„Геният на барока и Властелинът на светлината"– музикален театрално-танцов спектакъл, посветен на Кл. Монтеверди и М. Караваджо
2 декември - Александър и Константин Владигерови
„Наследството на Панчо Владигеров" – концерт
3 декември - Университет на Южна Флорида
„Вечно танго" – танцов спектакъл
5 декември - Държавна опера – Стара Загора
„Лебедово езеро" – балет от П. И. Чайковски
7 декември - Музикален и художествен частен университет – Виена
и Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров"
„Алчина"– опера от Георг Фридрих Хендел
8 декември - Майсторски клас на Бруна Балиони
Гала концерт на Бруна Балиони и нейни ученици
9 декември - Софийска филхармония
Симфония № 9 – Лудвиг ван Бетовен

2018

27 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Дон Кихот" – балет от Лудвиг Минкус
29 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Бетовен и Чайковски"– симфоничен концерт
30 ноември - Държавна опера – Пловдив
„Катерина Измайлова" – опера от Дмитрий Шостакович
3 декември - Танцова компания „Стрийм Денс"
„In-between" – съвременен танцов спектакъл
4 декември - Македонска опера и балет – Скопие
„Севилският бръснар" – опера от Джоакино Росини
5 декември - Камерен ансамбъл за съвременна музика „Ars Nova Lux" – Люксембург
„Ars Nova Lux" – концерт
6 декември - Държавна опера – Варна
„Джоконда" – опера от Амилкаре Понкиели
7 декември - Оркестър на Държавна опера – Стара Загора
„150 години след Росини" – концерт
8 декември - Държавна опера – Стара Загора
„Процесът Мерилин Монро" – опера от Роланд Баумгартнер
8 декември - Софийска опера и балет
„Лешникотрошачката" – балет от П. И. Чайковски

2019

22 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Африканката" – опера от Джакомо Майербер
27 ноември - Опера „Балтик" – Гданск
„Таис" – опера от Жул Масне
28 ноември - Национален симфоничен оркестър на консерваториите на Италия
„Непознатият свят на операта" – симфоничен концерт
29 ноември - Академичен симфоничен оркестър
„120 години Панчо Владигеров" – концерт
30 ноември - Държавна опера – Стара Загора
Юбилейна гала вечер на Стефка Минева – оперен концерт
5 декември - Държавна опера – Стара Загора
„Ромео и Жулиета" – балет от П. И. Чайковски
„Шопениана" – балет по музика на Фредерик Шопен
7 декември - Държавна опера – Пловдив
„Фалстаф" – опера от Джузепе Верди

2021

26 и 27 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Бал с маски" – опера от Джузепе Верди

28 ноември - Държавна опера – Стара Загора
Калуди Калудов рисува – среща с автограф и изложба
29 ноември - Регионална библиотека „Захарий Княжески"
Майсторски клас на Веселина Кацарова
1 декември - Ивайло Джуров (бас-баритон) и Деница Петрова (пиано)
„Зимен път" – песни на Франц Шуберт
2 декември - Държавна опера – Стара Загора
„Робинзон Крузо" – детска опера от Александър Йосифов
3 декември - Държавна опера – Варна
„Графиня Марица" – оперета от Имре Калман
4 декември - Балет „Арабеск"
„Opera Diva" – балет по музика на Винченцо Белини, Джузепе Верди и Джакомо Пучини
5 декември - Държавна опера – Пловдив
„Дон Жуан" – опера от В. А. Моцарт
8 декември - Държавна опера – Стара Загора
„Сънят на Пилат"– балет от Стефан Димитров по романа „Майсторът и Маргарита"

2022

17 и 18 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Фауст" – опера от Шарл Гуно, опера с кукли
19 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Мистерията на тишината"– танцов спектакъл
20 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Осем" – авторски танцов спектакъл
21 ноември - Камерен ансамбъл „Софийски солисти"
60 години „Софийски солисти" – концерт
23 ноември - SUONOS ALBANICUS
„Гласовете на Албания" – концерт
25 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Лешникотрошачката" – балет от П. И. Чайковски
26 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Лебедово езеро" – балет от П. И. Чайковски
27 ноември - Майсторски клас на Калуди Калудов
Гала концерт
28 ноември - Държавна опера – Варна
„Дама пика" – опера от П. И. Чайковски
29 ноември - Балет „Арабеск"
„Триптих" – танцов спектакъл
30 ноември - Държавна опера – Стара Загора
80 години танцова драма „Нестинарка" – творческа вечер
2 декември - Софийска опера и балет
„Чичовци" – опера от Лазар Николов

2023

23 и 24 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Евгений Онегин" – опера от П. И. Чайковски
26 ноември - Балет „Астана" – Казахстан
„Спартак" – балет от Арам Хачатурян
27 ноември - Ансамбъл „Симфониета" Райнхард, Владигеров и театъра – концерт
28 ноември - Държавна опера – Варна
„Летящият холандец" – опера от Рихард Вагнер
1 декември - Майсторски клас на Веселина Кацарова и Калуди Калудов
Концерт на участниците в майсторския клас
4 декември - Ансамбъл „Сухишвили"
„Грузински национален балет" – танцов спектакъл
5 декември - Държавна опера – Русе
„Лето 893" – опера от Парашкев Хаджиев
8 декември - Софийска опера и балет
„Рейнско злато" – Рихард Вагнер

2024

21 и 22 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Джани Скики" – опера от Джакомо Пучини
„Самодивите" (Le Villi) – опера от Джакомо Пучини

23 ноември - Александра Дичева
„Диалогът със самотата" – концерт-спектакъл

24 ноември - Национален балет на Ел Салвадор
Балетен концерт

25 ноември - Национален музей „Борис Христов"
Българските баси – концерт по случай 110 години от рождението на Борис Христов

26 ноември - Държавен музикален театър „Стефан Македонски"
„Криворазбраната цивилизация" – музикална комедия, музика -Дечо Таралежков

27 ноември - Държавна опера – Пловдив
„Милосърдието на Тит" – опера от В. А. Моцарт

29 и 30 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Копелия" – балет от Лео Делиб

4 декември - Софийска опера и балет
„Рейнско злато" – опера от Рихард Вагнер

2025

21 и 22 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Андре Шение" – опера от Умберто Джордано

25 ноември - Държавна опера – Стара Загора
„Лебедово езеро" – балет от П. И. Чайковски

27 ноември - Държавна опера – Стара Загора и Българска национална телевизия
Държавна опера – Стара Загора във фонда на БНТ – видеопрожекция и концерт

28 ноември - Духов ансамбъл на Държавна опера – Стара Загора
„Нов вятър в операта" – концерт

29 ноември - Държавна опера – Варна
„Русалка" – опера от Антонин Дворжак

1 декември - Държавна опера – Стара Загора
Светски и църковни песни от Добри Христов – концерт

2 декември - Държавна опера – Пловдив
„Вълшебната флейта" – опера от В. А. Моцарт

3 декември - Софийска филхармония
Симфоничен концерт – Й. Брамс, Ф. Менделсон-Бартолди

4 декември - Национален музикален театър „Стефан Македонски"
„Кралят на валса" – концерт-спектакъл, посветен на Йохан Щраус-син

5 декември - акад. Пламен Карталов
„Опера и природа" – представяне на авторско изследване

7 декември - Софийска опера и балет
„Танхойзер" – опера от Рихард Вагнер

Някои тенденции в музикалносценичните изкуства, представени на ФОБИ - Стара Загора от ДМТ „Св. Македонски“ - София

Some trends in the musical and performing arts, presented at FOBI - Stara Zagora by DMT „St. Makedonski“ - Sofia

Десислава Христова[1]
Desislava Christova

Резюме: Фестивалът на оперното и балетното изкуство (ФОБИ) в Стара Загора е с дългогодишна традиция у нас. На неговата престижна сцена през годините са гостували множество творци както с класически, така и със съвременни оперни и балетни спектакли, носещи различни концептуални тенденции в музикалносценичните изкуства. Своето място в програмата на фестивала е намерила и трупата на Музикалния театър в София. Някои от спектаклите, които театърът е представял през годините, са експериментални в областта на музикалносценичните изкуства, отличаващи се от останалите оперни и балетни произведения в програмата на ФОБИ. По традиция в репертоара на ДМТ „Св. Македонски“ присъстват класически оперетни и мюзикълни заглавия, но този театър винаги е давал възможност да бъдат показани пред публика и някои нови български творби. Настоящият текст разглежда и анализира какви музикалносценични тенденции в оперетния и мюзикълния жанр са били представени през последните две десетилетия от ДМТ „Св. Македонски в рамките на ФОБИ и как тези спектакли са намерили своето място като представители на мюзикълния жанр сред класическите оперни и балетни заглавия във фестивалната програма.

Ключови думи: *мюзикъл, оперета, фестивал, музикалносценични изкуства*

Abstract: The Festival of Opera and Ballet Arts in Stara Zagora has a long-standing tradition in Bulgaria. Over the years, its prestigious stage has hosted numerous artists with both classical and contemporary opera and ballet performances, carrying various conceptual trends in the musical and performing arts. The troupe of the Musical Theater in Sofia has also found its place in the festival program. Some of the performances that the theater has presented over the years are experimental in the field of musical and performing arts, differing from the other opera and ballet works in the program of the Festival in Stara Zagora. Traditionally, the repertoire of DMT „St. Makedonski“ – Sofia includes classical operetta and musical titles, but this theater has always given the

[1] Докторант в Институт за изследване на изкуствата, сектор Музика, научен ръководител проф.д.изк. А. Янева;
PhD student at the Institute of Art Studies, Music Department; academic supervisor: Prof. Dr. Anelia Yaneva.

opportunity to show some new Bulgarian works to the audience. This text examines and analyzes what musical-performing trends in the operetta and musical genres have been presented over the last two decades within the FOBI – Stara Zagora during the guest performances of DMT „St. Makedonski" – Sofia and how these performances in the festival program have found their place as representatives of the musical genre among the classical opera and ballet titles.

Keywords: *musical, operetta, festival, musical and performing arts.*

За първи път ДМТ „Ст. Македонски"[2] гостува на Фестивала на оперното и балетното изкуство в Стара Загора през 1976 г. с две свои представления от оперетния жанр: „**Цигански барон**" на Йохан Щраус-син и „**Българи от старо време**" на Асен Карастоянов. Участието на Музикалния театър е две години след промяна на името на традиционно провеждащите се до тогава Декемврийските музикални дни в Стара Загора, съответно на Фестивал на оперното и балетното изкуство – Стара Загора (ФОБИ'74) и една година след първата теоретична конференция, организирана в рамките на ФОБИ'75, която е „...посветена на проблемите и тенденциите в развитието на съвременното оперно и балетно изкуство." (Жунич 2020:134).

След това свое първо участие на форума трупата на театъра си поставя амбициозната задача да бъде редовен участник в програмата му, като представя пред публиката и музикалните критици своите съвременни постановки в оперетния и мюзикълния жанр. За участията си в програмата на ФОБИ, ДМТ „Ст. Македонски" първоначално избира предимно български произведения, както за възрастни, така и за деца. На форума през годините са представяни творбите на Парашкев Хаджиев: „**Цар Мидас има магарешки уши**" (оперета за деца) на ФОБИ'77, „**Сребърните пантофки**" (балетен спектакъл) на ФОБИ'77, а също така и творбата на композитора Виктор Райчев „**Младостта на Маестрото**" (оперета) на ФОБИ'77 (Жунич 2020: 272–275). Тези творби по това време са едни от най-новите български музикалносценични произведения. Концептуалните тенденции в жанровото поле на Музикалния театър в този период са смело насочени към един по-съвременен прочит от гледна точка на сценичните реализации.

[2] Държавен музикален и балетен център (ДМБЦ) – София е названието на институцията, която обединява ДМТ „Стефан Македонски" и балет „Арабеск" с постановление № 152 от 28 юли 2010 г. В текста за кратко театрално-музикалната институция на ДМБЦ – София ще бъде наричана само ДМТ „Стефан Македонски" или Музикалният театър, както публиката е свикнала да го нарича през годините.

Относно приносът на ДМТ „Ст. Македонски“ за осъвременяване на жанровото многообразие в рамките на Фестивала на оперно и балетно изкуство в Стара Загора може да се каже, че ярко доказателство за това са наградите, които се присъждат на ФОБИ'85 за мюзикъла „**Магьосникът от Оз**“ от композитора Харолд Арлън: „Награда на ИК на ОНС в Стара Загора за оперен театър за най-добра музикалносценична реализация на спектакъл за деца и юноши. Награда на ЦК на ДКМС за най-добър изпълнител на н .а. Людмила Чешмеджиева за ролята на Дороти и на Борис Ничев за ролята на Плашилото. Награда на Съюза на българските художници за сценография и костюмография - посмъртно на з. а. Мариана Попова. Награда на детското жури за най-интересен спектакъл на „Магьосникът от Оз“ от Харолд Арлън на ДМТ „Ст. Македонски“ (Жунич 2020: 225–226). Погледнато в културно-исторически аспект, с тези отличия Музикалният театър се е поставил на водеща позиция в жанра мюзикъл у нас, особено що се касае до ФОБИ'85.

На последните издания на ФОБИ - Стара Загора ДМТ „Ст. Македонски“ е представил своите съвременни търсения и тенденции в музикалносценичните реализации на оперетата от Йохан Щраус-син „**Цигански барон**“, мюзикъла „**Казанова**“ на Георги Костов, мюзикъла „**Сантиментално пътешествие“** на Георги Костов и мюзикъла „**Любов и смърт в Мулен Руж**“ по музика и оркестрация на Левон Манукян и Георги Милтиядов.

***

В рамките на XLIII Фестивал на оперното и балетно изкуство - Стара Загора'2011 след трийсет и седем години ДМТ „Ст. Македонски“ (ДМБЦ)[3] отново гостува с оперетния спектакъл „**Цигански барон**“ от Йохан Щраус-син. За разлика от постановката на режисьора и хореограф Богдан Ковачев (представена на ФОБИ'76)[4], която е реализирана сценично в стила на класическата (танцова) виенска оперета, то новата постановка - на режисьорката Юлия Маринова[5] се отличава с някои жанрови метаморфози. Засиленото присъствие на бродуейски мюзикълни заглавия в репертоара на театъра неминуемо е довело до нови тенденции при реализацията на класическите виенски и нововиенски оперетни творби в театъра. Режисьорката Юлия Маринова остава вярна в основата на своите концептуални

[3] През 2011 г. ДМТ „Ст. Македонски“ и балет „Арабеск“ са част от ДМБЦ – София.

[4] „Цигански барон“, чиято премиера се е състояла на 12 ян. 1974 г. в ДМТ „Ст. Македонски“ е с постановъчен екип режисьор Богдан Ковачев, диригент Борис Хинчев, художник Марияна Попова и хореограф Богдан Ковачев.

[5] „Цигански барон“ с премиера на 3 Юни 2011 г. е с постановъчен екип режисьор Юлия Маринова, диригент Игор Богданов, художник Евгения Раева, хореограф Катя Богданова и Наташа Пенкова.

решения на оперетния жанр, но осъвременява творбата посредством заимстване на характерни похвати от мюзикълния жанр. В нейния спектакъл освен добре познатите на публиката балетни платна, естествено в сценичното действие се вливат и танц на ансамбъл хусари от мъжки хор, които танцуват заедно с ансамбъл дамски балет по време на ария с хор от второ действие на граф Хомонай (Graf Peter Homonay)[6]. Тази жанрова метаморфоза определено осъвременява сценичната реализация, защото танцовите номера произлизат естествено, като певците пеят и танцуват в абсолютна симбиоза с драматургичното действие. Спектакълът е изчистен от неоправдани появявания на някои персонажи по либрето. Юлия Маринова, съвместно с хореографите са разиграли напълно оправдано сценичните появи на част от персонажите на сцената чрез мизансцен и танц по музикалната драматургия на оперетата. Така например квартет Гости на Коломан Жупан (Kálmán Zsupán)[7] се появява като част от свитата му и активно участва в мизансцена още преди да дойде певческият музикален номер, в който по клавир започва ансамбъл с тяхно участие. Всеки един от певците в този квартет Гости има персонална задача като типаж и тя се следва до края на спектакъла.

Друга характерна жанрова метаморфоза, която отново е повлияна от мюзикъла, е актьорската интерпретация на диалозите. В процеса на четене на маса преди мизансценните репетиции, режисьорката е търсила много по-реалистично пресъздаване на сценария при говорния текст с тенденция максимално да се доближава до съвременния театър. Дадена е и свобода на актьорите да намерят типичните интонации на говоримия глас и драматургично превъплъщение на героя си при изграждането на образите. По този начин солистите от двата състава имат своите характерни белези при актьорските превъплъщения на своите персонажи, отличаващи ги един от друг. Във вокално интерпретационно отношение постановката на „Цигански барон" запазва изцяло белкантовото звукоизвличане като основа в оперетния жанр. Забелязва се и едно надграждане при вокалните интерпретации, чрез активизиране на консонантите като певчески похват в ариите и ансамблите от певците, тази тенденция е заимствана от интерпретацията на вокални творби на немски език и е повлияна от гостуванията на Музикалния театър в Германия, Австрия, Швейцария и Япония, където трупата е изпълнявала същата творба на оригиналния език[8].

[6] Виж клавир „Der Zigeinerbaron" von Johann Strauss (Sohn).

[7] Виж клавир „Der Zigeinerbaron" von Johann Strauss (Sohn).

[8] В България оперетните и някои мюзикълни творби от репертоара на ДМТ „Ст. Македонски" се изпълняват в превод на български език. На ФОБИ'2011 спектакълът „Цигански Барон" бе представен на български език.

Друга съвременна тенденция, която отличава този спектакъл, игран на XLIII Фестивал на оперното и балетното изкуство - Стара Загора'2011 от представянето на същото произведение на ФОБИ'76, е използването на реалистичен реквизит, без бутафорни елементи. Декорът е минимализиран, но с движещи се елементи, които са част от мизансцена на артистите. Чрез представянето на оперетата „Цигански барон" от Йохан Щраус-син през 2011 г. на ФОБИ, ДМТ „Ст. Македонски" показва своите стремежи към жанрови метаморфози и взаимодействия между оперета, балет и мюзикъл в музикалносценичните изкуства.

***

В рамките на XXXVI Фестивал на оперното и балетно изкуство - Стара Загора'2003, ДМТ „Ст. Македонски" гостува със съвременния български мюзикъл „**Казанова**"[9] на композитора Георги Костов по текст на Юри Дачев. Премиерата на сцената на Музикалния театър е на 24 ноем. 20002 г. Либретото е вдъхновено от известния италиански авантюрист Джакомо Казанова. Под режисурата на Светозар Донев, сценичната реализация на този мюзикъл наподобява повече *комична оперета*, която към своя финал стига до *гротеска*. Либретото няма силна драматургична линия, а „...музикалната партитура е изградена на основата на лайтмотивна техника с проникване на елементи от рок музиката..." (Бикс и др. 2015: 409), като основна тема в оркестровата партитура и клавира на певците е безспорният хит на рок-групата „Сигнал" – „Да те жадувам аз" по музика на Георги Костов. Мюзикълът се изпълнява с професионална озвучителна техника[10], а вокалните интерпретации на солистите са симбиоза от класическо и поп-рок пеене. Относно музикалносценичната реализация би могло да се отбележи, че постановката не носи много от белезите, характерни за мюзикълния жанр. Например: някои от музикалните номера като арията на Казанова в леглото с Марчела, където извън оправданото драматургично действие героят внезапно запява арията си с лайтмотива по песента „Да те жадувам аз", позната на публиката от рок-група „Сигнал". Друго, което не е характерно за мюзикъла, е наличието на големи финали с хор, където хорът се появява в началото и в края на всяко действие

[9] Постановъчен екип: режисьор - Светозар Донев, диригент - Юли Дамянов, хореограф - Светлин Ивелинов, художник - Евгения Раева.

[10] Озвучителен пулт и безжични микрофони, които позволяват свободно движение при мизансцен и танц на певеца.

за масовите сцени. Въпреки старанието на трупата на ДМТ „Ст. Македонски" спектакълът не се радва на особен интерес от страна на публиката по време на ФОБИ'2003 и през следващия театрален сезон ръководството на Музикалния театър в София взе решение **„Казанова"** да бъде свален от афиша.

***

„Сантиментално пътешествие"[11] на композитора Георги Костов, по текст на Любомир Левчев, е другият български мюзикъл, представен на XXXIX Фестивал на оперното и балетното изкуство – Стара Загора'2006. Премиерата на сцената на Музикалния театър в София е на 19 ноем. 2005 г., а на сцената на ФОБИ в Стара Загора е представен на 28 апр. 2006 г. Творбата е насочена към младежката аудитория, сюжетът е въз основа реминисценция към времената на прехода и засилената улична престъпност, либретото изобилства от модни изрази в езика (жаргон), партитурата съдържа множество песенни и танцови номера. Към финала си мюзикълът отново стига до гротеска, подобно на предходния мюзикъл на композитора Георги Костов „Казанова". Експериментално, сценичната реализация на „**Сантиментално пътешествие**" се разгръща върху половината част от голямата сцена на театъра (авансцената), а публиката е настанена на останалата половина от сцена (в рунда на сцената) на специално поставени практикабли с посетителски столове. В ДМТ „Ст. Македонски" - София творбата не постига очаквания интерес от страна на зрителите. По време на представянето си на ФОБИ'2006, концептуалното режисьорско решение публиката и актьорите да делят пространството на сцената не е реализирано - постановката е представена по традиционния начин върху цялото сценично пространство, а зрителите са на седящите места в салона. Въпреки усилията на организаторите да направят една добра реклама на българското произведение, с богата информационна част, посещаемостта на този спектакъл е сведена до минимум. След това участие на ФОБИ в Стара Загора, ръководството на ДМТ „Ст. Македонски" решава творбата да бъде свалена от афиша на театъра.

---

[11] Постановъчен екип: режисьор - Светозар Донев, диригент - Огнян Митонов, хореограф - Светлин Ивелинов, художник - Евгения Раева.

***

„Любов и смърт в Мулен Руж"[12] е мюзикъл, който се причислява към комерсиализацията на мюзикълния жанр в репертоара на ДМТ „Ст. Македонски" (ДМБЦ)[13]. Това произведение е създадено специално за Музикалния театър, либретото е на режисьора Бойко Илиев по литературни мотиви от Александър Дюма - син, Баз Лурман и Самуел Бекет и основно е вдъхновено от романа „Дамата с камелиите", който е и в основата на емблематичната опера на Джузепе Верди „Травиата". Музиката (аранжименти и оркестрация) на „Любов и смърт в Мулен Руж" е на Левон Манукян и Георги Милтиядов по мотиви от Андрю Лойд Уебър, Офенбах, Верди, песни на Франк Синатра, Кристина Агилера, Мадона, Боно, Бийтълс, Queen. По либрето и сценична реализация, режисьорът Бойко Илиев остава в по-голяма степен верен на филма на Баз Лурман, отколкото на литературната творба на Александър Дюма - син. Този комерсиален похват при създаването на сценария е ярък признак за жанрово разграничение между операта „Травиата" от Джузепе Верди и мюзикъла „Любов и смърт в Мулен Руж". Вероятно и близката аналогия с филма е една от причините заглавието да се радва на висок зрителски интерес. С тази си музикалносценична тенденция към комерсиализация в жанра, ДМТ „Ст. Македонски" (ДМБЦ) се представя на 47. Фестивал на оперното и балетното изкуство - Стара Загора'2016 година.

Мюзикълът е показан пред старозагорската публика на 29 ноем. 2016 г. в пълната си сценична версия, без копюри и без мизансценни промени. Режисьорската концепция на Бойко Илиев за едни драматургичен мюзикъл, който слиза от филмовия екран на театралната сцена напълно оправда очакването на зрителите. Декорите са реалистични, като например: люлката, на която главната героиня Марго пее емблематичната песен на Никол Кидман от филма „Мулен Руж" - Sparkling Diamonds (Искрящи диаманти). Изпълнителката на ролята се спуска на сцената от чига; седнала върху добре обезопасена градинска люлка, така тя може да изпълнява реалистични акробатични движения, характерни за европейските кабарета. Актьорската игра на изпълнителите, представили мюзикъла на ФОБИ'2016 успя да завладее публиката с пълнокръвните си драматургично издържани образи. Костюмографията на Цветанка Стойнова е предизвикателна

[12] Постановъчен екип: режисьор - Бойко Илиев, диригент - Левон Манукян, сценограф - Георги Златанов, художник на костюмите - Цветанка Петкова-Стойнова, хореограф - Марлена Тодорова.

[13] По това време Музикалният театър вече е част от институцията ДМБЦ – София.

и на моменти изобилства от еротика, това определено впечатли зрителите на ФОБИ в Стара Загора. Хореографията на Марлена Тодорова е органично вплетена в драматургичното действие, като в нея преобладава жанровата метаморфоза от танца кан-кан, характерен за оперетния жанр към провокативни и еротични танци с пищни костюми в посока жанровете бурлеска и екстраваганца. Тази симбиоза от стилове в танците е атрактивно допълнена с акробатични елементи. Вокалните изпълнения на солистите се характеризират с изобилие от певчески похвати - от оперния и оперетен до поп и рок жанра, като в основата си запазват класическото звукоизвличане. Това определено допринася за атрактивния характер на творбата, без тя да губи музикалната си стойност. Музикалносценичната тенденция, представена на ФОБИ в Стара Загора през 2016 г. от ДМТ „Ст. Македонски", е показател, че комерсиализацията на жанра мюзикъл не пречи на високото изпълнителско ниво. **„Любов и смърт в Мулен Руж"** се радва на голям зрителски интерес както в София, така и на Фестивала на оперното и балетното изкуство в Стара Загора. Може да се отбележи също, че това произведение като част от програмата на ФОБИ допринася за по-голямото жанрово разнообразие.

***

В заключение трябва да отбележа, че участието на ДМТ „Ст. Македонски" през годините на Фестивала на оперното и балетното изкуство се явява коректив както за репертоарната политика, така и за художествено-творческата линия на театъра. По време на тези гостувания фестивалната публика е показател кои експериментални спектакли имат бъдещ сценичен живот и кои са не до там успешни. Представянето на един такъв авторитетен форум с дългогодишни традиции е не само престижно за театъра, но и много отговорно участие. Нареждайки се на една сцена до оперните театри в България, Музикалният театър внася жанрово разнообразие в програмата, което обаче трябва да отговаря и на високо професионално ниво.

Представените режисьорски жанрови метаморфози в произведението **„Цигански барон"** от Йохан Щраус-син на ФОБИ са дали началото на една съвременна тенденция при сценичната реализация на заглавия от класическия оперетен жанр в репертоара на Музикалния театър. Днес в афиша на театъра има произведения от класическия оперетен жанр с открояващи се режисьорски прочити, свидетелства-

щи за жанрова метаморфоза от оперета към мюзикъл. Такива например са „Графиня Марица“ от Имре Калман с нов прочит на либретото и рок аранжименти на някои дялове от увертюрата и балетния номер танц „Чардаш“, „Прилепът“ от Йохан Щраус - син с тенденция хореографията да е тясно свързана с действието, „Веселата вдовица“ от Франц Лехар с режисьорски тенденции сценичното действие да се развива в посока мюзикъл и др. При произведението **„Любов и смърт в Мулен Руж“** са представени хореографски тенденции, водещи до стилово разнообразие и жанрова гъвкавост. Преминаването от оперетния танцов стил „Кан-кан“ към „бурлеска“ и „екстраваганца“ е характерен белег за атрактивния характер на жанра мюзикъл, който може винаги да ни предложи нещо ново. Трябва да се отбележи и фактът, че това заглавие е създадено конкретно за трупата на ДМТ „Ст. Македонски“, което е още една тенденция: по либрето на класическа опера и сценарий на отличен касов филм с музика по мотиви на популярни, световноизвестни произведения и песни да се пренесе на сцената като мюзикъл едно съвсем ново произведение.

Посредством представянето на тези тенденции в музикалносценичните изкуства, ДМТ „Ст. Македонски“ има своя принос във фестивалната програма с предизвикателни заглавия като **„Любов и смърт в Мулен Руж“**, с концептуални жанрови метаморфози на класически виенски оперети като **„Цигански барон“**, дори и с експериментални български мюзикъли, на които е даден шанс за сценична изява като **„Сантиментално пътешествие“** и **„Казанова“**.

От афиша на ФОБИ се вижда, че мюзикълът през последните две десетилетия е намерил своето място в програмата сред класическите опери, балети и оперети и показател за това са зачестилите участия на ДМТ „Ст. Македонски“ (ДМБЦ).

Библиография:

Бикс и др. 2015: Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова, Миглена Ценова-Нушева, Емилия Жунич. Български музикален театър: Опера, балет, оперета, мюзикъл. Рецензии, отзиви, коментари. 1890 – 201). София: Гея Либрис. 2015

Жунич 2020: Жунич, Емилия. Фестивали за музикалносценични изкуства. Концепции. Метаморфози. Реализации. София: БАН, 2020.

Каракостова 2018: Каракостова, Румяна. 100 години юбилеен каталог музикален театър. София: БАН, 2018.

Други източници:

Архив на ДМТ „Ст. Македонски" (ДМБЦ) - София

Проф. Реса Колева и Държавна опера - Стара Загора – творчески взаимодействия

Prof. Resa Koleva and the State Opera – Stara Zagora – Creative Collaborations

Зорница Димитрова[1]
Zornitsa Dimitrova

Резюме: Публикацията осветлява някои аспекти на дългогодишното творческо взаимодействие на проф. Реса Колева с Държавна опера – Стара Загора. На базата на архивни материали[2] са систематизирани и изведени два типа взаимодействия – директни и индиректни. Като индиректни се обособяват главно репрезентациите на вокалната школа на проф. Колева на различни нива. В категорията на директните взаимодействия попадат: участието ѝ като член на жури в VIII Национален преглед на оперното и балетно изкуство през 1989, учредяването на Оперната студия при Държавна опера – Стара Загора, която тя ръководи в периода 2004 – 2007, честванията, организирани от Държавна опера – Стара Загора по повод 70-годишнината на певицата и др.

Ключови думи: *оперна студия, вокална педагогика, VIII Национален преглед на оперното и балетно изкуство, ФОБИ*

Abstract: The publication provides insight into certain aspects of the long-standing creative collaboration between Prof. Resa Koleva and the State Opera – Stara Zagora. Based on archival materials, two types of interaction are systematized and identified: direct and indirect. The indirect interactions mainly include representations of Prof. Koleva's vocal school at various levels. The category of direct interactions includes: her participation as a jury member in the 8th National Review of Opera and Ballet Art in 1989; the establishment of the Opera Studio at the State Opera – Stara Zagora, which she directed during the period 2004–2007; the celebrations organized by the State Opera – Stara Zagora on the occasion of the singer's 70th anniversary, among others.

Keywords: *opera studio, vocal pedagogy, 8th National Review of Opera and Ballet Art, Opera and Ballet Festival – Stara Zagora*

[1] гл. ас. д-р в Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, София; Chief Assistant Professor, PhD, at the Institute of Art StudiesInstitute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, Sofia.

[2] Всички архивни материали в доклада се публикуват с изричното съгласие на собствениците на правата върху тях.

През своя професионален път проф. Реса Колева има тесни връзки с две значими за Стара Загора музикални институции – Държавна опера – Стара Загора и НУМСИ „Христина Морфова“[3]. Настоящият доклад обаче ще се фокусира върху творческите взаимодействия на изтъкнатата ни вокална педагожка със Старозагорската опера. В годините тя има различни по тип контакти с тази институция, които биха могли да се разграничат в две основни категории – **индиректни и директни**.

Като **индиректно взаимодействие** би могла да се определи **репрезентацията на вокално-педагогическата школа на проф. Колева**, която се осъществява на две нива.

Първото ниво се реализира посредством изпълненията на редица нейни възпитаници, които през годините са солисти на операта, гастролират на нейна сцена или се представят в постановки на различни оперни театри в издания на Фестивала на оперното и балетното изкуство. Историческата обективност изисква да се отбележи, че много от учениците на Реса Колева (напр. солистите Генко Гешев, Мария Клинчева, Мартин Илиев, Офелия Христова, Симеон Симеонов[4]) вписват имената си в емблематични за историята на Държавна опера – Стара Загора постановки, които през годините им донасят професионално признание и известност. И днес възпитаници на Реса Колева са част от екипа на операта – Веселина Кацарова (артистичен директор на Държавна опера – Стара Загора), Мария Иванова (артист-хорист) и Тереза Бракалова (артист-солист). Примери за ученици на Реса Колева, в чиято кариера Старозагорската оперна сцена играе съществена роля, също не липсват. Подобен случай описва тенорът Арсений Арсов в своята автобиографична книга “Разорани бразди” (вж. Арсов 2025: 163 – 165).

Като форма на **индиректно взаимодействие** и респективно второ ниво на репрезентация на вокално-педагогическия подход на проф.

---

[3] От 70-те години Реса Колева е представител от Вокалния факултет на БДК (днес НМА „Проф. Панчо Владигеров“), който отговаря за музикалното училище в Стара Загора в рамките на т.нар. инспекторат, създаден по инициатива на Комитета за култура. Задълженията на всеки един от колегите си в рамките на този инспекторат проф. Колева описва в спомените си по следния начин: *„Разпределихме колеги от вокалната катедра към всяко средно музикално училище. Един път в семестъра всеки посещаваше определеното средно музикално училище, като имаше за задача да присъства на часовете по пеене на преподавателите и после да обсъдят професионални проблеми. Така имахме възможност да помогнем на колегите от тези училища за тяхното професионално израстване, а така също да знаем какви певци се обучават. Преподавателите от средните музикални училища по пеене имаха право да дойдат при нас, да посетят часове на наши колеги и да присъстват на заседания на вокалната катедра*“ (Колева 2018).

[4] Всички изброявания на имена в текста са подредени по азбучен ред, а не по хронология или на друг принцип.

Реса Колева би могъл да се определи и **творческият ѝ диалог с дългогодишния хормайстор на Държавна опера – Стара Загора Богдана Попова**, която споделя, че в годините често се е съветвала с проф. Колева относно вокалната работа с хора. „[Казваше ми – б.м. З.Д.] *винаги да държа на разпяването – да разпявам център, а не да ги хвърлям веднага да пеят високини, да се редуват бавни и бързи упражнения. Питала съм я и конкретно за някои фрази или фрагменти, които не са се получавали. Съветвала съм се с нея, например, когато пее акапелен хор, винаги се понижаваше. И съм я питала могат ли да пеят тези откъси със затворена уста и тя ми казваше: „Можеш! Ще намерят позицията, но внимавай да не отидат в носа, да няма носово звучене!“. Винаги съм се съветвала с нея на тази тема, за да не изкривя някои неща. Тя ми даваше много полезни съвети, но най-важното беше да държа на разпяването*“ (Работно интервю 2019).

В категорията на **директните взаимодействия** се включва: участието на Реса Колева като член на жури в VIII Национален преглед на оперното и балетно изкуство – Стара Загора през ноември 1989, учредяването на Оперната студия при Държавна опера – Стара Загора, честванията, организирани от Държавна опера – Стара Загора по повод нейната 70-годишнината и майсторския клас по вокална техника и интерпретация на певицата в операта, които ще бъдат представени в последващото изложение.

Участие в осмото издание на Националния преглед на оперното и балетно изкуство – Стара Загора през ноември 1989

В личния архив на певицата е запазен неин ръкопис със заглавие „Впечатления на проф. Реса Колева – член на жури на VIII-ия Национален преглед на оперното пеене и балетното изкуство – Стара Загора, ноември 1989“. Без да се впускам в детайлен анализ на съдържанието, ще се ограничa с наблюдението, че в изложението на проф. Колева за представянето на различните оперни и оперетни театри не липсват както положителни отзиви, така и критични бележки, което безспорно говори за обективността на оценката ѝ. По-интересни за мен като изследовател са въпросите, констатациите и предложенията на проф. Колева във връзка с прегледите, състоянието на оперната критика и принципите на оценяване на постановките, които в последващите редове ще систематизирам и подложа на коментари.

Още в самото начало на своето изложение проф. Колева високо оценява значението на форума за стимулиране дейността на оперните театри, но в същото време поставя под въпрос възможността на такъв преглед да се направи реална оценка за състоянието и профе-

сионалното ниво на даден театър само на база на представения(-ите) спектакъл(-ли). *„Колкото и да е компетентно едно жури, не може да даде друга оценка, освен тази на спектаклите в момента. Ако е необходимо да се даде преценка на цялостното състояние на един театър, то той не би могъл да го защити в едни такива условия“* (Колева 1989: 1). Водена от това убеждение, проф. Колева изказва мнението, че за да бъде обективна оценката на качеството и нивото на даден професионален оперен или музикален театър много по-ефективно би било тя да се дава от специалисти в областта след по-продължителен период на наблюдение (в рамките на сезона). Това, разбира се, не следва да се тълкува като омаловажаване функциите на прегледа като трибуна, където могат да се проследят основните тенденции в развитието на музикално-сценичното изкуство у нас, т.е. идеята за фестивалния принцип, а по-скоро като предложение за друга форма на мониторинг и оценяване на постиженията. Всъщност времето показва, че тезата на проф. Колева има своите основания – именно фестивалното начало остава водещо и до днес, а не оценката на качеството.

В края на ръкописа проф. Колева проблематизира въпроса за поддържането на високо професионално ниво на оперните и музикалните театри. *„От двадесет години познавам добре певците, завършили вокалния факултет на БДК. Определено мога да кажа, че по-голямата част от тях са годни за оперната практика. Задавам си въпроса защо обаче вместо да израстват, те загубват нивото си и нямат стимули. Този факт заслужава специално внимание. Според мен освен качествата на личността, до голяма степен влияе обстановката в театъра – репертоар, музикално ръководство, режисьорска работа и повече творческа взискателност“* (Колева 1989: 5). На тази база Реса Колева формулира и двата ключови фактора, които според нея ще осигурят добри резултати в посока израстване на солистичния състав и поддържане на високо художествено ниво на продукцията – **компетентност на художествените ръководства и професионално поддържане на солистичния състав**.

Друг съществен проблем, който проф. Колева извежда в разсъжденията си, е ролята на професионалната музикална критика, като акцентира върху някои негативни тенденции в тази сфера. *„Много важно обстоятелство е също това, че певците се нуждаят от компетентно мнение на професионалисти, а не от ниския критерий на нашата провинциална публика. ... У нас е прието да се пише само за премиерния състав на един спектакъл и обикновено това са само една-две рецензии, докато в една провинциална опера в Швейцария излизат тринадесет критики за всички състави на даден спектакъл“* (Колева 1989: 5).

Докладът завършва със следните предложения относно подобряване на съществуващите към онзи момент практики в музикалните институции:

1. Да се помисли за по-голям обмен на солисти между отделните театри.

2. Да се осъществяват копродукции.

3. Да се организират оперните театри по западен образец с цел поддържане на висок професионализъм чрез истинска конкуренция. Така по мнението на проф. Колева *„Ангажираните чрез договор солисти за съответната опера и театър ще знаят предварително условията си и ще се стараят да постигнат високо професионално ниво"* (Колева 1989: 5).

Докато първите две препоръки в една или друга степен се прилагат вече по това време, то последната обвързва визията на проф. Колева със следващото десетилетие от историята на музикално-сценичното изкуство у нас, когато тази идея обстойно се обсъжда и коментира в професионалните среди. Предвид годините, когато е писан този текст и съществуващите тогава нагласи в обществото, предложенията на Реса Колева могат да се тълкуват като приносни и особено актуални в светлината на промените след 10.11.1989.

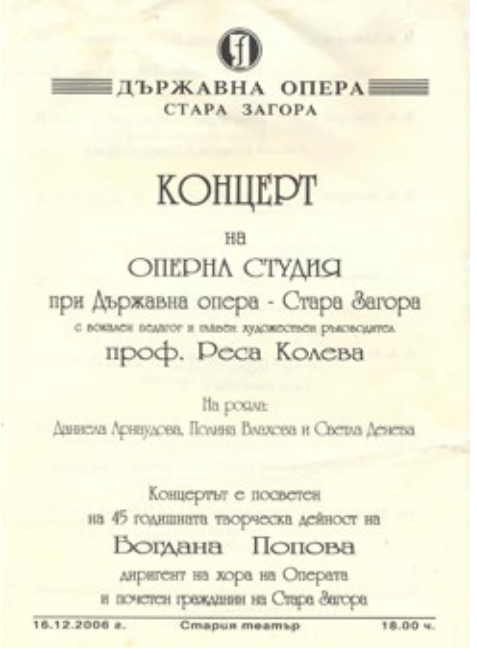
Учредяването на оперната студия при Държавна опера – Стара Загора

По инициатива на ръководството на Държавна опера – Стара Загора през сезон 2003/2004 се създава оперна студия, в която се работи изключително и само с хористи. За ръководител на студията по предложение на хормайстора Богдана Попова е поканена проф. Реса Колева. Целта на студията е да се допринесе за усъвършенстването на вокалната техника на хоровия състав. По думите на самата Богдана Попова, в тези години в хора работят много певци, които имат потенциала да се развиват, включително и да направят солистична кариера (Работно интервю) Така в началото на 2004 студията започва своята работа с цялостно прослушване на хоровия състав.

Дейността на Реса Колева протича в две основни направления – преодоляване на сериозни вокални проблеми и усъвършенстване на вече съществуваща вокалноизпълнителска техника. В студията се обучават всички хористи, които имат желание да поддържат вокалната си подготовка. В процеса на работа се оформя ядро от певци, които притежават капацитета, знанията и уменията да се представят като солови изпълнители на концертния подиум. В годините, когато Реса Колева ръ-

ководи студията (2004 – 2007), броят им постоянно нараства. Групата изпълнители, които участват в концертите през различните години, включва певците: Богомил Русенов (баритон), Васко Влахов (тенор), Виолета Димитрова (сопран), Галя Палазова (сопран), Зорница Димитрова (мецосопран), Ивайло Йовчев (тенор), Ивона Иванова (мецосопран), Игнат Желев (бас), Кремена Райчева (мецосопран), Кунка Дачева (мецосопран), Лиляна Ходжева (мецосопран), Маргарита Йовчева (алт), Мария Иванова (мецосопран), Мила Колева (сопран), Милен Денев (тенор), Петър Янкулов (бас), Силвия Василева (сопран) и др.

През периода 2004 – 2007 участниците в оперната студия изнасят три концерта, вторият от които (на 16 декември 2006) посвещават на 45-годишния творчески юбилей на хормайстора на операта Богдана Попова (вж. *Снимка № 2*). С всеки изминал концерт трудността на репертоара се увеличава. Като пряк участник в нея мога да споделя, че Реса Колева мъдро подбираше произведенията според възможностите на всеки от участниците, които работеха усърдно, с огромно желание и резултатите не закъсняха. Днес много от тези певци имат солови изяви на сцената на Държавна опера – Стара Загора, а някои поеха пътя към солистичната кариера.


ДЪРЖАВНА ОПЕРА
СТАРА ЗАГОРА

КОНЦЕРТ

на

ОПЕРНА СТУДИЯ

при Държавна опера - Стара Загора

с вокален педагог и главен художествен ръководител

проф. Реса Колева

На рояла:

Даниела Арнаудова, Полина Влахова и Светла Денева

Концертът е посветен

на 45 годишната творческа дейност на

Богдана Попова

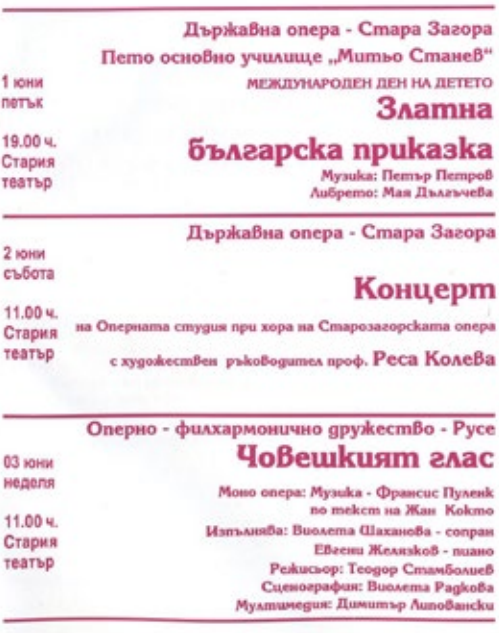
диригент на хора на Операта

и почетен гражданин на Стара Загора

16.12.2006 г. Старият театър 18.00 ч.

Снимка № 1: Заглавна страница на програма от концерт на оперната студия от 16 дек. 2006 г.

И трите концерта съчетават в себе си от една страна арии и ансамбли от българската и световната оперна и оперетна класика, а от друга – приказни образци от камерната вокална литература като терцетът „Невярната Ниче“ от Волфганг Амадеус Моцарт, дуетът за сопран и мецосопран „Баркарола“ от Джоакино Росини, както и шедьоври на соловата песен от различни национални композиторски школи. Признанието за качеството на представената музикална продукция идва с включването на традиционния за студията годишен концерт в програмата на Фестивала за оперно и балетно изкуство през 2007 (Вж. *Снимка № 3*).



Снимка № 2: Фрагмент от програмата на ФОБИ за 2007

Активно участие в дейността на студията, разбира се, имат и корепетиторите на Държавна опера – Стара Загора Даниела Арнаудова, Полина Влахова, Савина Кулова, Светлана Денева, които партнират на певците на концертния подиум.

Особено важно според мен е да се подчертае приемствеността и в още една насока. В концертните изяви на оперната студия солисти на Държавна опера – Стара Загора винаги са оказвали подкрепа на кон-

цертния подиум – например сопраното Десислава Стефанова, която изпълни заедно с Ивона Иванова дует от Росини на концерта през 2007 и Емилия Иванова (Джурова), която партнираше в няколко ансамбъла на концерта през 2006 (вж. Програма 2006). Тази практика с годините се превръща в традиция, която никога не е била прекъсвана.

Радостно е, че студията продължава своята работа и до днес под умелото ръководство на Стефка Минева. Днес оперната студия при Държавна опера – Стара Загора е институция, утвърдена и проверена във времето, която остава символ на стремежа за самоусъвършенстване.



Снимка № 3: Участие на проф. Реса Колева в концерт по повод 70-ата ѝ годишнина заедно с оркестъра на Държавна опера – Стара Загора, диригент – Божидар Бонев, Стара Загора, 2004

Честванията, организирани от Държавна опера – Стара Загора по повод 70-годишнината на Реса Колева

Държавна опера – Стара Загора отбелязва 70-годишнината на проф. Реса Колева и 40-годишната ѝ творческа дейност с голям концерт на нейни възпитаници. На този концерт проф. Колева изпълнява две барокови арии съвместно с оркестъра на операта под диригентството на Божидар Бонев (вж. *Снимка № 3*.). Това ѝ участие остава едно от последните в нейната кариера. В концерта участват нейните

възпитаници Елена Маринова, Мария Цветкова-Маджарова, Мартин Илиев, Офелия Христова, Сребра Михалева, Симеон Симеонов. Освен тази изява, концерт в чест на кръглата годишнина изнася и оперната студия към операта през 2004 г.

През 2007 проф. Колева осъществява в Държавна опера – Стара Загора и един от последните си майсторски класове по вокална техника и интерпретация в България. Концертът на участниците е включен в програмата на ФОБИ за 2007.

Представената в доклада информация илюстрира многоаспектните творчески взаимодействия между проф. Реса Колева и институцията Държавна опера – Стара Загора, което позволява не само да се обогати и допълни знанието за историята на операта, но е и стимул отново да се насочи научния интерес към някои от процесите, които протичат у нас в сферата на музикално-сценичните изкуства през последните няколко десетилетия от историята на българската музикална култура.

В текста са използвани следните абревиатури и съкращения (по азбучен ред):

БДК – Българска държавна консерватория

НУМСИ „Христина Морфова" – Национално училище за музикални и сценични изкуства „Христина Морфова"

ФОБИ – Фестивал на оперното и балетното изкуство

Библиография:

Арсов 2025: Арсов, Арсений. Разорани бразди. Варна: ФИЛ, 2025.

Колева 1989: Колева, Реса. Впечатления на проф. Реса Колева – член на жури на VIII Национален преглед на оперното пеене и балетното изкуство – Стара Загора, ноември 1989. Ръкопис. София, декември 1989, 6 с. – личен архив на Реса Колева.

Колева 2018: Колева, Реса. Спомени на проф. Реса Колева. Ръкопис. София, 2018 – личен архив на Зорница Димитрова.

Програма 2006: Програма от концерт на оперната студия при Държавна опера – Стара Загора от 16.12.2006 – личен архив на Зорница Димитрова.

Програма 2007: Програма от XXXX Фестивал на оперното и балетното изкуство, Стара Загора, 2007 – личен архив на Зорница Димитрова

Работно интервю 2019: Работно интервю на автора с Богдана Попова, хормайстор на Държавна опера – Стара Загора, проведено в град Стара Загора на 22.10.2019 – личен архив на Зорница Димитрова.

Приложение № 1

Списък на участниците в оперната студия
на Държавна опера – Стара Загора в периода 2004 - 2007[5]

1. Богомил Русенов* (баритон)
2. Борис Христов (тенор)
3. Васко Влахов* (тенор)
4. Виолета Димитрова* (сопран)
5. Галя Палазова* (сопран)
6. Зорница Димитрова* (мецосопран)
7. Ивайла Владимирова (мецосопран)
8. Ивайло Йовчев* (тенор)
9. Иван Иванов (баритон)
10. Ивона Иванова* (мецосопран)
11. Игнат Желев* (бас)
12. Кремена Райчева* (мецосопран)
13. Кунка Дачева* (мецосопран)
14. Лиляна Ходжева* (мецосопран)
15. Маргарита Йовчева* (алт)
16. Мария Иванова* (мецосопран)
17. Мария Йорданова (сопран)
18. Мила Колева* (сопран)
19. Милен Денев* (тенор)
20. Петър Янкулов* (бас)
21. Ренета Ванерова (сопран)
22. Росица Стоева (мецосопран)
23. Силвия Василева* (сопран)

[5] Със звездичка след името са отбелязани певците, които участват в концертите на оперната студия през периода 2004 – 2007.

Режисьорският знак като експресивен код на послания и връзка между оперното произведение и сценичното представление.
С примери за сценичните концепции на операте „Макбет“ (2003) и „Мадам Бътерфлай“ (2005), реализирани на сцената на Държавна опера - Стара Загора от постановъчен екип в състав Нина Найденова – режисьор, Борис Стойнов – сценограф, Цветанка Петкова-Стойнова – художник костюми, Боряна Сечанова – хореограф

The Directorial Sign as an Expressive Code of Messages and a Link Between the Operatic Work and the Stage Performance
With examples from the stage concepts of the productions *Macbeth* (2003) and *Madama Butterfly* (2005), realized on the stage of the State Opera – Stara Zagora by the production team: Nina Naydenova – director, Boris Stoynov – scenographer, Tsvetanka Petkova-Stoynova – costume designer, Boryana Sechanova – choreographer.

Нина Кубратова Найденова[1]
Nina Kubratova Naydenova

Резюме: Текстът разглежда как емоционалната експресия, кодирана в оперното произведение, преминава от Автора–*творец* през Артиста–*интерпретатор* (режисьор, диригент, художник, актьор-певец, музикант, др.) и стига до *възприемащия* го Зрител като процесът на самото представяне предизвиква (раз)мисъл, превръща спектакъла в послание. Извежда се интерпретационна верига, в която личният емоционален опит както от страна на авторите – композитор, либретист, от страна на интерпретаторите – постановъчен екип, така и на публика и критика, е ключов фактор – и за изразяването на *позиция*, и за приемането на отправеното *послание*. Формулират се принципите на анализ на „емоционалната знакова експресия“ и превръщането ѝ в Знак-маркер на представлението – Режисьорски знак. Дават се примери от режисьорския опит на базата на две знакови постановки, родени на сцената на Държавна опера – Стара Загора – „Макбет“ (2003 г.) и „Мадам Бътерфлай“

[1] Доцент д-р Нина Найденова, Департамент Музика, Нов български университет, ул. Монтевидео 21, 1618 София, България.
Assoc. Prof. Dr. Nina Naydenova, Department of Music, New Bulgarian University, 21 Montevideo St., 1618 Sofia, Bulgaria.

(2005 г.), които имат дълъг сценичен живот (над 20 години), представяни са на сцени в Европа и Америка, репродуцират се на сцените на оперните театри в Пловдив, Русе и Варна.
Ключови думи: *Музикално-драматургичен анализ, семиотика, оперен театър, оперна режисура*

Abstract: The text examines how the emotional expression encoded in an operatic work passes from the Author–creator through the Artist–interpreter (director, conductor, designer, singer-actor, musician, etc.) and reaches the Viewer, as the very act of performance provokes reflection and transforms the spectacle into a message. An interpretative chain is outlined, in which the personal emotional experience of the creators — composer and librettist — the interpreters — the production team — as well as the audience and critics, becomes a key factor both for articulating a position and for receiving the intended message. The principles for analyzing "emotional sign expression" and its transformation into a sign-marker of the performance — the Directorial Sign — are formulated. Examples are drawn from directorial practice based on two landmark productions created on the stage of the State Opera – Stara Zagora: *Macbeth* (2003) and *Madama Butterfly* (2005). These productions have enjoyed a long stage life (over 20 years), have been presented on stages across Europe and America, and continue to be reproduced in the opera houses of Plovdiv, Ruse, and Varna.

Keywords*: Musical-dramaturgical analysis, Semiotics, Opera theatre, Opera direction*

Генезис на оперното произведение. Етапи на режисьорския анализ при изграждането на сценична концепция

Оперното произведение включва в себе си родовите и жанровите признаци на различни видове изкуства – музика, литература, изящни изкуства, драматични и танцови изкуства, архитектура, визуални изкуства, а в наше време се добавят и киното, видеоартът, дигиталните изкуства. Присъствието на константи - лирични, драматични и епични компоненти - обогатява жанровата характерност на операта, интегрира принципите на музикалната драма и театралната драматургия. В изграждането на оперното представление задача на режисьора е да намери пресечената точка, която обединява изразните средства, заимствани от родовите признаци на различните изкуства за постигането на единен смисъл и отправянето на послание, разбира се – в съответствие със заложените в драматургията на оперното произведение текст и музика. Ключът към този творчески акт обикновено е заложен в генезиса на *емоционалната обвързаност* на Автора към сюжетното ядро на творбата. Благодарение на режисьора, по-късно в позицията на *емоционално* въвлечени са и другите интерпретатори на произведението: целият постановъчен екип (диригент, художник, хормайстор, хореограф) и изпълнителите – артист-солисти, хор и балет. На финала на интерпретаторската верига

стои публиката, подвластна също и предимно на емоционалните си възприятия, изградени върху собствените преживявания и емоционалния опит. Основна функция на режисьора е да обединява различните гледни точки на участващите в интерпретаторската верига, приобщавайки ги към проблемите в творбата и да ги изведе в следния драматургичен порядък: намиране на основния конфликт и свързаното с него основно действие и драматургична интрига; да определи темата на творбата, така че да извлече ясни послания, като мост от автор към публика и то в контекста на възприятията на публиката „днес". За целта той разделя работата си в четири основни етапа:

Етап 1. **Изследователски**. В този етап се изследват причинно-следствените връзки като: историческите предпоставки в контекста на формирането на сюжета; биографичните обвързаности на авторите с идеята и духа на творбата; стилистични и други похвати в изобразяваната действителност; изследват се темите, вълнували Автора и как резонират те в контекста на времето „днес".

Тук в режисьорския анализаторски арсенал участват компонентите на почти всички хуманитарни науки като логика, философия, психология, история, социология, културология, архитектура и изобразителни изкуства и др. На практика, режисьорът „потъва" в информационен океан, от който изплува като навлиза в следващия етап на музикално-драматургичния анализ.

Етап 2. Музикално-драматургичен анализ. Работата на режисьора върху партитурата на конкретното произведение. На този етап се изследват смисловите значения и съотношения на музикалната драматургия и нейните елементи – мелодия, ритъм, размер, тоналност, тембър, оркестрация, хармония, музикална форма, др. Извежда се смисловото значение на текста и неговата характерност – епос, драма, комедия, лирика, др. Интерпретаторската трансформация на сюжетното ядро от мита и легендата, през първоизточника (роман, драма, поема, др.) до създаването на либретото и музикалната партитура са също обект на анализа. Определят се стилистичните особености като важен фактор за формирането на концепция. След редицата проучвания и анализ на партитурата, режисьорът изгражда своята сценична концепция.

Етап 3. Концепция за сценична реализация. Тук режисьорът намира изказа за сценичния разказ, т.е. превръща партитурата в представление. Заедно със своя постановъчен екип, чрез изразните средства и възможности на сценографията, костюмите, осветлението, актьорската игра и хореографията, открива как да бъде

представен сценичният разказ така, че да пресъздаде авторовите идеи и да ги превърне в артистичен факт - представление. И сега основната задача на режисьора е да върне отново авторовата *емоционална експресия,* превръщайки я във *въздействие.* Въздействие, което е резултат на конкретна сценична изразност и кодирано *послание* към зрителя. Основните търсения на екипа са как, с какви кодове да стане това внушение, без обаче „то" да е дидактично поднесено. Намирането на „дискретното", но категорично внушение, което да въздейства на психо-емоционалното възприятие на зрителя, е голямата режисьорска задача. Всички търсения се отразяват в проекти – скици, макети, експликации, които формират нагледно режисьорска книга – концепция за сценична реализация.

Етап 4. Реализиране на концепцията в сценично действие. В този етап се включват всички репетиционни процеси, в които вече от страна на артистите – певци, танцьори, музиканти, се осъществява интерпретирането на темите в произведението. Отново режисьорът има основна обединяваща функция, за да се изведе важното – драматургичният конфликт, основното действие, темата, да се изградят образите и обстоятелствата за правдивото протичане на действието. Арсеналът на режисьора е психологията на убеждението. Контингентът от хора, с които се работи на този етап, е изключително голям и пъстър, от екипите зад кулисите – ателиета и служби, до артистите, администрацията, PR-специалистите и маркетинг отделите. В най-големите си мащаби заетите в процеса участници, които режисьорът убеждава в своите и авторовите идеи, може да наброяват над 250 души. Към тези отряди, свързани с „кухнята" на представлението, се прибавят и онези, които са от другата страна на сцената – зрителите. Зрителите, за които е предназначено изказването–спектакъл и които също трябва да бъдат настроени на верните честоти чрез режисьорските кодове, за да възприемат смисъла на посланието.

Оперната форма е процес на комуникация между много хора, през много времена (понякога епохи, имайки предвид зараждането на първоизточниците на сюжет и т.н.). Често се налага мнението, че изкуството носи естетически и духовни измерения с функции на наслада, забавление и, разбира се, и размисъл. Въпреки тези ограничения в очакванията, като приемем че става въпрос за изпращане на послания от група хора към друга група хора, е вече достатъчно, за да натоварим позицията на Режисьора на представлението със задължителната *отговорност за създаване и пренасяне на смисъл*. Имаме предвид безбройните примери за образци на изкуството, които са правели

и своите собствени революции, обръщали са нагласи в мисленето, вдъхновявали са големи общности, предвижвали са идеите напред и сякаш са забързвали хода на времето. Изложените съждения налагат с още по-голяма категоричност задължителната *емоционалната обвързаност* на Режисьора с Автора и с идеите, които се извличат от произведението му, за да се премине успешно през всичките изброени до тук етапи и процеси. Бих казала дори, че тази обвързаност е повече от задължителна.

Оперното произведение като музикално-драматургичен текст – партитура и като сценично представление има своя собствена знакова природа. И партитурата, и представлението представляват знакови системи, организирани по особен начин, които се различават съществено по отношение на използвания експресивен материал, но се допълват и свързват в обща знакова система - метатекст на оперното произведение, определяща се като комуникативна и обединена от емоционално ядро/код на автора - код, който се предава от интерпретаторите на зрителя. Разгледано през семиотична призма, оперното произведение може да бъде възприемано като *„изказване"*, *„съобщение"*, което, за да осъществи своите социални, идейно-художествени, естетически функции, трябва да бъде *„декодирано"* от възприемащия, съгласно определени правила. Тези правила с оглед на тяхното изясняване и конвенция на употреба, разгледани в *парадигмата автор - интерпретатор* (режисьор, диригент, артист) - *приемащ* (зрител), определят функцията на Режисьора на представлението като водеща. Разчитането на *знаковата експресия* на оперното произведение като *метатекст – послание,* изисква от режисьора и ясното извеждане на художественото послание в процеса на комуникация между различните участници в интерпретационната верига.

Оперното произведение като метатекст. Превръщането на емоционалната експресия на Автора в режисьорски код на сценичната интерпретация

Предаването на послания чрез специфична емоционална връзка между автор и интерпретатори, както и взаимодействието между видовете изкуства в рамките на една форма (оперната), внасят както разнообразие и богатство на израза, така и сложност при опита за изследване на самото оперно произведение и превръщането му в сценично действие и образ. Трансформацията на *емоционалния код* при неговата интерпретация в *сценичен знак* и превръщането му в *патос – послание,* разкрива авторовия текст в най-големия му потенциал и сила на въздействие, превръща го в изкуство. И тук

умението на режисьора да предаде този „патос", да вдъхне душа на произведението, така че то да завладее зрителя и да го доведе до онези състояния на свръхемоционалност и размисъл, каквито самият автор е целял, е повече от важна. Далеч съм от мисълта да търся обяснение на таланта, защото за много от нас *„да вдъхнеш душа на едно произведение"* означава да имаш дарба, талант, художествено вдъхновение – „осенение", „муза", които идват винаги свише. По-скоро чрез този текст търся приложен модел - друга гледна точка към анализа на оперното произведение и превръщането му в представление, използвайки семиотичния подход. Семиотиката е наука, която досега не е достатъчно осмисляна и прилагана, поне що се отнася до режисьорския анализ на оперната партитура и произтичащото въз основа на нея представление. Тя обаче, семиотиката, неизменно съществува в режисьорската практика, без за това да си дават сметка самите практикуващи. Несъзнателното използване на знакови комуникативни формули в режисурата на една постановка, прави употребата им плод на случайност, поради което те не винаги изпълняват пълните си смислови и други значещи функции. В симбиозата на толкова много изкуства и още толкова науки, обединени от *емоционалната експресия* на оперното произведение, все повече се налага необходимостта да се открие лост, с който режисьорът да прехвърля ясно и въздействащо идеята и посланието от партитурата към представлението, от автора към неговата публика. Възможност за създаване на подобен *лост–формула* дава именно науката семиотика с всичките нейни аспекти, засягащи интерпретацията като процес на комуникация на различни смислови равнища. Така например от гледна точка на *емоционалната експресия* при изследването на генезиса на операта, оперното произведение може да се разглежда в семиотичен аспект и като **метатекст – послание**, придобиващо различни значения в зависимост от смисловите акценти и гледните точки на участващите в *интерпретативната верига*: автор – изпълнител – зрител. Интерпретацията има водеща функция в процеса на изграждане на представлението, тя е мостът за комуникация между автора и неговата публика. Това, което обединява убедително всички участващи в процеса на сюжетната интерпретация, се базира на пряк биографичен код – лично преживяване – ключово както при създаването на изкуство, така и при възприемането на изкуство. Тези свои чувства и мисли Авторът структурира в музикални и лингвистични знаци – *музикални елементи /кодове* – мелодия, ритъм, размер, тоналност, тембър и т.н., както и чрез смисловите значения и стилистичните отражения на текста на либретото. Сами по себе си тези елементи представляват кодове, в които е заключено съдържание. Режисьорът

е този, който превръща тези кодове в сценична изразност – представляваща също сценичен знак/знаци, водещи към смисъла на посланията.

В процеса на собствената ми режисьорска практика, се появи необходимост от изследване на механизмите за *емоционално въздействие*. В същото това време се появиха все още неосъзнати индикации за търсене и изразяване на собствени послания чрез визуален знак. Двата процеса - *формулирането на принципите на емоционалното въздействие* и *търсенето на мета визуален знак* – като обобщение на различни нива на послания, протичаха успоредно до момента, в който в резултат на различни интерпретаторски решения започнах целенасочено да ги съчетавам в едно. В практически аспект, интегрирането на *емоционалната знакова експресия* в *сценичен знак* се оказа силен похват за въздействие, който дава отражение на две основни нива върху възприемащия (зрителя): психо-емоционално и мисловно ниво. Оттук нататък съвсем естествено, като режисьорски интерес и творчески акт, се формира именно извеждането на *Режисьорски знак* на представлението. Режисьорски ключ, който се превръща в знак – маркер в целия сценичен разказ.

Режисьорският знак на постановката – *Re знак*

Режисьорският знак на постановката е изведен от мен знак, който отговаря на смисловата и емоционалната изразност, заложена от Автора в партитурата. Не само за краткост, но и заради неговата семантичност наричам режисьорския знак *Re знак*. Семантичността на знака се свързва със следните значения:

- ***Re*** - от режисьорски;

- ***Re*** –в италиански език означава Цар, т.е. царски знак, предвид неговата доминантна роля, функция и мащаб на съставност, изразност и уникалност на постановката;

- ® - запазен знак - в случая хиперзнак, определящ едно единствено конкретно значение, в конкретна постановка;

- **re –** частицата **re** обозначава повторяемост, която е в основата на лайт-техниката, т.е. системно репродуциране на един знак в различни времеви и пространствени сегменти на сценичното действие, така че този знак да функционира като устойчив семиотичен маркер.

***Ре знак* има следните функции:**

- ***Интерпретационна доминанта на режисьорската концепция.*** Изразява – чрез специфична знакова визия, определени значения от режисьорската позиция, гледната точка и отношението му към проблема на произведението;

- ***Маркер на емоционалното напрежение в сценичното действие – по линия на основния драматургичен конфликт.*** Явява се периодично (*на принципа на лайт-техниката*) в продължение на цялото сценично действие, като обозначава, провокира, отразява основни психо–емоционални действия/състояния на героите;

- ***Емоционален ключ;***

- прекодира послания от автор към зрител чрез използването на психо-емоционален език на въздействие.

Съставност на знака

- Режисьорският знак е *Метазнак* – съвкупност от значения в един знак.

Форма - структура на знака

- Знакът може да е *предметен* (реквизитен, приспособление), *сценографски-визуален* (декор, костюми, осветление, цвят, др.), *актьорски* (игра, пластика и поведение, др.).

Спецификата на този знак предполага задължително два основни параметъра:

- да се изразява чрез визия (материя/предметност);

- да въздейства върху емоциите.

Същността и появата на знака може да бъде свързана или независима от музикално-драматургичния текст. Дали знакът има предметен (визуален) изказ, или се изпълнява чрез актьорска техника, е въпрос на вариантност на избора.

Два са основните структурни сегменти за извеждане на режисьорския знак – *времето* и *емоционалната знакова експресия*.

Времето като интерпретационен индикатор за формирането на *Ре знака*

При анализа на драматургичния и музикалния текст, режисьорът разглежда Авторовото отношение спрямо епохата, в която твори и която оставя най-вече стилов отпечатък върху произведението.

В същото време Режисьорът извежда своето творческо кредо, изразявайки гледна точка и позиция по темата на произведението, но вече в контекста на различно време, времето „днес". Ако разгледаме времето, в което се интерпретира сюжетът, можем да го разделим на пет основни времеви пояса – три от тях са в миналото, един в сегашно време и един в бъдеще:

- Времето на зараждане на сюжетното ядро – **минало;**

- Времето на писателя (текст – легенда, мит, роман, новела, стих, др. – първа интерпретация) – **минало;**

- Времето на композитора и либретиста (интерпретация на първоизточника – втора интерпретация – музикално-сценично произведение – опера, друго) **– минало (по-близко или по-далечно);**

- Времето на създаване на сценичната концепция от интерпретаторите режисьор, диригент, художник, актьори, зрители – (трета интерпретация) – **сегашно;**

- Времето на общественото мнение – отзвук от театрален факт, професионална критика, историческа документация на представлението – (четвърта интерпретация) – **сегашно и бъдеще**

Всеки един от горните времеви пояси участва в интерпретаторската верига като оставя съществен отпечатък върху смисловите значения и формирането на *Ре знака*. Обикновено режисьорът разглежда историческите и художествените явления като белег на всяко конкретно време. Конфликтите и личностите, които са формирали знаковите достижения и обрати, също са в обсега на интерпретаторските търсения. Изследвайки различни – в чисто исторически план – времеви меридиани и паралели, режисьорът „потъва" в различните времена, не само за да изведе техните важни белези, които да бъдат превърнати в сценична визия или действие, а за да аргументира в сценичната си концепция важните емоционални и смислови значения за времето, в което партитурата се интерпретира в сценичен разказ и зрителят припознава важните внушения през собствения си опит днес.

Извеждане на принципите за формиране на *емоционалната знакова експресия*

Емоционалната знакова експресия съдържа отношението на всеки един интерпретатор към проблема на творбата (съдържанието), изразено чрез различни знакови системи в писмен или сценичен текст. *Емоционалната знакова експресия* (пренасяща сюжетното

ядро-заряд в представлението) се превръща не само в жив пулс на самото представление, но и съдейства за изразяване на неговата колоритност, като спомага за пресъздаването на проблеми и теми от реалността на ниво изкуство. Чрез този тип *емоционална експресия* оперното произведение се явява като „*изказване*", отправено от друга по-висока, всеобхватна плоскост – ниво, а от там и с друга сила на въздействие, като коментар върху определени жизнени явления и процеси. *Емоционалната знакова експресия* се изгражда от три основни формообразуващи фактора: авторово послание, интерпретаторска позиция и зрителско възприятие. Тя се формира от:

- **Страна на Автора** (при създаване на произведението)

- Изборът на сюжета от авторите (композитор и либретист), откриване на сюжетното ядро – заряд и емоционалната обвързаност към него, биографични и идейни отражения и обвързаности със сюжетния разказ;

- Отношението на автора към изобразяваната в произведението действителност, отразена в избора и формирането на драматургичния конфликт. Определяне на темата и извеждане на посланията като израз на собствена житейска философия;

- Избор на жанр и стилистична определеност на произведението. Използвани изразни средства – музикални и драматургични;

- **Страна на Режисьора като водещ постановъчните процеси** (при създаване на постановката)

- Заеманата лична позиция относно проблемите заложени в произведението – припознаване и обвързване с *идеята на произведението,* превръщайки я в *идея на представлението*; интерпретиране на собствен емоционален опит и житейски познания;

- Изучаването на изобразяваната в произведението действителност и отношението на обществото към нея: анализ на контекст – времето на автора и времето на сюжета, времето на представлението;

- Музикално-драматургичен анализ на партитура;

- Изграждане на концепция за сценична реализация. Намиране на изразни средства на хореографията и сценографията – декор, реквизит, осветление, костюм, актьорска игра и музикална интерпретация;

- **Страна на публиката** (**Зрителя**) при приемане на представлението като изказване с послание

- Възприемане на сценичния разказ през личния емоционален опит и култура.

„Четенето" на оперното представление налага на неговите интерпретатори своеобразна активност, свързана със спецификата на сложната многосъставна система, изграждаща музикално-драматургичната театрална образност.

Въвеждането и употребата в сценичната практика на *Ре знак* би извело по-категорично интерпретаторските позиции на режисьора, като неговата постановка би получила прочит, отговарящ на творческия индивидуален стил на режисьора.

Примери от режисьорската практика
на сцената на Старозагорска опера

След като формулирах някои от принципите на анализ на „емоционалната знакова експресия" и превръщането ѝ в Режисьорски знак – маркер на представлението, бих искала да онагледя текста с примери на две знакови постановки, родени на сцената на Държавна опера – Стара Загора: „Макбет" (2003 г.) и „Мадам Бътерфлай" (2005 г.). И двете имат дълъг 20-годишен сценичен живот, като продължават да са на сцена и днес. Представяни са на задгранични гастроли в Европа и Америка, като по-късно се репродуцират и като премиерни заглавия на сцените на оперните театри в Пловдив, Русе и Варна. В периода 1997 – 2012, в продължение на 15 години работих като режисьор и като главен режисьор в Старозагорската опера. Време, в което Операта даде шанс на едно ново поколение да реализира своите творчески търсения в различна, съвременна посока, с изведени ярки режисьорски концепции. Аз като режисьор и екипът в състав художниците Борис Стойнов и Цветанка Петкова–Стойнова и хореографа Боряна Сечанова – екип, с който реализирахме не една постановка на тази сцена, обозначихме създаденото от нас именно с търсенето на пластовете под сюжетния разказ и пресъздаването им чрез един експресивен визуален език, използвайки (макар и неосъзнато тогава) Режисьорския знак-маркер – *Ре знак*. Постановките на „Макбет" и „Мадам Бътерфлай" за времето си определено бяха сценично явление. Постановки, които изведоха името на Старозагорска опера като на театър със собствена визия. Сценичният им живот очертава един приблизително 20-годишен етап. Етап, в който посланията, на които сме заложили, не се губят, а продължават да живеят и да въздействат с актуалността на

своите сценични кодове. Тази универсалност във времето е плод на изградената екипност между режисьора, художниците и хореографа в дългите търсения за значимото в едно представено заглавие, на важното за нас сега, „днес", пренесено от „тогава", когато са творили авторите на произведението. Избрах двата примера не само затова, а и заради респекта към тази 100-годишна институция. Оставянето на писмена следа за едни от най-дълго играните постановки на този театър, които са получили своите аплаузи не само в града, където са се родили, но и на международната сцена, също считам че е важно да се отбележи в историята на достолепната 100-годишна Старозагорска опера.

Пример 1. ***Ре знак*** **– „Бесовете"**

„Макбет" – опера от Джузепе Верди, постановка в Старозагорска опера с премиера на 10 дек. 2003 г.

Шотландия, XI век. Обгърнати в мистика и реалност, водени от страсти и идеи владетели, рицари, придворни, поробени, вещици, демони и видения владеят сценичното пространство! Сюжет, изпълнен с драматични обрати на съдбата, с човешки слабости, разрушителни амбиции, героични подвизи, мимолетна радост и мъка, възход и падение. Исторически достоверен факт, пресъздаващ част от живота на шотландския владетел Макбет, превърнал се в легенда, предавана от уста на уста, вълнувал двамата титани Шекспир и Верди.

Личната съдба на един владетел се превръща в изкуство и вълнува и днес. От далечния XI век до нашия XXI век са минали точно десет века[2]. Кое е онова, което ни кара да съпреживяваме или отхвърляме драмата на героя Макбет, онова, което ни вълнува и ни кара да погледнем и към самите себе си, и към тези около нас? Въпросите са много и стоят пред всеки, който дръзне да интерпретира мистичната съдбовност, обгърнала този владетел, чието име – Макбет – се е превърнало в синоним на разрушителната човешка страст. Един от тези въпроси е основата на сценичната концепция: Всички се раждаме равни, но после всеки прави своя избор. Един тръгва по пътя на доброто, а друг ламти за власт и слава на всяка цена – цел, за която е готов да убие. Дали това е само човешка воля, или обсебване на мисълта от страстта, невидимото, злото, или друго?

Режисьорското решение е: **Страстта да получи визуален образ – три демона – Бесове,** които се превръщат и в ***Ре знак***. Бесовете са групов образ, вставен, вмъкнат от режисьора. Бесовете са колкото

[2] Макбет е реална историческа личност; роден е през 1005 г. в северния край на Шотландия – бел. техн. ред.

мистични, толкова и реални. Те са рожби на силата на мрака и фантазмите, но и на най-потайните кътчета на човешката душа. Те обсебват! Превръщат се в провокатор и двигател на действието, подчиняват на собствената си игра на съдбовност и фаталност всички – владетели, поробени, вещици, войни. Бесовете съблазняват Макбет, Лейди Макбет към страстта, към властта, към техния гибелен край. Мистичната образност на Бесовете е израз на нашите объркани човешки амбиции и намерения. Те оправдават донякъде действията на Макбет и Лейди Макбет, но често служат и за да подсилят тяхната вина. Режисьорът може да води драматургичната интрига чрез тях спрямо обстоятелствата и целта на внушенията. Бесовете движат и динамиката на непрекъснато променящата се визия. Сценичната сфера променя гледните точки повече от 30 пъти, превръща се ту в пъклен котел, който непрекъснато ври и кипи, ту в бойно поле, в гробище, в гора, дворцова зала или арена на пагубните страсти. В цялата тази динамика, получена от редуването на картини и образи, Бесовете провокират най-адекватната емоционална експресия в персонажите, но и в публиката. Бесовете придават внушение за съдбовност, за обсебването от страстта, за властта и човещината, пренасят послания - от век на век, от човек на човек...



Снимките са от „Макбет" на
Верди, представление на Старозагорска опера през 2008 г.
Режисьор – Нина Найденова, хореограф - Боряна Сечанова,
художник на декора - Борис Стойнов,
художник на костюмите - Цветанка Петкова-Стойнова.
Re знак – *бесове*: *Валерий Кондратцев, Станко Танев, Александър Желев*
Фотографи – Рад Димитров и Александър Богдан-Томпсън









Пример 2. *Ре знак* - Киното и Американската мечта

„Мадам Бътерфлай" от Пучини, постановка на Държавна опера – Стара Загора с премиера на 26 апр. 2005 г.

20-те години на отминалия вече XX век. Петнайсетгодишно момиче от Япония мечтае за свят, изпълнен с „любов и свобода". Свят, където жената е щастлива, обичана и обичаща, носи копринени рокли, модерни прически, перли, има права, свобода, може да избира, тя е богата, независима, модерна... Този свят се нарича Америка, а мечтата на момичето - ***„американска мечта"***.

„Американската мечта" е една от онези идеи, които са толкова дълбоко вплетени в културата на САЩ, че понякога звучат почти митологично. Но зад мита стои нещо по-конкретно: обещанието, че независимо откъде идваш, можеш да постигнеш по-добър живот чрез труд, амбиция и малко смелост.

Чо-чо сан е обучавана да стане гейша от петгодишна възраст. В Япония гейшата е жена, която доставя с артистичния си талант удоволствие и развлечение. Професия, която изисква години обучение, дисциплина и отдаденост. Гейшата е „длъжна" да пее, да танцува, да се усмихва на всеки, който плати за нейната компания. Гейшата е продавана и купувана. Тя няма право да показва чувствата си, да обича, да изразява своето мнение. Гейшата е облечена със 7 кимона и обита едно върху друго, които предават грация и изящност, но и тежат около 20 килограма. Прическата ѝ се поддържа с горещ восък, от което след

години косата окапва на големи снопове; на лицето е с пудра, направена от химикали, оставящи големи белези по кожата; обувките са с два номера по-малки, за да стъпва ситно, елегантно и т.н. Скъпа цена и болезнена красота. Ако се влюби, гейшата е обречена на изолация от собственото си обкръжение и на бедност. Традиция, предавана от векове. Традиция, останала в друго време. Но това е съдбата, която е предначертана и на Чо-чо сан, до момента, в който красивият и млад американец Пинкертон я харесва - пожелава. Следва японска сватба и американски сватбен подарък - малък кинематографичен апарат. Чо-чо сан вижда на киноленто Ню Йорк в началото на 20-те години на миналия век – красиви жени с красиви бели копринени рокли, перли, ухажвани от красиви мъже, китайските квартали с усмихнатите деца, ближещи сладолед, небостъргачи, автомобили, статуята на свободата... Оттук нататък малката японка има една единствена мечта. Мечтата за модерен живот – красива, богата, обичана! Мечтата да бъде различна, свободна – Американската мечта!

Ре знак **- КИНОТО – като *мечта* или *илюзия***

Пинкертон носи на острова своето оръжие – малък кинематографичен апарат и ленти с първите неми филми. На тях се виждат красиви жени с копринени рокли с перли, които танцуват суинг, небостъргачи, влюбени двойки, автомобили. Кино, пропито с духа на свободата в отношенията между мъж и жена, човек и мечти.

Принципът на изграждане на сценичния разказ е чрез редуване на лайтмотивни кинокадри от американския начин на живот. Всяка мисъл и действие на Чо-чо сан са провокирани от тях. Визуалното разкриване на екзотични картини от действителността на Изтока, противопоставени на модерния свят на Запада, чрез японски ритуали, кимона, маски и др., противопоставени на модерната експресия на киновизията - всичко това предава специфичен колорит на действието, формира ярко драматургичния конфликт и води директно до емоционално и мисловно внушение. Киното е знакът, който отключва и потока в събитийния разказ оттук нататък: Тя иска да е г-жа Пинкертон и да живее със своя любим мъж в страната на сбъднатите мечти Америка. Отрича се от религията, напуска рода си. Омъжва се. Той заминава, връща се в Америка. Тя ражда дете. И чака той да се върне, 3 години. Години изпълнени с голямата мечта за там, където двамата и детето им ще живеят в страната на сбъднатите възможности – Америка.

Той се връща, но с новата си американска съпруга. Те, американците – той и жена му, искат да осиновят детето. То ще е щастливо там, в „другата

страна", страната на Мечтите. Тя няма избор. Самоубива се. Самоубива се не защото любимият я изоставя, а защото **загуби голямата си Мечта**.

Въпросите, които представлението задава: Прави ли грешка Чо-чо сан, преследвайки мечтата си, отхвърляйки род, традиции, религия? Какво се случва с нас, когато мечтата ни се окаже илюзия? Може ли един човешки живот да е подчинен само на една мечта?

Той ù показва „другия" живот, където всичко е „прекрасно"...





Ре знак – **киното** в този момент: влюбени танцуват, целуват се, щастливи са. Пресечени кодове - жените са с *бели копринени рокли*, перли, естествени, смеят се, танцуват; луксозни автомобили, небостъргачи, витрини на магазини; Чарли Чаплин чиято тъжна усмивка също е код на времето...

Бонзо (японски будистки свещенослужител) проклина Бътерфлай. Куфарът е готов. В него е вече ушитата *бяла копринена рокля* – американска и модерна.

Куфарът и бялата рокля са също лайтмотивен знак. Изразяват раздялата със старото и започването на новия живот, „по-хубавия". Те са проекция – отражение от киното към реалността.

Чакат той да се върне. Тя, детето и вярната прислужница Сузуки.

Ре знак **– киното** – *детски мюзикъл от 20-те години на миналия век.*

Децата танцуват, пеят, ядат сладолед. Чо-чо сан показва на сина си колко *щастлив/щастливи ще бъдат в Америка*. В същото време богатият принц Ямадори ѝ предлага брак. Ако приеме, тя ще бъде почтена и осигурена жена. В контрапункт на разумното предложение, *киното отново пленява* Чо-чо сан и тя отново живее с ***мечтата*** си...

Обсебена от мечтата, тя чака Той да дойде и да я отведе. Музиката е известното интермецо (хора със затворена уста между второ и трето действие).

Ре знака **– киното,** показващо *американците, облечени в бяло*

На първи план тя чака с куфара, на втори план е киното с „прекрасните" кадри с белите хора, на трети план (в мъглявината, зад шлаер) са те, американците, облечени в бяло, красиви, смеещи се, танцуващи, пиещи уиски, флиртуващи, обичащи.

Ако първи и втори план са *реални*, третият е *ирeален* – експресия на чувства, объркани емоции, мисли – всичко онова, което владее съзнанието на Чо-чо сан. В един момент *ирeалните бели хора стават реални – американци*, които току що са слезли от кораба и с въодушевление и експресивни жестове разглеждат японската градина пред къщата на Чо-чо сан. Двама от тях са любимият мъж – Пинкертон и г-жа Пинкертон, неговата нова американска съпруга.

Двете съпруги - американската и японската.

Американката е красива и самоуверена, носи бяла копринена рокля и перлена огърлица.

Японката е до своя куфар, готова да тръгне. Най-накрая е облякла мечтаната бяла копринена рокля. Но върху нея копринената рокля стои неестествено, чуждо, просто нелепо...

Сравнението дава и категоричния отговор: Японката никога няма да може да бъде една от тях, щастливите американки. Тя е Японка!



Снимките са от представления на „Мадам Бътерфлай" на Старозагорска опера през 2008 г. и на Пловдивска опера през 2019 г. Постановъчен екип в състав: режисьор - Нина Найденова, хореограф - Боряна Сечанова, сценограф - Борис Стойнов, художник на костюмите - Цветанка Петкова-Стойнова. Фотографи - Рад Димитров и Александър Богдан-Томпсън

Мечтата е илюзия...

Чо-чо сан сваля бялата копринена рокля, облича бялото кимоно. Бялото в японската традиция е цветът на смъртта...

Ре знак – киното и щастливите свободни хора – мечтата.



В заключение следва, че откриването на театралността в оперното произведение, имплицитно съдържаща се в музикалната драматургия и изразена чрез специфична емоционална експресия, може да се обобщи и изведе в ***хиперзнак*** на конкретната постановка. Знак, който предава идейно послание от автора, през режисьора към зрителя. В текста по-горе този знак бе изведен като ***Ре знак*** **на представлението**, с неговите функции да обозначава режисьорска позиция, да подпомага извеждането на темата и идеята на представлението, да подсилва идейното и емоционалното внушение - послание. Комуникативните функции на този знак са от безспорно значение в процеса на театралното общуване. Въвеждането и употребата му в сценичната практика би извело по-категорично интерпретаторските позиции на режисьора, като постановката би получила своята уникалност на прочита и сила на посланието. А посланието внушава, подсказва на зрителя възможности за преоткриването на явления, теми от обективния, реалния свят, формира гледни точки, обръща понякога светогледи. Именно за това режисьорът играе основна роля в комуникативния контекст на предаването на значения - смисъл и емоции между автор, артисти изпълнители, публика. Дейност от изключителна важност и безспорна отговорност към формирането не само на театрални художествени процеси, но и на социални такива.

Проекцията на архетиповете в структурата на универсалния мит в български оперни произведения. Поглед към необходимостта от трансдисциплинарен анализ на оперната драматургия

The Projection of Archetypes within the Structure of the Universal Myth in Bulgarian Operatic Works: A Perspective on the Need for a Transdisciplinary Analysis of Operatic Dramaturgy

Вера Петрова–Иванова[1]
Vera Petrova-Ivanova

„Нима само защото нещо е «невъзможно» днес, то ще остане невъзможно и след стотици или милиони години?“ – Мичиуо Каку, *„Физика на невъзможното“*

“Just because something is ‘impossible’ today, does that mean it will remain impossible hundreds or even millions of years from now?” — Michio Kaku, *Physics* of the Impossible

Резюме: Съвременният анализ на произведения на българското (и европейското) оперно изкуство изисква трансдисциплинарен подход, доколкото операта обединява символи, митологични сюжети, приказни форми, проекции на архетипове и въздействия чрез тях на публиката в индивидуален и социален аспект. Допълването на драматургичния анализ с психоаналитичната терминология на К. Г. Юнг и универсалната митологична структура на вътрешното еволюционно пътуване на героя, изследвана от Джоузеф Кембъл, позволява по-задълбочен поглед към очакваното въздействие върху зрителя, от гледна точка на неврофизиологичните и невропсихологическите открития от последните десетилетия.

Ключови думи: *Българско оперно творчество, драматургичен анализ, архетипове, митология, трансдисциплинарен подход*

Summary: The contemporary analysis of Bulgarian (and European) opera works requires a transdisciplinary approach, insofar as opera brings together symbols, mythological narratives, fairy-tale structures, and archetypal projections that affect the audience on both individual and social levels. Integrating dramaturgical analysis with

[1] Докторант НМА „Проф. Панчо Владигеров“; научен ръководител: проф. д-р Виолета Горчева
PhD Candidate, NMA „Prof. Pancho Vladigerov“; Academic Supervisor: Prof. Dr. Violeta Gorcheva

the psychoanalytic terminology of C. G. Jung and the universal mythological structure of the hero's inner evolutionary journey, as explored by Joseph Campbell, offers a deeper perspective on the anticipated impact on the spectator, viewed through the prism of recent neurophysiological and neuropsychological discoveries.

Keywords: *Bulgarian operatic art, dramaturgical analysis, archetypes, mythology, transdisciplinary approach*

1. Увод: За многокомпонентността на оперния театър като предизвикателство в анализа.

Създадената в края на XVI век *„dramma per musica" е едно от най-великите чудеса в цялата история на човечеството, и безспорно цивилизационно достижение." „Сътворена е операта, макар и здраво стъпила на гръцката идейна и технологична база, „възродената антична драма" е иновативно авторско творение, актуален художествен продукт на своето време и изявяващите го културна среда и ситуация."* (Горчева 2018: 19).

Операта „наследява" от античната трагедия формата на обществен катарзис – ритуал, чрез който общността преосмисля митове, съдба и морал. В основата на нейното съществуване като изкуство, от античната трагедия се вграждат колективното взаимодействие на артисти и публика, повтарянето на проекции на архетипни образи и митологични сюжети, използват се човешкият глас и музиката като психичен ретранслатор на енергия и емоции.

След като *невъзможното* (на Мичио Каку) във всички научни области става *възможно* в рамките само на десетилетия, години и месеци, тогава кое е полето на *„невъзможните възможности"* (Калинов 2023: 282) за изследване и развитие на оперното изкуство? Идеални научно-изследователски траектории и потенциали за аналитична работа в областта на тази противоречивост на синкретичното творение – ***оперен театър*** – ни предоставят трудовете на К. Г. Юнг, Ерих Фром и Джоузеф Кембъл.

2. За необходимостта от трансдисциплинарен подход в аналитичното разбиране и изследване на драматургията на оперното изкуство

Психологическото състояние, което предизвиква оперното изкуство в индивида, се разполага по линията ***съзнание - индивидуално несъзнавано - колективно несъзнавано*** в точка, намираща се близо

до границата на съня или дълбоката медитация. Горното разсъждение е провокирано от определението на Ерих Фром, че „Животът наяве е зает с функцията действие, сънят е освободен от нея. Сънят е зает с функцията преживяване на самия себе си." (Фром 2005: 40) Подобно описание на т.нар. „космогоничен цикъл" (Кембъл 2017: 252), свързан с житейския път на индивида откриваме и при Джоузеф Кембъл под формата на схема, която разкрива преходът от зоната на дълбокия сън на непроявеното, през съновиденията до навлизането в дневната активност на индивида. Това е и цикълът на себеобновяването на индивида.

Сънищата, активното въображение, универсалните митологични структури и сюжети, както и архетипните образи говорят на езика на символите. Всички те са част от синкретичната схема на ритуалността, наратива и специфичния многокомпонентен език на оперното изкуство.

Свързването на митологията, приказките, театралните сюжети с индивидуалните страхове, желания, подсъзнателни копнежи, подтиснати образи, вътрешни търсения на индивида, които се проявяват като проекции в живота и в оперното творчество под формата на примордиални[2] образи, предизвиква абсолютната необходимост от трансдисциплинарен подход при анализите на оперните произведения, особено в съвременността.

Съноподобното или по-скоро медитативно състояние, в което оперното изкуство (въобще видовете сценични изкуства и киното) поставя зрителя, създава времеви-пространствен континуум, копиращ света на действителността и същевременно освобождава физиологията на зрителя от стимулите и дразнителите на ежедневния живот. Така сценичното произведение въздейства, достигайки до области от колективното несъзнавано, чрез архетипните структури и митологически сюжети, чрез включването на ритуалността, чрез създаването на сакрални психологически пространства, действащи в колективен и индивидуален план. Театралното изкуство, в своята цялост, и операта - в частност, успяват да изключат функцията на „оцеляване", характерна за крайното дневно състояние на бодърстване. Отваря се възможността зрителят да се потопи, според последните изследвания в областта на неврофизиологията и невробиологията, в състояние на съпреживяване. Описаният феномен може да бъде

[2] Комплекс от мозъчни структури, регулиращи емоциите, мотивацията, паметта и поведението, свързани с оцеляването, наречена *емоционален мозък*.

определен като *неврофизиологичен емпатичен континуум* — постепенно, степенувано влизане в „гледната точка" на сценичния персонаж.

Операта въздейства на сложните, често неподлежащи на обяснение ирационални пластове на индивидуалното и колективното несъзнавано, чрез звука на човешкия глас (индивидуално, ансамблово и хорово) и оркестъра. От гледна точка на семиотичните подходи, операта е система от знаци, чийто основни елементи - музика, слово, движение и визуален образ - функционират в сложна синкретична взаимовръзка, за да изградят онзи „универсален език на символите", за който говори Ерих Фром. Непостижимата за другите изкуства сплав работи върху ирационалните, емоционалните пластове и извежда архетипните проекции от индивидуалното и колективното несъзнавано в зрителя чрез специфична физиологична стимулация на сетивата, която действа и на психическо ниво.

Аналитичното разглеждане на проекциите на архетиповете и митологичните структури и сюжети налага също и задълбочаване в посока на трансдисциплинарен подход по линия на невробиологията, невропсихологията, аналитичната психология, митологията, социологията, семиотиката, физиката (в частта, засягаща акустиката) и др. Съвременните открития по линия на неврофизиологичните механизми на мозъка, чрез емоционалното съпреживяване, даже т. нар. *със-съществуване*, се проявяват в най-чистата си форма именно в театъра, защото зрителят, виждайки и чувайки, включва подсъзнателно процеса на емоционална симулация. Това обяснява съпреживяването не само като психологически механизъм, но и като физиологично вградена реакция. В мозъка на индивида от публиката се изгражда модел на активност, сякаш той активно участва в действието (Keysers, Kaas, Gazzola 2010). Емоционалната симулация е мост, свързващ актьора и зрителя, мост, който прехвърля динамиката на играта, на жестовете, на емоционалния заряд към зрителя, който активно симулира вътрешно действието и преживява конфликта. Физиологическата специфика е свързана с по-широк механизъм на възприятие, съпреживяване на емоциите, реакция на лимбичната система и интерпретацията в мозъка.

Многокомпонентното въздействие върху сложните психически процеси, чрез неврофизиологичните и невропсихичните механизми същевременно изисква от професионалистите на театъра съответната етика, която е интуитивно създадена от големите

реформатори на театъра – Станиславски, Гротовски, Арто, Брук, а именно „истинност" на сцената, конкретност в представянето на драматургичните ситуации, прецизност на жестовете, енергийна трансмисия, органичност, символика, ритуалност, послание, социална отговорност. Проекциите на архетипите са изключително сложни и често пъти, (както самият К. Г. Юнг признава) предизвикват непредсказуеми психически процеси, отключвайки не само общочовешкия информационен унаследен масив, закодиран в колективното несъзнавано, но и специфични, оттласнати в несъзнаваното, латентни индивидуални опитности. Затова е изключително важно пространното и задълбоченото им разчитане в рамката на драматургичните анализи на произведенията, един път по линията на професионалната етика, втори път - като посока за развитие на еволюцията на оперното изкуство в практическата му реализация, отговарящо на настоящите специфики на индивида и съвременното общество.

Подкрепа на гореизложените твърдения се явява този цитат на Джоузеф Кембъл: *„Приключението винаги и навсякъде е преминаване отвъд булото на известното в неизвестното. Силите, които пазят границата, са опасни; да се изправиш срещу тях, е рисковано, но опасността отстъпва пред този, който има познания и смелост"* (Кембъл 2017: 84).

Прилагането на трансдисциплинарен подход в драматургичния анализ в оперното творчество, включващ прочита на примордиалните образи и сюжети, заложени от композитора и либретиста, провокира целта на този доклад. В него се извежда примерно и схематично сравнително запознаване с три български произведения именно в пресечно изследване през призмата на Жорж Полти̊ (Polti 1895) и неговите 36 драматургични ситуации, разгръщането на архетипните проекции на несъзнаваното на К. Г. Юнг и класическата митологична универсална формула за пътя на героя, представена от Джоузеф Кембъл.

Настоящият доклад дава една частична и доста синтезирана извадка в изследването на тези проекции.

3. Методология и основна терминология, използвана в представеното драматургичното изследване:

За целите на ограничения обем на доклада, примерният сравнителен анализ на посочените произведения се ограничава до прилагането

на 36-те модела на драматургични ситуации на Жорж Полти, които се съчетават с терминологията на К. Г. Юнг за архетипите и колективното несъзнавано, като се въвеждат структурата и етапите на универсалното митологично пътешествие на героя по пътя на еволюционното му развитие, разгледано от Джоузеф Кембъл в „Героят с хиляди лица".

3.1. Жорж Полти (George Polti) е френски теоретик, който в трактата си *Les trente-six situations dramatiques* (Париж, 1895) създава една от фундаменталните за драматургичните анализи класификация на драматургичните конфликти. Полти предлага универсална типология, основана на комбинирането на три основни елемента в драматичното действие: персонажи, техните цели и мотивация, не на последно място социалните и етически ограничения, които се отразяват върху поведението на персонажите. Типологията на Полти оформя 36 драматургични ситуации (Polti 1924), които изчерпват всички възможни конфигурации в театралните произведения. Според Полти, драмата възниква там, където се ражда конфликт между несъвместими ценности.

3.2. Архетиповете на К. Г. Юнг. Архетиповете са универсални структури на психиката, които са **потенциални** форми, пораждащи модели на поведение и проектиращи поведение върху други индивиди. Те са част от колективното несъзнавано, явяващо се общ унаследен информационен масив. Функциите на архетиповете като примордиални потенциални образи са следните: дават структура на психични съдържания; пораждат символни форми, ритуали, митове; явяват се психична компенсация на съзнателни нагласи на индивида; водят към интеграцията на личността, нейната цялостност и индивидуация - Себесъщие (Юнг 2019:21-23) (das Selbst). Изключително интересна е амбивалентната специфика на изявата на качествата на тези проекции. В определени ситуации проявяват и подхранват творческите импулси, в други случаи са деструктивни. Някои от архетипните образи се явяват компенсаторни психически процеси на другите: Героят - Сянката. Основните архетипове са: Сянката, Персоната, Анима/Анимус, Великата майка, Себесъщие (das Selbst), Героя, Архетипа на детето (Божественото дете), Трикстера.

3.3. Джоузеф Кембъл е един от големите изследователи в областта на сравнителната митология. Неговата научна работа, основана на многобройните му изследвания на митологични образци от целия свят, описва универсалните етапи на героя във алегоричното

вътрешно пътуване-еволюция:

- Отделянето на героя от естествената му обичайна среда; или т. нар. повик към героя;
- Инициацията;
- Завръщането на героя.

Трите етапа включват по няколко стъпки, както следва описано по-долу:

- отделянето на героя – повикът на житейската мисия за промяна, отделяне от обичайната му среда, началото на пътешествието му, самоналожена изолация, т.е. преминаването през смъртта;

- вторият етап, в който героят, прероден, навлиза в света на непознатото, през изпитанията, себедоказването, себеоткриването, преодолява изкушенията и бива посветен в света на непознатото от авторитетния мъжки образ;

- последният етап описва получаването на наградата и завръщането с нея обратно в първоначалния свят, като той се освобождава от страха от смъртта и владее материалния и духовния свят, вече е постигнал Себесъщие (das Selbst) - Цялостният човек - според категориите на Юнг.

4. Примерен сравнителен анализ на архетипите в светлината на драматургичните ситуации и универсалния митологичен път на героя в „Тракийски идоли" от Марин Големинов, „Яниите девет братя" от Любомир Пипков и „Цар Калоян" от Панчо Владигеров:

Предестинираност на трагедията:

Трите произведения извеждат на преден план хтоничната структура на Балканския мит, като очертават трагичното предчувствие за деструктивността, трагизма и последващия катарзис. „И Л. Пипков в „Яниите девет братя", също както Маестро Атанасов в „Гергана" и в „Косара", използва драматургичния похват на предестиниране на събитията" (Арнаудова 2005: 181). Подобно „предестиниране", описано от Боянка Арнаудова, се прочита и в „Тракийски идоли" под формата на първата драматургична среща между Милтокитес и Терез в гробницата. Предестинираната трагедия се загатва и във взаимоотношенията между Калоян и Мария, чрез apart репликите на Мария.

Персонажите – жертва:

Обща характеристика за трите произведения са персонажите-жертва, които предизвикват пренареждането на света. В „Тракийски идоли" това е Анири. Жрицата със саможертвата си за боговете, социума и идеала пренарежда света на Терез. Терез остава заключен в Самотата си и в света на материалното. В „Цар Калоян" жертвата е Балдуин, който пренарежда света с невинната си смърт, разкривайки несподелените тайни и заговори. В „Янините девет братя" жертвата е Ангел, който пренарежда света на Георги Грозникът.

Архетипът на Героя

Архетипът на Героя, който е посредник между света на материалното и света на духовното, се проявява също и в трите произведения. Калоян, който по социалната си роля – Персоната, е посредникът между света на материалното и света на духовното. Терез като скулптор също държи ключа между света на безплътното – изкуството, и света на хората. Георги Грозникът - света на семейството му и срещата с необяснимото, в лицето на Циганката - Чума.

Класическата примордиална структура на Себесъщието – Цялостния Аз (Das Selbst), от което произлизат архетипните образи, е представена както следва:

- „Тракийски идоли" – Героят – Терез, Сянката – Милтокитес, Анимата – Анири.

- „Янините девет братя" – Героят – Георги Грозника, Яна – Анимата, Ангел – Сянката.

- „Цар Калоян" – Героят – Калоян, Анимата – Мария, Сянката – Борил.

Според терминологията и поясненията на К.Г. Юнг – Героят е реален, а Анимата и Сянката са части на неговото несъзнавано. Съответно в драматургичната ситуация Героят извежда на повърхността от дълбините на несъзнаваното си психически образи, които проектира върху останалите образи в драматургията. По този начин той задвижва конфликта, защото Сянката е израз на всичко противоположно на житейските характеристики на Героя. Сянката е Антагонистът. Анимата/Анимусът е най-дълбокият, най-съкровеният глас на вътрешното психе (psyche) на Героя. Затова често пъти се

явява любовното привличане на Героя, тъй като той е проекция на противоположния пол.

„Не можете да кажете от какъв пол е душата ви. Ако обаче се вгледате внимателно, ще видите, че най-мъжественият мъж притежава женска душа и най-женствената жена има мъжка душа. Колкото по̀ си мъж , толкова по-далеч от теб е това, което жената е в действителност, понеже женското в теб самия е чуждо и презряно." (Юнг 2019: 217).

Анимата/Анимусът

Трите образа на дълбоко подтиснатата Анима се очертават по следния начин: при Яна като изразителка на отмъщението, при Анири – саможертвената жрица и при Мария – съпругата, като морален коректив. Жертвите в две от оперите са и образ на Анимата: Анири – умираща на кладата, Яна – загубваща цялото си семейство на фона на променящия се свят. При Мария – която разрушава света си, заради обсесивната страст, невинна жертва става Балдуин. Нейното поведение, преведено на езика на Юнг, е мотивирано от пълното пренебрежение, което Калоян показва към нея. Съответно Анимата – Мария, потъва в несъзнаваното, където предизвиква активирането на саморазрушителни процеси в Героя. И при трите Анима-образи взаимодействието с Героя се явява пагубно и обричащо на трагизъм не само женските образи, като проекция на несъзнаваното на Героя, но също предизвиква деструкцията на житейския път на Терез, Георги Грозника и Калоян. Следвайки анализа на Юнг, трима̀та Герои не успяват да открият вътрешния баланс с Анимата си, подлагайки я на груба манипулация, унищожение или пренебрежение, както е описаната по-горе специфична крайна „по-мъжествена нагласа" (Юнг 2019: Бележки).

Сянката

Потъването на проекцията на противоположния пол (Анимата) в несъзнаваното, извежда от същото място на колективното несъзнавано проекцията на Сянката. Сянката е компенсаторна проекция и проявява целия набор от подтиснати и не въплътени, противоположни на съзнанието на Героя, стремежи и характеристики. Сянката довежда до неминуема трансформация героя чрез конфликта на несъвместими ценности, както е очертано от Жорж Полти. Пример е проекцията на Сянката – Ангел, който с талантите и духовната си чистота предизвиква в Героя – Георги Грозника – саморазрушителната завист

и желанието за осакатяването на Ангел. Проекцията на Сянката – Борил, разгръща властовото желание, в името на Егото, и „проектира" и „създава" ситуацията с убийството на Балдуин Фландърски, с което обръща в самия финал житейската посока и разбива жизненото статукво на Калоян. Проекцията на Сянката – Милтокитес разгръща суеверността и религиозната догма срещу логическия практицизъм на Героя – Терез. Сянката изпраща целенасочено на кладата Анири – като оставя Терез сам и затворен в своите утопични човеколюбиви илюзии.

Жорж Полти и драматургичните ситуации в трите цитирани опери:

В архетипните драматургични ситуации на Полти – повторяемостта на Саможертвата за идеал (№ 20), Бунт (№ 8), Лудост (№ 16), Жертва на близък (№ 22) е изразена в трите разглеждани заглавия. Бунтът се проявява при Георги Грозника, който отказва и не желае да бъде отхвърления аутсайдер. Терез се бунтува срещу догмите на суеверията и сляпата вяра в боговете. Лудостта застига Георги Грозника, заради завистта и тя го подтиква да отсече ръцете на брат си. Лудостта се проявява на финала и при Цар Калоян, когато разбира, че е убил несправедливо обвинен човек. В сблъсъка на тези различни житейски концепции се проявяват основните конфликтни линии и противоположните мотивации по оста Протагонист – Антагонист или още по-цялостно Герой – Протагонист – съзнавано и Сянка – Антагонист – несъзнавано.

Интензитет на конфликта в драматургичните ситуации:

В „Тракийски идоли", поради ритуално-символното построение на либретото, имаме т. нар. (според Лайош Егри) „статичен конфликт" (Егри 2021: 139-148), т.е. Героят – Терез, решава трудно стъпките си и не особено категорично, вследствие на това сюжетът е вял и не така наситен, като поредица от драматургични ситуации, в които конфликтността не е винаги ясно очертана. Но пък тази опера-ритуал е повече символ на вътрешното пътуване, затова структурата на проекциите на архетипите би била от голяма помощ при поставянето ѝ.

В „Янините девет братя" и „Цар Калоян" образите на Георги Грозника и Калоян са решителни в движението през препятствията и изпитанията, дори с оглед на трагизма и саморазрушението. Самите автори – композитор и либретист – „притискат" главния образ в

сюжетната линия, като го оставят без алтернативен житейски избор, с ярък драматургичен щрих. И двамата Герои – Калоян и Георги Грозникът – вземат крайни и категорични решения по линия на мотивацията си и така задвижват конфликтната линия, както изтъква Лайош Егри.

При Калоян се проявява още една архетипна проекция – Персоната, отъждествяването му със социалната роля, която изпълнява. Тя е неделимо свързана с драматургичната ситуация по класификацията на Полти - саможертвата за идеала. В творбата проекцията на Персоната дава категорична линия на изява още с коронацията му в началото на операта. Саможертва за идеала/семейството/родината имаме и при Георги Грозника. Той се посвещава на съхранението на патриархалния си микросвят, чрез силово и грубо налагане на волята му в семейството. Калоян обрича на провал своето лично щастие в името на защитата на родината си. И при двамата саможертвата за идеала изгражда централната драматургична ситуация. Съответно надигането на Сянката – в лицето на Борил, която разгръща разрушителните механизми чрез манипулацията на Анимата – Мария, довежда Героя – Калоян, до фаталната лична развръзка във финала на операта. В архетипния драматургичен триъгълник – Георги Грозника – Яна – Ангел, имаме много необичайна ос на силно деструктивен Герой – креативна Сянка в лицето на Ангел. Тази Сянка обаче, чрез своята тиха неактивност, талант, мекота и човечност, е пълна противоположност на осъзнатата агресия на Георги. С това си поведение на ненасилие и Жертва, Ангел предизвиква разрушаването на мечтания патриархален микросвят-семейство на Георги Грозника. Подобна обърната драматургична схема се среща в „Отело" – протагонистът е Яго – основният мотивационен двигател – отново деструктивен персонаж, Отело – креативната успешна Сянка и Анимата – Дездемона (Егри 2021: 106-107). Впечатляващо изведен от Лайош Егри е драматургичният анализ на „Отело", като от своя страна ни дава възможност да отчетем амбивалентната страна на всички архетипни проекции. Самият К. Г. Юнг подчертава необходимостта да не се гледат едностранчиво и схематично проекциите на примордиалните образи, тъй като те, все пак, са част от митологичните присъствия на колективното несъзнавано. А това е информационен масив с много богата натрупана опитност, ако споделяме тезата за общочешката характеристика на несъзнаваното.

Великата майка

Великата майка и в трите заглавия се проявява не само под формата на действени персонажи, но и като пространствена характеристика.

Пространствените проекции на архетипа на Великата майка са гробницата – в пролога – израз на прераждането и на смъртта в „Тракийски идоли". В „Яниците девет братя" чрез пространственото присъствие на земята, която затрупва в рудника Георги Грозника. И в двете опери действието започва с хтоничността, като израз на трансформация, прераждане, смърт – все основни характеристики на Великата майка. В „Цар Калоян" – пространственото присъствие е на България – като родината-майка.

По линия на женските образи, които носят също елементи на проекцията на Великата майка: в „Цар Калоян" се проявява в Каля – гадателката, а в „Яниците девет братя" – са Майката, и Циганката (чумата – израз на смъртта), също амбивалентен образ.

Архетипните образи в трите етапа по пътя на митологичния Герой:

Повикът: Калоян – зовът на мисията на владетеля, в Георги Грозника – зовът да бъдеш приет и обичан, в Терез – зовът на мистичното.

Преминаването на прага, отвъд непознатото, като етап се постига чрез специфични пространствени характеристики: бойното поле при Калоян, езическия храм при Терез, гората и срещата с Циганката при Георги Грозника.

Изпитанията са с различен израз: война, кръв, посвещение, ритуали, изкушения, загуба, видения, предателство, прокуждане.

Трансформацията се изявява по следния начин:

- Цар Калоян се превръща от историческа личност в мит;

- Терез – остава в полето на Самотността, в света на илюзиите си, загубил шанса да отвори вратите на постигането на Цялостност – Себесъщието;

- Георги чува „сокола" на Ангел, гласа на духовното в предсмъртния си час.

Завръщането при всеки един е наситено с трагизма и задаващото се преформатиране на света около тях: при Терез – изгарянето на

кладата на неговата муза, при Калоян – предсказанието за смутни времена, при Георги – фона на нахлуващите завоеватели.

Общото при Л. Пипков, М. Големинов и П. Владигеров е не само в митологично-архетипния подход, но и в ритуалната музикална матрица. При Големинов – символно-ритуалния музикален изказ, при Владигеров – разгръщането на епичните платна, подсказващи държавността, при Пипков – трагичната интимност на микросвета на семейството на Яна. И при тримата автори хоровите платна изпълняват ролята на колективния архаичен глас – вариацията им е от коментари на съдбата при „Янините девете братя"; през шаманската функция на хора като връзка между света на духовното и света на материалното в „Тракийски идоли"; до народа като разказвач и коментатор на Легендата за Калоян, в „Цар Калоян".

Когато говорим за опита да обясним какво представлява операта и нейният всъщност непознат, все още, като въздействие несъзнаван свят на архетипи, митове и приказки, най-доброто обобщение ни дава Ерих Фром, цитирайки Чжуан Дзъ: „Сънувах миналата нощ, че бях пеперуда, и сега не знам дали съм онзи човек, който е сънувал, че е пеперуда, или може би съм пеперудата, която сънува сега, че е човек."

Библиография:

Арнаудова 2005: Арнаудова, Боянка. Българската опера - мит и модерност. Проект на СБК, София, 2005 г.

Горчева 2018: Горчева, Виолета, Рок операта като жанр. Теория и практика, изд. НМА „проф. Панчо Владигеров", 2018.

Егри 2021: Егри, Лайош. Изкуството на драматичното писане. Ягуар Ве, София, 2021.

Калинов 2023: Калинов, Валентин, Несъзнавано и неизразимо в опита на музиката и практиката на психоанализата, XIII Академични пролетни четения – 2023, сборник научни доклади, НМА „Проф. Панчо Владигеров", София, 2023.

Кембъл 2017: Кембъл, Джоузеф. Героят с хиляди лица. изд. Елементи, 2017.

Фром 2005: Фром, Ерих, Забравеният език. изд. Захари Стоянов, 2005.

Юнг 2019: Юнг, К. Г. Червената книга. изд. Изток-Запад, 2019, бел. прев. (Пламен Хаджийски) стр. 21-23.

Интернет източници:

Keysers, Kaas, Gazzola 2010: Keysers Christian, Kaas, Jon H, Gazzola, Valeria. Somatosensation in social perception, https://www.nature.com/articles/nrn2833 (Посемен през септ. 2025)

Polti 1924: Polti, George. The Thirty six dramatic situations. James Knapp Reeve, 1924, https://hdl.handle.net/2027/uc2.ark:/13960/t87h1nc8c (Посемен през септ. 2025)

Театралната маска и грим: употреба в традиционния азиатски театър и влияния върху съвременната сцена

Theatrical Mask and Make-up: The Influence of Traditional Japannese Theatre in theUsage of the Mask in the Modern Theatrical Forms

Мария Колева[1]
Maria Koleva

Резюме: В театъра маската, заедно с костюма, сценографията, осветлението и музиката, е силно художествено средство, което започва своето развитие още в най-ранните форми на сценична практика и театрално изкуство. От древността до съвремието театралната маска и маскообразният грим изпълняват важна роля в естетическото и смислово изграждане на един спектакъл. Особено значение за това имат и традициите на Азиатският театър. Традициите на японския „Театър Но" и „Театър Кабуки" със силната си визуалност и богата символика оставят трайни следи в историята и успяват да надхвърлят времето и географските граници. Пекинската опера също борави с образи чрез лицата на героите, като прави грима в тази класическа китайска сценична форма един от най-разпознаваемите елементи на тази традиция.В представения доклад се разглеждат маската и гримът като елементи на изкуството, проследява се как работят за изграждането на цялостен сценичен образ и ярка актьорска игра. В подкрепа на това се изследва значението им в Азиатския театър, който влияе и върху съвременната театрална и оперна сцена.

Ключови думи*: Театър, Театралната маска и грим, Японски театър "Но", Японски театър "Кабуки", Изобразително изкуство, Сценични изкуства*

Abstract: In the theatre, the mask, along with the costume, scenography, lighting and music, is a strong artistic tool that began its development in the earliest forms of stage practice and theatrical art. From antiquity to the present, the theatrical mask and mask-like makeup have played an important role in the aesthetic and conceptual construction of a performance. Japanese theater is of particular importance for this. The traditions of „Noh Theatre" and „Kabuki Theatre" with their strong visuality and rich symbolism have left lasting traces in history and managed to transcend time and geographical boundaries. Peking Opera also uses the art of the face of the characters, making the makeup in this classical Chinese stage form one of the most recognizable elements of this tradition. The presented report examines the mask and makeup as

[1] докторант - Национална художествена академия;
PhD student - National Academy of Arts.

elements of art, traces how they work to build a complete stage image and vivid acting.In support of this, their importance in classical Asian theatre and its influence on the contemporary theatre stage is explored.

Keywords: *Theatre, Theatrical mask and make-up,Japanese "Noh" theatre, Japanese "Kabuki" theatre, fine arts, Performance Arts*

Въведение

Преоткриваме маската като човешко творение и интересен феномен. Тя съществува още от древността, отбелязана е в почти всички култури и цивилизации. Намира приложение в религиозни ритуали, карнавали, обреди и се развива като фундаментален елемент в театралната изразност. Думата „маска» има латински произход, идва от „masca", което означава „призрак" или „същество със свръхестествени сили". Във всички свои форми тя съпътства понятието за чудодейни сили и необикновени способности. Мистичната природа на маската се заявява още през древността. Развитието ѝ преминава през религиозни обреди, които носят силно театрализиран характер и имат ритуален произход. Вярва се, че маската, която скрива човешкото лице, носи силата на божество. В доренесансовия период тя продължава да бъде мост между реално, нереално, долен, горен свят и т.н. Често образите в ранните периоди са нечовешки, диаболични и подчиняват цялото тяло на своята изобразителност. Дегизацията води до обезличване на дегизирания и го превръща в необикновено същество с трайни символни характеристики. В развитието ѝ в новото време маската като материален обект се свързва с латинската дума „persona", която се отнася и до психологията на Карл Густав Юнг. В по-широк смисъл терминът е свързан с нещо, което прикрива или видоизменя личността, в стремеж да бъде възприета по друг начин. В сферата на театралната практика пък маската постепенно се оформя в своеобразен жив костюм като предлага инструментариум за създаване на нов сценичен език и ярка актьорска игра.

Театралната маска би могла да се отъждестви със специфична пиктограма, която работи с множество символи и знаци, със средства както на скулптурата, така и на живописта, за да оживи един привидно мъртъв обект на сцената. По този начин тези сценични атрибути се издигат до философски и естетически категории и надхвърлят „занаята». От своя страна театралният грим изхожда от триизмерната пластика на скулптурата и детайлните графични похвати на традиционния грим, като по този начин се превръща в жива „втора кожа» на актьора.

В някои Азиатски култури полагането на грима приема формата на ритуална церемония и разкрива знаковата му употреба в празното пространство на сцената. Важно е да се отбележи ролята на традиционния Японски театър „Но», театър „Кабуки" и класическата „Пекинска опера" като съществена част от еволюцията на маската и грима в историята на театъра и тяхното „издигане" до самостоятелен обект на изкуството.

В театъра на източните култури се среща и маскообразен грим. В Японския театър например специалната техника на сценичен грим носи името „Кумадори".

В него се използват специфични линии и цветови комбинации за създаването на характерен образ. Плътността, формата и цветът на всяка линия носят своя символика. По този начин гримът се превръща в средство за изразяване на силни емоции и заедно с театралната маска са естествено продължение на костюма и на заобикалящата го среда на сцената.

Традиционен японски театър „Но" и „Кабуки" и Пекинска опера

„Но" и „Кабуки" са значими театрални форми в азиатската култура и се отличават със стилизиран облик, бавни движения и ритуален характер. Минималистичната сценография, която се свежда до обиграване на специфичната сценична механизация, прави „Но" и „Кабуки" до голяма степен „актьорски" театър. Обемните костюми, цветовете, маските, гримът и реквизитът трансформират актьора в жива сценография, като го поставят в почти празно сценично пространство. Този тип театър с метафизичните си тенденции се характеризира с господство на формите и техните символни значения. Поради тази причина в източния театър мисията на един сценичен атрибут като маската, която е фокус на този доклад, излиза от рамките на пряката си употреба и се оказва равен партньор на актьора. Тя не е в служба на актьора, а заживява свой собствен сценичен живот.

Ярък пример за това е маската „Но". Във взаимовръзката ѝ с актьора се откроява ритуален характер не само на сцената, а и по време на подготовката за спектакъла. Преди да излезе на сцената, актьорът (shite) полага внимателно маската на лицето си в специално пространство kagami-no-ma, буквално „стая с огледала". Това е моментът, в който се „събира" ментално и излива емоциите си във вече поставената маска. Зрението му е силно ограничено , а тежките костюми с остри форми и специфичната плъзгаща походка са визуално и практично до-

пълнение към образа на маската. Възможностите за сложни изражения са закодирани дори и в привидно най-простите маски. Завладяваща е идеята за „неутрална красота" или по-конкретно за двусмислено изражение в изработката ѝ. То не е нито категорично радостно, нито категорично тъжно и изисква използването на много деликатни техники в създаването ѝ и в обиграването ѝ на сцената. Някои от чертите на изражението са умишлено създадени асиметрични, с идеята различните движения и осветление на сцената да отключат пълното ѝ емоционално изразяване. По този начин горна, долна и лява, дясна част на маската се различават и символизират принципа на противоположностите Ин и Ян. Оживяването на маската „Но" се случва чрез работата на актьора с различните ъгли на лицето му и поставянето ѝ в различни пространствени и светлинни ситуации. В следващите 2 таблици са представени различните пластически решения на маската, осветителни позиции, в които попада и техните възможности.

Таблица 1

Характеристики на изражението на маската	Резултат и възможности
Цялостна асиметрия на маската	Обогатяване на образа като скулптурен обект. Възможности за различни емоционални превъплъщения на маската.
Неутрални черти	Избягва щампи и крайни състояния. Позволява по-богата палитра от емоции, обрисувани с помощта на актьорска игра и насочено осветление.
Различна горна и долна част на маската	Различни емоционални състояния на очите и формата на устните. Наклон надолу посока „замъгляване" на образа. Устрем нагоре посока „озаряване" на образа. Земя и небе.
Различна лява и дясна част на маската	Два профила. Носят информация за различна душевност и биография. Възможност за контрастни състояния. Например скитащ, измъчен дух от едната страна и изцелена, пречистена душа от другата. От лявата страна формата на окото е паднала, скулата е изпита и ъгълчето на устата е леко паднало надолу. От дясната страна окото е благо и спокойно с поглед нагоре, пълни скули и вдигнато ъгълче на устата.

Таблица 2

Осветителни позиции	Резултат върху маската
Горно осветление	Хвърлени сенки под линията на веждите и брадичката. При наклон надолу създава усещане за тъга и драматизъм.
Странично осветление	Акцент върху контурите на маската. Графичност.
Задно осветление	Оформя ясен силует на маската.
Предно осветление	Неутрално изражение на маската

Японският театър „Кабуки" от своя страна продължава традициите на скулптурната маска, но я превръща в плътен маскообразен грим, който носи наименованието „Кумадори". Този грим се отказва от психологическите си характеристики и се превръща в сложна знакова система, която е пълноценен елемент в езика на представлението. Изобразяването на „Кумадори" стъпва на детайлни геометрични системи за създаване на рисунъка на грима според пропорциите на лицето на актьора. То се покрива с дебел слой бяла паста и го превръща в пластична неутрална маска[2], като бял лист хартия, върху който се нанасят първите щрихи, с които се вдъхва живот на маскообразния грим. В нанасянето на тези щрихи се прилага символна система, в която цветът се свързва със социална характеристика или душевност. Полагането на червен цвят в „Кумадори" изобразява добродетел, страст или свръхчовешка сила. От своя страна сините нюанси имат негативен заряд и символизират страх, злоба, хладнокръвие, безсърдечност. Чрез тях се изобразяват отрицателни герои. Зеленият цвят се ползва за свръхестествени същества, а лилавото изобразява благородство и висок ранг.

Между тези основни типове на грима Кумадори се появяват множество вариации, които се развиват в хода на историята на тази прак-

[2] *Техниката на неутралната маска на Жак Лекок* (Lecoq 2020) *е педагогически инструмент за подготовка на актьора, чрез който се създава база от чисто физическо присъствие и възможност за свободно движение и емоционално изразяване. Тя го поставя в състояние на откритост, на свобода да приема. Това е „нулева точка", от която актьорът може да започне, когато иска да изгради персонаж, драматичен характер или сценична ситуация. Този метод би могъл да открие своя материален/фигуративен аналог в полагането на основен тон, който изравнява лицевите черти и преобразява актьора в бяло, чисто платно.*

тика. Появяват се и изображения, които олицетворяват дух, призрак и видове животни. Трудно може да се определи откъде точно произлиза това изкуство, но се смята, че корените му са в японската живопис, която е започнала с изобразяването на богове със свръхестествена сила. Гримирането на лицето като ритуален акт сам по себе си носи значението на преобразяване от човек към божество, сходно с природата на маската. Коренът на думата „Кумадори" е „Кума", което означава границата между светлината и сянката, и е хиперболизирано изобразяване на кръвоносните съдове и мускули. Композициите на различните видове грим също носят своя динамика и характерност на персонажа. Смята се, че изобразяват енергията, която се влива в тялото на актьора.

Маскообразният грим е изкуство, което не спира да се видоизменя в хода на действие и оформя ярка скулптура на мига в един спектакъл. Това го прави да изглежда като „жива маска" на сцената. Тя има определяща роля във визуалния театър, до който прибягват много съвременни режисьори. Пекинска опера е още една форма на изкуство, която залага на живата маска и символиката, която носи. Със своята запомняща се визуалност, това традиционно китайско изкуство умело преплита силно стилизираните силуети на костюмите, маскообразният грим, сценичното действие и музиката. Всички тези компоненти работят в посока на създаването на спектакъл, в който отделните елементи на сцената стават едно цяло.

Изграждането на грима в Пекинска опера може да се отъждествии с принципите и похватите, с които работи художникът при създаването на живописна картина. Различните композиции, цветови комбинации, линии и петна, изписани върху лицата на актьорите не са декоративно продължение на костюма, а език на комуникация и мост във връзката - актьор зрител. В подкрепа на това може да се даде пример с откритията на Зигмунд Фройд, свързани с човешката психика и понятията съзнавано и несъзнавано. Изследванията му водят до извода, че образът е по-универсален от словото, тъй като се възприема директно, а думите винаги изискват тълкуване. Така маската и гримът в театъра на източните култури единствено чрез визуални кодове и знаци успяват да опишат характер, емоция, статут. В китайските традиции тази система от цветове и линии носи наименованието *lianpu*. Формирането на цветовата система в маските е дълбоко повлияна от традиционните културни традиции, ритуални практики, митоло-

гии и дори китайската философия и медицина.В корените на техниката Ilianpu се проследява влиянието на традиционната философия, почитта към природата, космоса и стремежа към хармония между телесното и духовното. Първоизточникът на тази символна цветова система, която има основна роля в театралното изкуство е вечното единство Ин и Ян - противоположностите, които заедно образуват едно цяло. Енергиите представляват кръговрата на живота и не могат да съществуват поотделно. От тях се ражда и теорията за петте природни елемента – дърво, огън, земя, метал и вода. Ин символизира метала и водата, докато Ян – дървото и огъня. Балансът между тях се осъществява чрез земята. Дървото подхранва огъня, огънят създава земя (пепел), земята произвежда метал (минерали), металът обогатява водата, а водата подхранва дървото. Всеки от елементите контролира или ограничава друг: дървото контролира земята с корените си, които проникват в почвата, земята контролира водата като я абсорбира, водата контролира огъня като го гаси, огънят контролира метала и го разтапя, а металът контролира дървото като го отсича. Всеки един компонент се характеризира със специфичен цвят : бяло, синьо, черно, червено и жълто и е пропит с отличително символично значение и енергия. Цветовете, бидейки в тази рамка, се отъждествяват и с природни явления, сезони, посоките на света, анатомията на тялото. Емоционалното здраве също е пряко свързано с петте елемента, като всеки един от тях има връзка с определено чувство или съответно дисбаланс на емоциите. Следващата таблица представя нагледно връзката между различните елементи и тяхното значение и символика.

Таблица 3

дърво, растение	синьо, зелено	жизненост, растеж, възход. (В медицината се свързва и с емоцията на гнева)
метал	бяло	чистота, яркост, спокойствие (В медицината се свързва и с емоцията на скръбта)
вода	черно	дълбочина, непознатото, мистерия (В медицината се свързва с емоцията на страха)
земя	жълто	стабилност, умереност (В медицината се свързва с емоцията на тревожността)
огън	червено	топлина, страст, енергия (В медицината се свързва с емоцията на удоволствието, радостта)

Тези основни пет цвята се отнасят до мъжкото начало и активната, доминиращата сила, а производните им цветове – до женско начало и пасивната, поддържаща сила. Тази теория е в съответствие с фундаменталния баланс между Ин и Ян. Вторичният (производен) цвят обединява енергиите на двата основни, от които е създаден и носи по-голямо богатство на характера на героя. Такъв пример е розовият цвят, който е резултат от комбинацията на червено и бяло и включва качествата на огън и метал. В логиката на езика на Пекинска опера розовият цвят често означава слабост, нежност, и се свързва с нежни, мекодушни женски персонажи.

Гримът в Пекинската опера като се основава на тази традиционна цветова система, позволява мигновено разпознаване на ролята – героична, зловеща, благородна, импулсивна или демонична – без нужда от вербално пояснение. Лицевите визуални схеми подпомагат стилизирания характер на играта в Пекинската опера – преувеличената пластика, ритуалните пози, жестовете и енергията на актьорите на сцената. Тези диаграми надхвърлят 100 вида и се отличават с голямо богатство от различни композиции и цветови комбинации.

При изграждането на маскообразен грим за спектакъл на Пекинската опера художник-гримьорите разделят лицето на три, четири или шест части, често центрирани около веждите, очите и носа. Първият метод се нарича „триточково лице". Изброените основни три полета в човешкото лице са от голяма важност тъй като пряко предават информация за емоцията или характера на актьора чрез мимики. С графични линии се очертават веждите, очните кухини и ноздрите на носа. Това представлява основния шаблон. В последствие празните пространства се запълват с различни цветове, за да се оформи подходящият за героя дизайн. С помощта на светлосенките, цвета, линията всяка една анатомична част от лицето може да се намали, преувеличи или напълно да се трансформира, което на практика изгражда друго, чуждо лице „персонаж" и се превръща във втора кожа на актьора. Важното при изрисуването на тези образи е подборът на цветове с точен алегоричен смисъл и техниката, с която се багри лицето. Има четири основни метода, използвани при полагането на грима на оперния изпълнител: втриване, очертаване, размазване и пречупване. Втриването включва нанасяне на цветове върху цялото лице с пръсти, като

се обръща специално внимание на веждите, очите и вените. Очертаването представлява графично скициране и полагане на цвят с прецизни четки в различни форми по лицето. Размазването означава избелването на лицето в бяло и след това подчертаване на очите. Пречупването представлява изобразяване на разновидни шарки, които разбиват симетрията и хармонията на лицето. Тези четири метода могат да се използват самостоятелно или заедно, за да се създават разнообразни ефекти. За безсмъртни и призрачни персонажи, освен основните цветове се използват златно и сребърно фолио, което да подчертае визията на героя. „Деформираното лице" като дизайн на грима също цели да пречупи симетрията и е предназначено за роли, които представляват обезобразени герои и често второстепенни роли с неприятен нрав. Въпреки отрицателния заряд на този вид маскообразен грим, това е един от най-живописните и богати дизайни в цялата традиция. Характерен е със своите витиевати, на места почти флорални форми, които пресичат лицето.

Разгледаните похвати в традиционните източни театрални форми дават своето отражение и в много съвременни продукции. Те оформят силно влияние в много сценографски и режисьорски търсения в работата им както с актьорите на сцената, така и в заобикалящата ги среда. В подкрепа на това проучване, свързано с проникването на азиатската стилистика и богата символика, на съвременната оперна сцена в България може да се спомене последната постановка на „Турандот" от Джакомо Пучини в Държавна опера - Стара Загора. Режисьорите Огнян Драганов и Дарин Петков, заедно със сценографите Каталин Йонеско Арборе, Васил Рокоманов и Силва Бъчварова майсторски интерпретират древните традиции на китайския народ в този оперно-куклен спектакъл. Представено е, че режисьорското решение олицетворява превръщането на Турандот от дете в жена. Режисьорът Огнян Драганов споделя[3], че действащите лица са преобразени по образец на Турандот, която като малко дете изгражда свой собствен куклен свят. Той акцентира върху образа на жената, която „с изтънчен вкус към красотата, превръща цялото си царство в кукли. Всички са

[3] https://www.nbp.bg/nbp/%D0%B7%D0%B0-%D0%BF%D1%8A%D1%80%D0%B2%D0%B8-%D0%BF%D1%8A%D1%82-%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0-%D0%B8-%D0%BA%D1%83%D0%BA%D0%BB%D0%B8-%D0%B2-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0/?utm_source=copilot.com

преобразени по неин образец и по нейно желание в определени персонажи"[4]. Този поглед върху произведението напълно оправдава впечатляващата сценична визия и разкрива интригуващи диалози между актьорите и куклите на сцената. Във визуалното решение на спектакъла присъстват големи маски/глави, куклени фигури на главните герои в уголемен мащаб, които олицетворяват всички около главната героиня. Всеки един от персонажите има свой куклен „аватар", който подсилва присъствието му в пространството и винаги е зад или над солиста на сцената. Куклите и мащабните маски правят паралел с традициите на класическата Пекинска опера, които с детайлно изрисувани лица придават митичен характер на сцената и носят информация за личност, нрав, социален статус. Така се подчертава и темата за „игра, образ" и маска като втора кожа – Турандот носи маска не само буквално, в смисъла на сценична маска или гримирано лице, но и социално-психологическа. Макар принцеса, тя е „изградена" като фигура, кукла, която носи маска пред света.

Другият вид маски, които се открояват в спектакъла на Старозагорската опера, са обединяващите маски на хористите и огромната маска-глава на Императора, която се превръща в символ на неговото ярко присъствие и е централен обект на сцената. Хористите от своя страна са поставени като статуи, които обграждат основното игрално поле и са преки свидетели на събитията в двореца. Маските на тази маса хористи, които „потъват" в сцената чрез пропадала, целят да обезличат човешкия им облик и да ги обединят в единен образ, който напомня на Китайската глинена армия. Еднотипните бели маски с преувеличен размер създават пряка връзка с историята на Китай и Теракотената армия на император Цин и оформят тълпа от живи статуи, които сякаш са застинали във времето и пространството. Визията на тези маски би могла да се сравни с „неутралната маска" и упражненията с нея върху актьорската техника на френския педагог Жак Лекок (Lecoq 2020). Това е лице, което има балансирано и неутрално изражение, което внушава/излъчва спокойствие. В изражението на тази маска не съществува вътрешен конфликт, тя е отправна точка. В спектакъла съчетанието на традиционната опера със своите големи мащаби, символи от източната култура и елементи от куклено

[4] Пак там

изкуство, включително маски, създава хибриден театрален език. В китайските театрални форми, освен грим и маска, често присъстват фигури, символи, стилизация на персонажите, преувеличени жестове. В старозагорската постановка куклите и маските изпълняват подобна функция като добавят митичен, метафоричен пласт: светът е сцена, маската не е само декор или средство за прикриване, а съучастник във фантазията на принцеса Турандот и активен елемент в нейния свят. По този начин режисьорът превежда психологическата маска в сценичен символ, видим за публиката.

Постановката на „Турандот" с включването на кукли на Държавна опера - Стара Загора със своите художествени решения и тяхната прецизна реализация, доказва че театралната маска и грим са елементи от съществено значение за създаване на многопластова, поетична и въздействаща сценична реалност. В тази сценична реализация те са носители на идеи, символи и сценични трансформации, които превръщат човешкото лице в самостоятелен художествен знак. Вместо да прибягва до миметично[5] представяне на текста, съвременният театър превръща сцената в низ от образи със собствен живот и значение. По този начин, неподвластна на времето и пространството, маската утвърждава своята ключова роля на сцената като продължава да вълнува и провокира режисьорската и сценографската работа в новите театрални форми.

Библиография:

Инджев, Васил. Мит. Маски. Театър, София, 1999.

Крейг, Гордън. Избрани произведения, Издателство „Наука и Изкуство", София, 1987.

Павис, Патрис. Речник на театъра, ИК "Колибри", София, 2002.

Савинова-Семова, Анастасия. Маската в човешката цивилизация и в театъра, АИ „Проф. Марин Дринов", С., 2000.

Терзиев, Асен. Театралността - езикът на представлението, Изд. къща „Проф. Петко Венедиков", 2012.

Barba, Eugenio. A Dictionary of Theatre Anthropology.The Secret Art of the Performer, Routledge. Taylor and Francis Group, Milton, England, 2006.

[5] от гръцкото *μίμησις* — **mimesis**, буквално: подражание, изобразяване, представяне.

Lecoq, Jacques. The Moving Body (Le Corps Poétique):Teaching Creative Theatre, Bloomsbury Publishing, New York, 2020.

Shevtsova, Maria. Robert Wilson, London: Routledge, 2007.

Udaka, Michishige, **Yamagata,** Shuichi (photographs), **Ozeki,** Ruth (foreword). The Secrets of Noh Masks, Kodansha USA, New York, 2018

Nakanishi, Tory, **Komma,** Kiyonori (photographs). Noh Maks. Hoiku-Sha Publishing, Osaka, Japan, 1986.

Vollman, William T. Kissing the Mask: Beauty, Understatement and Femininity in Japanese Noh Theater, Ecco, New York, 2010.

https://www.nbp.bg/nbp/%D0%B7%D0%B0-%D0%BF%D1%8A%D1%80%D0%B2%D0%B8-%D0%BF%D1%8A%D1%82-%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0-%D0%B8-%D0%BA%D1%83%D0%BA%D0%BB%D0%B8-%D0%B2-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0/?utm_source=copilot.com

Творчески изяви на учениците от НУМСИ „Христина Морфова" на оперната сцена

Creative performances by students from the "Hristina Morfova" National School of Music and Performing Arts on the opera stage

Мария Иванова[1]
Mariya Ivanova

Резюме: Докладът разглежда творческите изяви на учениците от Националното училище за музикални и сценични изкуства (НУМСИ) „Христина Морфова" – Стара Загора, на сцената на Държавна опера – Стара Загора, в контекста на дългогодишните културни и образователни традиции на града. Акцентът е поставен върху сътрудничеството между двете институции и неговата роля за развитието на художествените способности, сценичната култура и професионалните умения на младите изпълнители. Чрез представянето на съвместни постановки като „Чудните приключения на Пинокио", „Лелята на Чарли", „Класният се жени", „Макс и Мориц" и „Робинзон Крузо" се проследяват възможностите за практическо обучение и творческа реализация на учениците в професионална сценична среда. Разглеждат се и участията им в оперни спектакли, концерти и други културни инициативи, които допринасят за изграждането на сценично присъствие, увереност, дисциплина и умения за работа в екип. Особено внимание се отделя на приемствеността между поколенията артисти и на значението на институционалното партньорство за подготовката на бъдещи професионални изпълнители. Подписаното през 2025 г. споразумение за сътрудничество очертава перспективи за реализиране на нови съвместни проекти и за устойчиво развитие на връзката между музикалното образование и професионалното сценично изкуство.

Ключови думи: *Държавна опера – Стара Загора, творчески изяви, музикално образование, сценична практика, институционално сътрудничество*.

Abstract: This paper examines the creative performances of students from the Hristina Morfova National School of Music and Performing Arts in Stara Zagora on the stage of the State Opera – Stara Zagora, within the context of the city's long-standing cultural and educational traditions. It focuses on the collaboration between the two institutions and its role in developing students' artistic abilities, stage skills, and professional competencies. Through an overview of joint productions, including *The Wonderful Adventures of Pinocchio*, *Charley's Aunt*, *The Class Teacher Gets Married*, *Max and Moritz*, and *Robinson Crusoe*, the paper explores opportunities for practical training and artistic development in a professional performing arts environment. It also

[1] Студент в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев" – Пловдив
Student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Asen Diamandiev" – Plovdiv

considers students' participation in opera productions, concerts, and other cultural initiatives, which contribute to their stage presence, self-confidence, discipline, and teamwork skills. Particular attention is paid to artistic continuity between generations and to the importance of institutional partnerships in preparing future professional performers. The cooperation agreement signed in 2025 outlines prospects for new joint productions and the sustainable development of the relationship between music education and professional performing arts.

Keywords: *State Opera – Stara Zagora, creative performances, music education, stage practice, institutional collaboration*.

През 1925 г. старозагорци извършват подвиг с изнасянето на операта „Гергана" и поставяне началото на Старозагорския оперен театър. Старозагорските музиканти и любители на музиката с безкористната си дейност в служба на оперното дело у нас, дават пример, достоен за възхищение. Те, на чисто самодейни начала, не само обособяват трупа, която просъществува по-дълго от всички подобни опити в България, а успяват да реализират и поддържат репертоар повече от 20 години (Жунич 2019:49).

На 01 април 1946 г. Старозагорската опера става Държавна.

През есента на 1967 г. се провеждат за първи път „Декемврийски музикални дни", по-късно прераснали във „Фестивал на оперното и балетно изкуство" – уникален за страната, радващ се и до днес на изключителен интерес.

През 1971 г. в Стара Загора е открита тържествено новата модерна оперна сграда - истинско бижу на архитектурната мисъл. Градът прославил се с оперни колоси като Христина Морфова, Тодор Мазаров, Димитър Узунов, Анна Томова–Синтова, Стефка Минева, Веселина Кацарова, има и първата сграда специално построена за опера – най-голямата и модерна на Балканите към момента на откриването ѝ.

Операта е храм на изкуствата и чрез своите спектакли култивира любов към сценичните изкуства, насърчава създаването на нови поколения артисти, става дом – освен на ентусиазираните изпълнители, още и на множество млади таланти, предоставяйки им възможността да се докоснат до магията на музикалното, театралното и балетното изкуство.

Операта е едно от най-величествените изкуства, в което музиката, театърът, танцът и сценографията се преплитат в едно цяло. Оперното творчество заема важно място в изграждането на българската музикална култура. Без съмнение, едно оперно

представление трябва да се превърне в преживяване за публиката. Това означава, че зрителят-слушател усеща, мисли и преживява заедно с героите на сцената, които наблюдава и слуша.

Операта разширява нашия културен кръгозор. Запознава ни с класически произведения, различни епохи и стилове, обогатява представите ни за човешките емоции и духовни ценности. Създава любов към музиката и изкуството, която остава за цял живот.

Творческите изяви на учениците имат изключително важно значение за тяхното личностно и културно развитие. Те не само обогатяват училищния живот, но помагат на децата да открият и развият своите таланти. Участието в оперни постановки насърчава творческото мислене и въображение. Учениците влизат в различни роли, тълкуват образи и изразяват емоции чрез музика, движение и слово. Това разширява кръгозора им, помага им да повярват в собствените си способности. Работата заедно с утвърдени артисти има вдъхновяващо и мотивиращо влияние върху учениците. Контактът с професионализма предоставя жив пример за дисциплина и отдаденост. В резултат обучението се превръща в истинско творческо приключение.

Изявите пред публика помагат на учениците да преодоляват притеснението си, да привикнат да се изразяват свободно, което е полезно за всеки и в различни житейски ситуации. Съвместната работа по една постановка изисква координация между певци, актьори, оркестър и сценичен екип, а всичко това влияе върху развитието на артистичните заложби и приучва към уважение и отговорност, работа в екип.

Националните училища по изкуствата и музикалните академии са създадени за обучение на изпълнителските кадри и бъдещите творци. Горди сме, че едно от първите подобни училища у нас е отворило врати именно в нашия град. Стара Загора е древен град с богата културна история и традиции. Тук е положено и началото на професионалното музикално образование в България. В Държавен архив – Стара Загора се съхранява „Правилник за хоровете и хористите" от 11 дек. 1897 г. на първото у нас музикално училище, създадено от местното дружество „Кавал"[2], което просъществува само няколко години, но искрата е запалена.

После, през 1974 г. е открито днес познатото ни Музикалното училище в града, в последствие получило името на „Българския славей", световно известната оперна певица Христина Морфова. През 2006 г. наименованието се променя – Национално училище за музикални и

[2] Самото Музикално дружество „Кавал" е създадено през 1897 г. – бел. техн. ред.

сценични изкуства (НУМСИ). През своето 50-годишно съществуване НУМСИ „Христина Морфова“ успява да изгради собствен облик и да се утвърди като фактор в музикалния живот на града и страната.

Държавна опера – Стара Загора отваря широко вратите си за младите изпълнители. Благодарение на изграденото партньорство между двете институции, учениците се докосват до магията на музикалното и сценичното изкуство. Имат възможност да развиват талантите си чрез съвместни художествено-творчески проекти.

Гордост за всички нас са осъществените съвместни проекти, на част от които ще се спрем: „Чудните приключения на Пинокио“, „Лелята на Чарли“, „Класният се жени“, „Макс и Мориц“ и „Робинзон Крузо“.

„Чудните приключения на Пинокио“

„Пинокио“ на писателя Карло Колоди е една от любимите приказки, която децата от много поколения познават и обичат. Талантливият кукломайстор Джепето е човек на изкуството. С обич и майсторлък той сътворява своя мечтан син от едно странно игриво парче дърво. Нарича го „Пинокио“. Истинска „дървена глава“ – вироглав, немирен, любопитен и толкова наивен, че не различава доброто от лошото. Поел по трудния път на скитащо дървено човече, той се сблъсква с какви ли не непредвидени ситуации и неприятности.

Националната премиера на „Чудните приключения на Пинокио“ е именно тук, на сцената на Държавна опера – Стара Загора. Премиерата е на 07 май 1997 г.[3] и е режисьорски дебют на Нина Найденова. В спектакъла участват солисти и хор на Старозагорската опера и ученици от НУМСИ „Христина Морфова“. Мелодичната музика, запомнящите се диалози на героите, забавният сюжет и мъдрите послания определят дълголетието на творбата.

Историята за приключенията на любимеца на много поколения отново оживява на сцената на Държавна опера - Стара Загора на 13 ноември 2015 г.[4] Постановката е нов авторски прочит на режисьора,

[3] В ролите: Пинокио – Ренета Ванерова, Фея Лили – Тоня Петрова, Татко Карло – Борислав Дойчев, Лисана – Мария Клинчева, Котарак – Боян Колев, Чичо Монти – Добри Добрев, Арлекин – Юлия Йорданова, Съдия – Добри Добрев, Карабинер – Никола Кутин, Пулчинела – Ивон Иванова, Полицай – Никола Кутин, Барман – Васил Станишев, Доктор – Васил Станишев, Ловец – Йовчо Киров. – бел. техн. ред.

[4] В ролите: Пинокио – Яна Стефанова, Джепето – Любомир Петков, Феята със сините коси – Емилия Джурова, Арлекин – Иван Колев, Пулчинела – Пролет Пенчева, Карабинера – Богомил Русенов, Мистър Монти – Евгений Арабаджиев, Лисана – Мария Колева, Котаран – Ивайло Йовчев, Барман и Полицай – Дойчин Первазов, Съдия и Доктор – Христо Иванов, Артисти в цирка - ученици от НУМСИ „Христина Морфова“. – бел. техн. ред.

художника и изпълнителя Денис Иванов, който е възпитаник на Музикалното училище в града. Диригент-постановчик е Младен Станев. Акомпанимент на пиано – Полина Влахова. Артисти в цирка са ученици от НУМСИ „Христина Морфова". Спектакълът е посветен на 75-годишнината от рождението на проф. Александър Йосифов.

„Лелята на Чарли"

Мюзикъл на майстора на филмова музика Оскар Фелцман по комедията на Томас Брандън „Лелята на Чарли". Действието се развива през 1910 г. в Лондон. Безработният и преследван от полицията Бебз попада случайно в дома на полковника в оставка сър Франсис Чесни, където с нетърпение очакват пристигането на богатата си родственица от Бразилия. Сър Франсис се надява да се ожени за нея, за да оправи критичното си финансово положение.

А двамата студенти – Джек и Чарли – са поканили своите любими Енна и Кети, за които искат да се оженят. Но в зората на XX век, не само в Лондон, не е прието момичетата да ходят на гости самостоятелно, без да са придружени от по-възрастна и омъжена жена. Тъй като заветната леля все още не пристига, те молят Бебз да се преоблече в женски дрехи и да се представи като... лелята на Чарли – Донна Лусия, богата родственица. Следват ред смешни и забавни ситуации, в центъра на които е мнимата „леля".

Истинската Донна Лусия все пак пристига и объркването става още по-голямо, докато накрая всичко завършва щастливо, любовта възтържествува. Спектакълът съчетава английски хумор, руска музика и за разкош – една леля от Бразилия.

Премиерата на мюзикъла[5] се състои на 05 ноември 2008 г. с участието на ученици от НУМСИ „Христина Морфова", артисти и оркестър на Държавна опера – Стара Загора. В ролята на Бебз е Руслан Мъйнов, режисьор е Николай Априлов и диригент – Людмил Горчев[6].

На 21 януари 2019 г. благодарение на успешното творческо трио: Николай Априлов (режисьор), Красимир Кьошев (диригент) и Мариан Бачев (в ролята на Бебз), мюзикълът „Лелята на Чарли" се завръща на

[5] Премиерата на произведението в Старозагорска опера е била на 6 ноември 1990 г. с диригент Красимир Кьошев и режисьор Константин Херман. Втората постановка, предмет на този доклад, се реализира със заглавие „Аз съм Ваш'та леля" – бел. техн. ред.

[6] Художници на постановката са Димо и Лили Костадинови (гости), балетмайстор – Боряна Сечанова (гост). В ролите: Франки Бабърли – Руслан Мъйнов (гост), Сър Франсис Чесни – Илиян Вичев, Джак Чесни – Борис Тасков, Стивън Спетли – Ивелин Керанов (гост от ДТ „Г. Милев"), Ани – Галина Костадинова, Кети Ведън – Ивона Иванова, Чарли Уейкъм – Ивайло Йовчев, Доня Лусия – Мария Клинчева (гост), Ела Дели – Лора Йорданова, Брасет – Милен Денев. – бел. техн. ред.

сцената на Държавна опера – Стара Загора. Ангажирани са най-добрите възпитаници на НУМСИ „Христина Морфова“. В образите на младите герои влизат Стоян Буюклиев и Иван Петров – като Джек и Чарли, Габриела Русева и Маргарита Лъчезарова – като Кети и Енни, Денислав Михалев – Брасет и още: Любов Желева, Нелли Таукчи и Стейси Георгиева.

Убедителни са „ветераните“ Симеон Симеонов, Нина Димитрова, балетът и оркестърът на Старозагорската опера с диригент – Красимир Кюшев, главният „виновник“ за възраждането на спектакъла.

„Класният се жени“

Мюзикълът „Класният се жени“ на проф. Филип Павлов е поредната постановка с участието на ученици от Музикалното училище на голяма сцена. Премиерата е на 27 февруари 2019 г., на която присъства и авторът, който поздравява участниците в представлението. Режисьор е Николай Априлов, диригент – Красимир Кюшев.

„Класният се жени“ е спектакъл на ликуващата младост и е посветен на 45-годишнината от създаването на Музикалното училище. Създаден е да се изпълнява от ученици и за ученици. Сюжетът е типично училищен. Действието се развива в едно българско училище. Участват щури гимназисти. Любимец на учениците е учителят по български език и литература Иван Александров (Готиният), който ще се жени за своята колежка Сийка Паунова, тя обаче не се харесва на учениците. В края на годината единствен в целия град, само 11-ти клас ще се явява на матура по български език и литература, защото така е наредила директорката г-жа Златева. Класът решава да предотврати матурата. Момчетата не само упояват и отвличат учителя Александров, но пишат ултимативно писмо до директорката. Тя остава непреклонна. За случая разбират от Инспектората по образование, правят проверка и директорката е отстранена от длъжност. Щастливият край настъпва когато за нов директор е назначен Иван Александров – Готиният.

Ролите на „възрастните“ изпълняват артисти от Държавна опера – Стара Загора, а в ролите на гимназистите са ученици от класовете по класическо пеене и актьорско майсторство от НУМСИ „Христина Морфова“. Маргарита Лъчезарова е в ролята на Калина Облачето, Иван Петров е Ицо Чейнча, Кристиян Динев е Иво Канадеца, Любов Желева е Съществото, Нелли Таукчи е Пена Паяжината, Денислав Михалев е Върха, Николай Дончев е Къри Кроасана, Йордан Петев е Силви Джин–

Фийса, Зорница Златева, Димитър Драгиев, Виктор Иванов са китаристи. Стейси Георгиева, Полина Пчеларова и Гергана Тодорова са ученички от 11.8" клас.

Романтичната линия в произведението е поверена на един млад цигулар, също възпитаник на НУМСИ „Христина Морфова" – Божидар Рахнев, който вече е и преподавател в самото училище.

„Макс и Мориц"

Хумористичните истории на Макс и Мориц се появяват още далечната 1865 г. и до сега имат огромен световен успех, а на български са преведени за първи път от Елин Пелин. Музиката по едноименната детска книга на Вилхелм Буш е на проф. Александър Йосифов.

Сюжетът представя седем забавни пакости на двамата палавници Макс и Мориц. Комични, забавни, представленията завладяват публиката и пораждат желание у малките зрители да се забавляват навън, както някога са правели това техните родители. Остава и поуката, че във всяка детска игра трябва да има мярка.

Премиерата на творбата в Стара Загора е на 31 март 1995 г. и е режисьорски дебют на Огнян Драганов (също възпитаник на НУМСИ), диригент – Красимир Кьошев. С участието на учениците от Музикалното училище – Живка Пешева, Цветомира Динева, Евелина Александрова и Лидия Панчева.

Премиерата[7] преминава при голям успех, играна е четири сезона и е имала 30 представления[8].

Новата постановка на „Макс и Мориц" е с премиера на 14 април 2014 г. на сцената на Държавна опера – Стара Загора. С нея се отбелязват 50 години творчески път на проф. Александър Йосифов. Режисьор е проф. Румен Нейков (директор на Операта в Стара Загора в периода 1994-1998 г., когато е реализирана първата постановка), диригент – отново Красимир Кьошев. В ролите на Макс и Мориц влизат учениците от НУМСИ „Христина Морфова" Мартин Иванов (8 клас) и Яна Стефанова (12 клас).

[7] **„Макс и Мориц"** – детска опера от Александър Йосифов с премиера на 31 март 1995 г. Диригент – Красимир Кьошев, режисьор – Огнян Драганов (гост – дебют), художници – Атанас Велянов и Таня Запрянова (гости), балетмайстор – Алида Бонева. В ролите: Макс – Ивелина Александрова (СМУ «Хр. Морфова"), Мориц – Лидия Димитрова (СМУ «Хр. Морфова"), Писателят Буш – Борислав Дойчев, Грета – Тоня Петрова, Шивачът Бок – Васил Станишев, Музикант – Зиновий Стоянов, Художник – Стоян Иванов, Хлебар – Никола Кутин. – бел. техн. ред.

[8] Според документацията на Държавна опера – Стара Загора. – бел. техн. ред.

Предишните изпълнители на Макс и Мориц от постановката през 1995 г., тогава ученици в Музикалното училище, сега са в оркестъра на Операта, флейтистките Цветомира Динева и Лидия Панчева.

Диригентът и преподавател в НУМСИ „Христина Морфова" – Красимир Кашев, възстановява тази любима на децата творба и на 27 януари 2020 г. тя отново е на сцената на Държавна опера – Стара Загора. В главните роли участват отново ученици от НУМСИ „Христина Морфова": Полина Пчеларова и Виктор Иванов се дублират в ролята на Макс, Гергана Тодорова и Кристиян Данчев – в ролята на Мориц; Йордан Петев е в ролята на Учителя по музика и Димитър Драгиев – в ролята на Учителя по рисуване. Бивши възпитаници на Музикалното училище, към момента студенти в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов", Иван Петров и Маргарита Лъчезарова са в ролите на писателя Буш и на Грета, съдържателката на ресторанта. В спектакъла участват и студенти от НМА „Проф. Панчо Владигеров" от класа по оперна режисура на Огнян Драганов, и ученици от балетните класове на НУМСИ „Христина Морфова" с преподавател Кремена Костова.

На 04 февруари 2020 г. спектакълът е отново на сцената на Операта, специално за учениците от Четвърто основно училище „Кирил Христов". Следващото представление на „Макс и Мориц" е на 10 май 2021 г., възстановка и адаптация – Красимир Кашев, сценография и художник на костюмите – Антония Попова. Участват отново ученици от НУМСИ „Христина Морфова" и студенти от НМА „Проф. Панчо Владигеров", солисти и камерен оркестър на Държавна опера – Стара Загора.

„Робинзон Крузо"

„Робинзон Крузо" е втората детска опера на проф. Александър Йосифов, чието първо представяне е на старозагорска сцена през 1985 г. Нейният първи диригент постановчик е Красимир Кашев.

На 22 януари 2022 г. по повод 80 години от рождението на маестро Александър Йосифов на сцената на Държавна опера – Стара Загора се състои премиерата на мюзикъла за деца „Робинзон Крузо" по неговата едноименна опера. Режисьор е Красимир Кашев, който специално осъществява нова оркестрова редакция и намира драматургични решения, които довеждат сценичното действие по-близо до възприятията на съвременната детска и юношеска аудитория. Диригент е Виктор Крумов.

Мюзикълът „Робинзон Крузо" е структуриран много добре във всичките си части. В първото действие се разказва за бягството

на Робинзон от дома, качването на кораба, пътуването, бурята, корабокрушението и стигането до самотния остров. Второто действие е пълно с животни, за да бъде интересно на децата. Има група пирати, а щом има пирати, естествено има и златно съкровище! Съкровище,с което един ден ще бъде построено училище в родния град на самия Робинзон.

Посланието на мюзикъла е за приятелство, доброта, човечност. Детската публика научава, че човек не трябва никога да се отчайва, да не гледа назад, да вярва в приятелството. Че попадналият в беда трябва да бъде особено находчив.

„Робинзон Крузо" е поредният амбициозен съвместен проект между НУМСИ „Христина Морфова" и Държавна опера – Стара Загора. Амбициозен е, защото е с най-масово участие на ученици от Музикалното училище на сцената на Операта. С изявата си те доказват, че Операта е и техен дом, че сцената им е нужна. В ролята на младия Робинзон се превъплъщават Виктор Иванов и Димитър Драгиев, Робинзон (след 17 години) – Стоян Буюклиев, Чайка – Михаела Якимова, Мама Коза –Христина Пенева, Белогушка (козле) – Йоанна Салпарева, Черногушка (козле) – Ева Попова, Райска Птица – Полина Пчеларова. В ролята на папагалите Пеги, Паги и Поги са съответно – Стефани Петрова, Габриана Костова и Надежда Вълдобрева. Възпитаниците на Музикалното училище са очарователни и същевременно доказват, че са дисциплинирани, изпълнителни и вдъхновени артисти.

Освен разгледаните постановки, учениците от НУМСИ „Христина Морфова" активно се включват и в други проекти на Операта. Младите таланти получават възможност да участват в постановки, репетиции, майсторски класове и съвместни концерти с професионалните изпълнители.

Училищният хор на Музикалното училище под ръководството на госпожа Стефка Минкова също активно участва на сцената на Държавна опера –Стара Загора. Част от участията им са в постановки на „Кармина Бурана", Кармен", „Бохеми" и други. Младите певци утвърждават авторитета на училището с участията си в изброените до тук изяви и в много други.

В Световния ден на музиката 01 октомври 2025 г. новият ръководител на Държавна опера – Стара Загора, директорът Владимир Бошнаков, и директорът на НУМСИ „Христина Морфова" Красимир Къшев, подписват ново Споразумение за сътрудничество. „Вече имаме разговори за нови съвместни проекти" – казва Владимир Бошнаков.

Ще се възстановяват постановките на „Макс и Мориц“ и „Класният се жени“. Ще има и два нови проекта: оперетата „Снежанка и седемте джуджета“, непоставяна професионално до сега и мюзикълът „Песен за теб“ на композиторката Мина Ефремова, също възпитаничка на Музикалното училище.

„С това споразумение отваряме нова страница заедно с новото ръководство на Операта“ – бяха думите на г-н Красимир Кършев, директор на НУМСИ „Христина Морфова“. Той посочва, че Операта ще бъде изцяло на разположение на училището. Тук ще реализират своята „учебна художествена практика“ младите музиканти, певци, актьори и танцьори. Връзката между операта и училището е много дълга – припомни Красимир Кършев. Самият той е част от първия випуск на Музикалното училище, а дълги години е диригент в Старозагорската опера.

Творческите изяви на учениците от класовете по класическо пеене при НУМСИ „Христина Морфова“ заемат ключово място в тяхното художествено и професионално развитие. Чрез участието си в концерти, конкурси, спектакли и различни културни инициативи, възпитаниците придобиват ценен опит, увереност и сценично присъствие. Тези прояви доказват високото качество на обучението и отдадеността на педагогическия екип, който подготвя бъдещите артистични таланти на България. В резултат на тези усилия, училището продължава да бъде авторитетен център за музикално образование, а неговите ученици – достойни за името на голямата Христина Морфова.

Библиография:

Архивни документи на Старозагорска опера

Жунич 2019: Жунич, Емилия. Будителят Старозагорска опера. Сборник доклади от четвърта национална научна конференция „Историческото наследство на Стара Загора, Тракия и Балканите“. Литера принт АД - Стара Загора, 2019, 47-68.

Телевизионното предаване „Зад кулисите“ (2021 – 2025) – правдив образ на практиката в Старозагорската опера и балет

The Television Programme “Behind The Scenes” (2021–2025) - A True Image Of The Practice At The Stara Zagora Opera And Ballet

Розмари Стателова[1]
Rozmari Statelova

Резюме: Докладът разглежда телевизионното предаване „Зад кулисите“ като ценен публичен и архивен източник за съвременната практика на Държавна опера – Стара Загора. Проследени са тематичните акценти на поредицата през 2021–2025 г. и нейният принос за представяне на артистичните, институционалните и професионалните процеси зад оперно-балетната сцена. Особено внимание е отделено на предаването като културно-антропологичен терен, който съхранява свидетелства за творците, репертоара и публиката.

Ключови думи: *обществена медия; културна антропология; телевизионен архив; музикалносценични изкуства; професионални общности; репертоарна практика; публика*

Abstract: The paper examines the television programme Behind the Scenes as a valuable public and archival source for the contemporary practice of the State Opera – Stara Zagora. It traces the thematic accents of the series in 2021–2025 and its contribution to presenting the artistic, institutional and professional processes behind the opera and ballet stages. Special attention is paid to the programme as a cultural-anthropological field that preserves testimonies about artists, repertoire and audiences.

Keywords: *public media; cultural anthropology; television archive; performing arts; professional communities; repertoire practice; audience*

Българската национална телевизия, освен всички други свои приоритети и задачи, изпълнява и една особена роля като обществена медия: тя държи на това да представя в програмите си изкуството и специално музиката в (почти) всички нейни типове, видове и жанрове.

[1] Проф. д.изк. в сектор Музика към Институт за изследване на изкуствата – БАН.;
Prof. Dr. of Art Studies, Music Department, Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences (BAS).

Което, като имаме предвид днешния стилов „разкрач" на тоновото изкуство и особено оскъдната негова публична реализация, например в съвременния му „сериозен" обсег, е направо постижение. Не случайно БНТ поддържа практиката да излъчва 4 свои програми (БНТ 1, 2, 3, 4), като някои музикални прояви, предварително преценени като непопулярни, тя излъчва за съжаление в също така непопулярното време 23.30 часа.

За успех на БНТ като пропагандатор на музикалното изкуство в обсега на сценичната му реализация считам трите оперно-балетни предавания - съответно на Варненската, Пловдивската и Старозагорската опери. Сред тях аз считам за най-добро старозагорското, назовано „Зад кулисите", чийто успех съм склонна да присъдя преди всичко на неговата водеща Миглена Стойчева[2]. База на тези и на следващите ми разсъждения са над 50-те съботни предавания „Зад кулисите", излъчени в периода 2021-2025 години, предоставени ми вкупом от инициатора на този мой доклад д-р Любомир Кутин.

От тези повече от 50 предавания аз се спирам на половината, подбрани по видове теми в тях. И в тази връзка искам да споделя основния си извод, основанията си да считам старозагорското оперно-балетно предаване „Зад кулисите" за особено стойностно. Тук се налага да изкажа най-напред базата на това ми твърдение – моята специална професионална насоченост на дейността ми като музиковед: това е етномузикологията. (Тоест, най-общо казано, музикалната наука, която изследва музиката на народите по света.) В нейното развитие през последните десетилетия етномузикологията все повече се насочва методологично към културната антропология, която, освен от самите „музики", се интересува и изследва преди всичко значението и ролята на тези „музики" в живота на хората, занимаващи се под една или друга форма с тях. За моя голяма и радостна изненада, старозагорското телевизионно предаване „Зад кулисите" се оказа в своята съвкупност един своеобразен културно-антропологичен **терен** на оперно-балетното изкуство и неговите дейци в Стара Загора. Като под дейци разбирам почти целия обхват от професионални отношения, изживявани от диригенти, певци – млади и утвърдени, балетисти, ръководители на състави, режисьори, хореографи, сценографи, корепетитори и репетитори и пр., и пр.

[2] Впрочем, аз вече имах възможност да изразя своето одобрение за това предаване в една своя статия, публикувана в Интернет на адрес: https://operasz.bg/otzvuk-ot-rigoleto-i-otrazyavaneto-na-premierata-prez-pogleda-na-rozmary-statelova

* * *

Сега да видим конкретно с какви точно дейности, значимости и ценности на едно днес 100-годишно професионално оперно-балетно изпълнителство в културен център като Стара Загора ни запознава изследователският терен, закодиран зад фасадата на телевизионно предаване с подходящо кодово име „Зад кулисите".

Вглеждаме се и се вслушваме в първото издание на предаването от 1 май 2021 г., посветено на премиерата на балета „Спящата красавица" от Чайковски. Тук докладва не друг, а примабалерината Силвия Томова, директор на балетната трупа. Тя споделя как поставянето на тази много сложна в стилово отношение творба е била нейна отдавнашна цел. За половин час време Томова изнася цяла беседа на тема що е барок и рококо в балета. Засяга се и важният въпрос защо тази постановка се осъществява сценично не върху запис на музиката, а върху живо изпълнение на оркестъра. Тук към „информаторите" се присъединява и диригентът Владимир Бошнаков, който ни запознава с факта, че партитурата на „Спящата красавица" се равнява по сложност на партитурите на две симфонии, така че са били необходими 30 репетиции, докато тя бъде овладяна от оркестъра. Засяга се и въпросът за сложността при подготовката на балетистите, голяма част от които са се присъединили към състава „недонаучени", тоест недостатъчно подготвени професионално. Всичко това слушателят-зрител научава в рамките на половин час, като същевременно има възможността да гледа извадки от самия спектакъл. Едно наистина богато на познавателност предаване, получило се благодарение на добрите въпроси на Миглена Стойчева и добрите отговори на ангажираните водещи ръководители и участници в балетния и оркестрово-музикален процес в Старозагорската опера.

Сега е наложително текстът ми да премине в друг стил на писане - следва да изложа конспективно главните епизоди и теми на изгледаните и изслушани двадесетина предавания „Зад кулисите". В предаването от 5 юни 2021 г. например е интервюиран директорът на оперния театър, режисьорът Огнян Драганов. Когато встъпва в длъжността „директор", Драганов заварва един театър в криза. Интересни са формулировките на изводите му от собствената му работа – това е например изразът „Не бива да се прави евтина опера!". В същото предаване артистичният директор на института, мецосопраното Веселина Кацарова демонстрира в работа с млад певец как се пее Росини. В следващо предаване, в

разговор с главния диригент Ивайло Кринчев се прави опит да се покаже операта такава, каквато не я познаваме – тоест отвътре. Проблем е как да се разшири публиката. Един от начините е „да се излезе навън", „на гола поляна". Описва се как е била представена „Аида" на стадион „Берое". С темата „как да се намери днес нов път към публиката" ни среща и предаването от 16 окт. 2021 г., където се озоваваме отново заедно с режисьора и директора на Старозагорската опера Огнян Драганов на една нова сцена – този път на брега на язовир „Копринка"[3].

В предаването от 03 юли 2021 г. се срещаме с младия певец Васко Влахов, който разказва какво е да си едновременно рок-музикант и хорист в опера. В рязък контраст ни вкарва предаването от 07 авг. 2021 г., в което се представя звездата от световен ранг, сръбският баритон Желко Лучич, който от „Метрополитен" идва в Стара Загора да пее партията на Скарпия в „Тоска". Преминава се и към друга утвърдена певица – сопраното Цветелина Василева, която разказва за своята 30-годишна артистична кариера.

С предаването от 4 септ. 2021 г. постепенно се въвежда една нова тема, засегната още при Лучич – интернационализацията на оперно-балетната практика у нас и по света, при което се срещаме с проекта „Балет без граници". По покана на Силвия Томова в Стара Загора са дошли трима световноизвестни хореографи с български произход – Владимир Ангелов, Христо Бакалов и Калоян Бояджиев, работещи основно в САЩ и страни в Европа. Срещата с тях ни конфронтира отново с темата „Що е съвременен балет". За съвременния балет става дума и в предаването от 20 ноем. 2021 г., посветено на новата балетна творба „Сънят на Пилат" на композитора Стефан Димитров по сюжет от романа на Булгаков „Майстора и Маргарита". Освен Стефан Димитров, разказа поемат хореографът Василий Медведев и художникът Павол Юраш.

Особено подробно и интересно навлиза в темата „интернационализация на оперно-балетната практика" италианският музикант Енрико Стинкели, артистичен директор на „Театро Верди" в Пиза, който е в Стара Загора поради съвместната работа между българския и италианския оперни театри. Научаваме, че в балетната трупа в Стара Загора работят 10 италиански балетисти, които са били уволнени в родината си заради финансови проблеми на оперните театри в Италия, принудени да закриват балетните си трупи. Това е ярък пример как

[3] С Огнян Драганов имам проведено интервю на тема „Глобализацията и оперната практика днес" още през 2016 г. Вж.: Музикални хоризонти, 2016, № 8, 18-21.

предаването „Зад кулисите" повдига завесата над скритите проблеми в оперното и балетното изпълнителство днес. Стинкели споделя и възхитата си пред такива български певци в миналото, като Борис Христов и Николай Гяуров, спомняйки си с възхита и за „пианисимите на Гена Димитрова". Споделяйки впечатления от театъра в Стара Загора, италианският музикант заявява, че техниката в нашия театър му се струва малко остаряла и че бъдещето на практика изисква да се въведе по-последователно мултимедията в сценичното оформление.

Следващите две предавания от началото на 2022 г. са добър пример за стойността на „Зад кулисите" като източник на достоверни и доста подробни конкретни сведения за многообразието от дейности и обхванатите участници в културната институция, наречена Професионален оперен и балетен театър в България днес. За пример ще взема по-специално предаването от 15 ян. 2022 г., в което се преплитат различни теми. Първо се обявява, че започва 51-то издание на Националния фестивал на оперното и балетното изкуство, че фестивалът се провежда по време на пандемия, че настоящото му издание се открива от спектакъл на операта-домакин с премиера на „Бал с маски" от Верди – премиера, която е чакана от 2 години; че в броя ще бъде показано отблизо как протича майсторският клас на арт-директора на театъра Веселина Кацарова, че този показ ще бъде последван от показ на работата на диригент с певица върху конкретна ария от произведението. Цялото това пъстро съдържание има като основен рефрен разговор на водещата Стойчева с румънския гост-певец Йон Паску, който пък от своя страна припомня колко активен е певческият обмен между Румъния и България от край време; сопраното Русалина Мочукова, която, пеейки, ни въвежда директно в музикално-певческата тъкан на „Бал с маски", и на режисьора на спектакъла Славчо Николов. Като прибавим към всичко това и демонстрацията на работата на Кацарова с млади певици от Стара Загора, завършваща с фразата-верую „човекът е това, което е гласът му", виждаме, че пред нас всъщност се провежда един ежеседмичен[4] колективно-биографичен разказ за живота и дейността в Старозагорската опера в посочения период.

Такъв разказ е и следващото януарско предаване, в което вече героите са други, а именно балетистката Сабрина Боско, хореографът Василий Медведев и тенорът Калуди Калудов, като всички те правят задружен реверанс към класическото наследство.

[4] Предаването започва като седмично, но продължава като ежемесечно и се излъчва всяка трета събота от месеца – бел. техн. ред.

Следва да прекъснем запознаването с конкретни предавания, защото иначе рискуваме докладът да приеме обема на студия. А има още много вълнуващи моменти в проследения 5-годишен ход на предаването, като например това, в което гостуващото знаменито наше сопрано Красимира Стоянова споделя по превъзходен начин своето виждане за упражняваната от нея дейност, при която настъпва вълнуващо срастване между образ и изпълнител, така че – както казва Стоянова – „Дездемона стана част от мен". Все така затрогващи са предаванията, в които със завидна интимност говорят басът Юлиан Константинов, отново баритонът Желко Лучич, сопраното Стефка Минева... Срещаме се със сопраното Емилия Иванова, актрисата Силвия Лулчева, композитора Роланд Баумгартнер, сопраното Тамара Калинкина, отново с артистичния директор на балетната трупа Силвия Томова, гримьорката Диана Колева, албанският баритон Гезим Мишкета, дебютанта баритон Йосиф Славов, режисьорката Вера Немирова, с колегата от Русе - баса Пламен Бейков, световноизвестния хореограф Раду Поклитеру, примабалерината и хореограф Мариана Крънчева, аржентинския диригент Хосе Кура, баритона Кирил Манолов и т.н., и т.н.

* * *

Всичко разказано от тези може би над сто колеги го има запазено в над 50-те телевизионни предавания „Зад кулисите", съхранени в Интернет, представляващи пребогат архив. Като един наситен със събития терен на богатата и прекрасна оперно-балетна дейност от тези 5 години, част от пребогатата 100-годишна история на Държавна опера - Стара Загора. Нека оценим това дело по достойнство!

Цитирани и използвани телевизионни предавания

БНТ. „Зад кулисите". Телевизионна поредица за Държавна опера – Стара Загора, автор и водещ Миглена Стойчева. БНТ 2. Страница на предаването: https://bnt.bg/news/zad-kulisite-294586news.html

Държавна опера – Стара Загора. Behind the Scenes - „Зад кулисите". YouTube плейлиста, предоставена от автора/организаторите: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJl4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите", 24 ян. 2021. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. - В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите". Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJl4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 01 май 2021. Предаване за премиерата на балета „Спящата красавица“ от П. И. Чайковски. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. - В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 05 юни 2021. Разговор с Огнян Драганов. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. - В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 04 септ. 2021. Предаване за проекта „Балет без граници“. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. - В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 16 окт. 2021. Предаване за представянето на операта на открито край язовир „Копринка“. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. - В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 20 ноем. 2021. Предаване за балета „Сънят на Пилат“. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. - В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 15 ян. 2022. Предаване за 51-вото издание на Фестивала на оперното и балетното изкуство и премиерата на „Бал с маски“. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. - В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 19 март 2022. Разговори със Сабрина Боско, Василий Медведев и Калуди Калудов. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стойчева, Миглена (автор и водещ). „Зад кулисите“, 17 февр. 2024. Разговор с Красимира Стоянова. БНТ 2 / Държавна опера – Стара Загора. В: YouTube плейлиста „Behind the Scenes - Зад кулисите“. Достъп: https://www.youtube.com/watch?v=X1b9P0Brj8A&list=PLy3AWZAa70JmkJI4vjVnq_hGFwKUzLm8E

Стателова, Розмари. „Отзвук от „Риголето“ и отразяването на премиерата през погледа на Розмари Стателова“. Държавна опера – Стара Загора. Достъп: https://operasz.bg/otzvuk-ot-rigoleto-i-otrazyavaneto-na-premierata-prez-pogleda-na-rozmary-statelova

Стателова, Розмари. „Глобализацията и оперната практика днес“ - интервю с Огнян Драганов. Музикални хоризонти, 2016, № 8, с. 18-21.



СПОМЕНИ, НАБЛЮДЕНИЯ, ОТЗИВИ (приложения)

От Стара Загора до Русе…
За три оперни звезди, свързани с двата града

From Stara Zagora to Ruse…
Three Opera Stars Connecting the Two Cities

Огнян Стамболиев[1]

Ognyan Stamboliev

Резюме: Докладът проследява творческите пътища на три значими фигури, свързани със Стара Загора и Русе – сопраните **Надя Харитонова** и **Евдокия Здравкова**, както и диригента **Ромео Райчев**. Представени са техните биографии, вокални и артистични качества, репертоарни постижения и принос към развитието на двата оперни театъра. Надя Харитонова е описана като изключително даровита колоратурка с богат репертоар, преминала от Старозагорската към Русенската опера, където се утвърждава като водеща певица. Евдокия Здравкова е представена като темпераментна и ярка лирикоспинтова изпълнителка, която изгражда силни роли в италианския и българския репертоар и се превръща в примадона на Старозагорската опера. Централно място заема портретът на диригента **Ромео Райчев** – роден за операта, със забележителна работоспособност, широк стилов диапазон и огромен принос за изграждането на солистичния състав на Русенската опера. Под негово ръководство театърът достига изключителен творчески разцвет, отличаващ се с богат репертоар, множество силни постановки и високо професионално ниво.

Ключови думи: *Надя Харитонова, Евдокия Здравкова, Ромео Райчев, българско оперно изкуство, колоратурен сопран, оперен диригент, белканто*

Abstract: The report examines the artistic paths of three prominent figures connected with the opera theatres of Stara Zagora and Ruse: sopranos **Nadya Kharitonova** and **Evdokia Zdravkova**, and conductor **Romeo Raychev**. It presents their biographies, vocal characteristics, major roles, and contributions to the development of Bulgarian opera. Nadya Kharitonova is portrayed as an exceptionally gifted coloratura soprano with a wide repertoire, who transitioned from the Stara Zagora Opera to the Ruse Opera, becoming one of its leading singers. Evdokia Zdravkova is described as a vibrant lyricspinto soprano with strong dramatic instinct, achieving notable success in Italian and Bulgarian roles and later becoming a prima donna of the Stara Zagora Opera. A

[1] Драматург, либретист, преводач, автор на множество статии и книги, сред които двутомната „Нова книга за операта" и първата у нас „Книга за оперетата и мюзикъла или от Офенбах до (и след) Уебър". Playwright, librettist, translator, and author of numerous articles and books, including the two-volume *New Book on Opera* and the first *Book on Operetta and Musical Theatre: From Offenbach to Andrew Lloyd Webber and Beyond,* the first book of its kind published in Bulgaria.

central focus is the portrait of conductor **Romeo Raychev**, whose remarkable stamina, stylistic versatility, and dedication shaped the artistic identity of the Ruse Opera. Under his leadership, the theatre reached an exceptional creative peak, marked by a rich repertoire, numerous acclaimed productions, and a highly developed ensemble of soloists.
The report highlights the cultural connection between Stara Zagora and Ruse and underscores the significance of these three artists for the evolution of Bulgarian operatic art.

Keywords: *Nadya Kharitonova, Evdokia Zdravkova, Romeo Raychev, Bulgarian opera, coloratura soprano, opera conductor, bel canto*

Надя Харитонова беше сред златните гласове на Русе

Надя Харитонова-Райчева (26 апр. 1928 – 27 авг. 2005) притежаваше глас, достоен да украси всеки голям европейски театър. Като артистка и човек бе твърде скромна и дори склонна да се подцени (нещо рядко в гилдията!) и при все че направи една добра кариера, все пак, до известна степен, остана под сянката на своя съпруг – много заслужилия за Русе и България диригент Ромео Райчев.

На русенска сцена Надя пресъздаде над 30 роли – при това доста разнородни и трудни, след като 9 години (от 1948 до 1957 г.) блестеше в състава на Държавна опера - Стара Загора. Всъщност тя е родена в този прекрасен южнобългарски град на певци и поети, където бива открита още като ученичка в Девическата гимназия от младия тогава Ромео Райчев. Гласът ѝ е великолепен, обемен лирико-колоратурен сопран, повече природно поставен, отколкото школуван (учи при известния баритон и добър вокален педагог Стойко Диков), с възможности да преодолява с лекота и по-драматичен репертоар.

Дебютът ѝ е в „Отвличане от сарая" на Моцарт[2], в централната сопранова роля, Констанца – доста трудно начало за една начинаеща, без завършена консерватория и какъвто и да е сценичен опит артистка. Но успехът е тъй категоричен, че още от първите си сезони се утвърждава като основна певица за театъра на Стара Загора и ръководството непрекъснато вдига категорията ѝ, възлага ѝ нови

[2] Според документацията, съхранявана в Старозагорската опера, Надя Харитонова за първи път излиза в скромната роля на Пажа в „Риголето" към края на сезон 1951/1952. Още в началото на следващия сезон изпълнява централната женска роля в творбата - Джилда - 5 окт. 1952 г. В Стара Загора певицата разучава и представя Виолета Валери (в „Травиата"), Констанца (в „Отвличане от сарая"), Лейла (в „Ловци на бисери"), Марфа (в „Царска годеница"), Половецка девойка (в „Княз Игор"), Мюзета (в „Бохеми"), Инес (в „Трубадур"), Есмералда (в „Продадена невеста"), Лола (в „Селска чест"), Мерцедес (в „Кармен"), участва и във всички оперети, поставени преди преместването ѝ в Русенска опера в началото на сезон 1957/1958. Вероятно Констанца е била сериозно лично предизвикателство и певицата с особена гордост си е спомняла за нея. – бел. техн. ред.

отговорни задачи. Красивият ѝ, плътен, култивиран в италианската традиция глас блесва и в главни роли, като: Виолета в „Травиата“, Фрау Флут във „Веселите уиндзорки“ на Ото Николай, Марженка в „Продадена невеста“ на Сметана, Мюзета в „Бохеми“ на Пучини.

През 1957 г. Надя Харитонова пристигна в Русе, заедно със съпруга си – той като главен диригент, а тя като водеща колоратурка. И пое репертоара на колоратурните и лиричните сопрани, дублира се с утвърдената примадона, очарователната и много артистична Пенка Маринова и в колоратурния репертоар (Лейла, Норина, Розина, Джилда) я превъзхождаше във вокално отношение. Специализира при голямата румънска певица и педагог проф. Арта Флореску. Работата с тази известна румънска майсторка на италианското белканто укрепи и доразви школата ѝ, направи я още по-сигурна, способна да преодолее с лекота и най-трудните роли за колоратурно сопрано.

Надя направи поредица от роли от класическия репертоар: Лейла от „Ловци на бисери“ на Бизе, Мюзета от „Бохеми“ на Пучини, Церлина от „Дон Жуан“ на Моцарт, Норина от „Дон Паскуале“ и Адина от „Любовен еликсир“ на Доницети, Констанца от „Отвличане от сарая“, Сузана от „Сватбата на Фигаро“, Царицата на нощта от „Вълшебната флейта“ на Моцарт. Но без съмнение върхова нейна изява беше свръхтрудната партия на Лакме от операта на Лео Делиб. Тази роля много ѝ лежеше – тя притежаваше и необходимата екзотична хубост за нея, и най-важното – гласа! Кристалночистите тонове в Ария на звънчетата от второто действие бяха като същинска огърлица от брилянти! Това бяха най-добрите ѝ роли, които тя поддържаше на завидно певческо равнище, при това – години наред. Сред тях най-дълго изпълняваше две от централния репертоар: Джилда от „Риголето“ на Верди и Розина от „Севилският бръснар“ на Росини. Тези две основни заглавия се играеха в Русе почти всяка седмица, в тях гостуваха и много наши и чужди певици, но немного от тях достигаха до певческата класа на Харитонова.

Бих казал, че особено ѝ прилягаха ролите на субретките и лиричките, които Надя изпълняваше с много очарование и миловидна естественост и наивност.

В края на 1965 година диригентът Ромео Райчев, заедно с младата режисьорка Цветана Андреева-Прохазка - чешка възпитаничка, постави за първи път в крайдунавския град шедьовъра на Доницети „Лучия ди Ламермур“. Театърът посегна към това трудно белкантово заглавие, защото разполагаше с първокласни вокалисти като Николай Здравков

и Надя Харитонова. Разбира се, имаше и други добри певци, способни да покрият двете централни роли, но мисля, че тогава те просто не се осмелиха да ги изпълнят. Спектакълът се превърна в триумф на белканто. Николай Здравков беше недостижим като Едгардо, а Надя бе завладяваща – особено във вокално отношение – Лучия. Отличната ѝ школа и тук ѝ позволи, без усилие и външни ефекти, да изгради трудния в певческо и музикално отношение образ. Голямата сцена на полудяването на героинята тя изгради сценично много пестеливо – тук всичко бе в пеенето, в изразителността на вокала. Плавната, сладостна кантилена сякаш бе написана специално за нейния глас. Всъщност без нея „Лучия" нямаше да може да се реализира така успешно в Русе. Тридесет и две години след този паметен спектакъл следващата постановка на диригента Методи Матакиев беше неизработена и с доста набързо и недобре подбран солистичен състав.

Немалко бяха и българските героини на артистката. Ромео Райчев беше голям радетел на българската опера и докато ръководеше музикално института, на тази сцена редовно – всеки сезон, се поставяха опери, балети и оперети от водещите наши автори: Маестро Георги Атанасов, Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Александър Райчев, Георги Златев-Черкин, Димитър Сагаев, и особено от Парашкев Хаджиев. Сред най-ярките и завършени образи на Надя (от българските творби) бяха: Калина от „Имало едно време" на Хаджиев (в Златния фонд на БНР се пази изпълнението ѝ на тази трудна, виртуозна в певческо отношение роля), Хубавела от „Момчил" на Любомир Пипков, Милкана от „Запустялата воденица" на Маестро Атанасов (също в Златния фонд), Елена от „Бунтовна песен" на Георги Златев-Черкин, Царицата от „Мария Десислава" на Парашкев Хаджиев...

От оперетния репертоар се насочи към Силва от „Царицата на чардаша" (Калман), Розалинда от „Прилепът" (Щраус-син), Марица от „Графиня Марица" (Калман), Ана Главари от „Веселата вдовица" (Лехар) и успя да се наложи като по-стабилна изпълнителка от титулярката Мими Николова, особено в певческо отношение.

Наред с големите си роли, като истински и верен на театъра артист, Надя Харитонова години наред изпълняваше и редица средни и малки партии – Жрицата в „Аида", Овчарчето в „Тоска", Ангелски глас в „Дон Карлос", Инес в „Трубадур", Пусет от „Манон", Фраскита в „Кармен" и др., без да се счита за примадона, да капризничи и да се големее, за разлика от други артистки, с по-скромни възможности от нейните.

Днес мястото ѝ в Русенската опера е празно. Появиха се нови и много добри колоратурки, но такава като Надя Харитонова все още няма...

Евдокия Здравкова – десет плодотворни сезона на русенска сцена

Евдокия Здравкова-Хорозова даде десет години от живота си на Русенската опера. В едно интервю пред журналиста Жечо Христов за в. „Утро" тя сподели, че „най-хубавите" ѝ, „най-светлите" ѝ години са преминали в Русе, където започва своя творчески път през 1962 и твори до 1972 г.

Евдокия Здравкова е родена на 30 юли 1940 г. в Бяла вода, Плевенско. Израства и учи в Свищов. Завършва Музикалното училище в София със специалност „Пеене" при известната педагожка Лили Ракитска. Не е учила в консерватория. За операта я открива Ромео Райчев, който умееше да търси и открива най-добрите гласове и да работи системно и всеотдайно с тях. А Евдокия имаше много хубав лирико-спинтов сопранов глас, със солиден център и здрави височини, интересно тембриран, с малко специфично носово звучене, което му придаваше определена индивидуалност и един особен чар. Красавица от южен, средиземноморски тип, с много добра сценична фигура, тя, бих казал, беше много ефектна не само в живота, но и на оперната сцена, където примадоните, особено по-драматичните, невинаги са достатъчно хубави...

Мисля, че у нас постоянно са се раждали звучни и красиви гласове, но малко от тях са притежавали качеството „изразителност". А Евдокия го имаше и тъкмо това я отличаваше сред много други добри певици. Гласът ѝ просто звучеше ярко, индивидуално.

През сезона 1963/1964 Евдокия Здравкова специализира в Студията на Христо Бръмбаров, а след това – и при именития румънски белкантов баритон Октав Енигареску, с чиято помощ укрепи постановката на гласа си и успя да подготви музикално редица класически роли от Верди и Пучини.

Евдокия притежаваше и силен актьорски темперамент, и ефектна сценична външност и стоеше много добре във всяка роля. Беше не толкова мисловна и разсъдъчна, колкото импулсивна и интуитивна. Именно интуицията ѝ подсказваше тогава вярната фраза, верния мизансцен, а също и живото общуване с партньорите. Учеше се и от

своите по-опитни колежки, а също и от множеството първокласни гостуващи певци от столицата и главно от Румъния, Русия и Източна Европа. През 60-те години в Русе имаше цял „букет" от сопрани – по-лирични и по-драматични – и за една неопитна дебютантка не беше лесно да намери своето място. Но още с първите си роли: Микаела от „Кармен", Лиу от „Турандот", Мими и Мюзета от „Бохеми", Евдокия Здравкова защити присъствието си в силната трупа. Проблемна бе за нея партията на Дона Елвира от „Дон Жуан", в която се дублираше с примадоната лиричка Пенка Маринова, но тя се справи и с трудния за една млада певица моцартов стил и изгради убедителен образ. Очарование носеха нейната Лиу от „Турандот", а също и Мими от „Бохеми". Пучини, а след това и Верди се оказаха „авторите на Евдокия Здравкова". В техните опери гласът ѝ звучеше най-истински, най-пълноценно и мащабно. След години, вече като примадона на Старозагорската опера – под ръководството на забележителния български оперен диригент–театрал, отличен интерпретатор на Верди и Пучини, маестро Димитър Димитров (беше неговата любимка!), тя ще достигне своите върхове именно в италианския репертоар: Абигайл в „Набуко", Леонора в „Силата на съдбата", Тоска от едноименната опера, Турандот в „Турандот", Манон в „Манон Леско"... Със своята Абигайл в „Набуко" тя ще взриви парижката зала „Берси".

След като драматичките Евелина Стоицева и Маргарита Праматарова-Радулова напуснаха Русенската опера, Евдокия пое повечето от ролите им от „тежкия" репертоар, а в „лекия" се дублираше с Пенка Маринова, която, като опитна артистка, ѝ помагаше в сценичното им изграждане.

В Русе Евдокия Здравкова направи 14 различни роли – италиански, руски, български, докосна се и до Вагнер. В „Летящият холандец" (постановчик Димитър Узунов) тя се дублираше в централната женска роля - Сента, с Мария Венцеславова, един определено вагнеров глас, и бих казал, че беше нейна равностойна партньорка.

С ролята на Лена от „Мост" на Александър Райчев (1964), представена от русенци и в столицата, беше забелязана от широк кръг специалисти и оценена високо. Последваха Аида от едноименната опера, Амелия от „Бал с маски", Дездемона от „Отело", Леонора от „Трубадур", Флора от „Травиата", Леонора от „Силата на съдбата"...

На натюрела ѝ „легна" и Сантуца от „Селска чест" на Маскани. Образа на изоставената, ревнива и отчаяна жена тя пресъздаде с необхо-

димите силни акценти в драматургически възловите места и успя да разкрие докрай щедрото си певческо и актьорско дарование. Пеенето ѝ тук бе максимално динамично и темброво оцветено – предполагам, че при подготовката на тази роля тя бе слушала някои световни образци (Мария Калас, Рената Тебалди, Елена Николай).

Евдокия Здравкова-Хорозова напусна Русе, установи се в Стара Загора[3] в разцвета на силите си, като остави спомена за една много емоционална, темпераментна певица и актриса. В града на поетите и липите, Евдокия стана истинска примадона! Беше истински стълб на този славен и най-стар (след столичния) оперен театър у нас. А нейното място в Русе пое по-младата Мария Венцеславова...

Ромео Райчев – роденият за операта

Мъчно се поддаваше на времето този човек. В твърдите му черни коси нямаше сребърни нишки, които често преждевременно прошарват главите на диригентите. Походката му беше стремителна, младежка, какъвто бе и самият той. Наистина, здравето му бе желязно и ние, по-младите от него, му се възхищавахме и дори тайно му завиждахме. В продължение на пет години като драматург на Операта, а и след това, също отблизо наблюдавах Ромео Райчев и винаги се удивявах на неговата неуморимост, както и на предаността му към този сложен и толкова капризен организъм – Русенската опера, на която той отдаде три десетилетия от живота си.

Животът на Ромео Райчев (1913 – 1986) би могъл да послужи като пример за неогъващата се човешка воля. Защото само много силен духом човек можеше до неговата възраст да запази живата отзивчивост към всичко съвременно и различно и да му се радва, без да му противопоставя много от онова, което е станало вече привичка, рутина. И без да чувства разрива между две, а при него – и три поколения, да приема хода на времето с всичко ново, което то е донесло. Може би в това се крие тайната на творческата му младост.

Ромео Райчев е роден на 13 януари 1913 г. в Лом, в семейство на занаятчия. Той е най-големият от тримата прочути братя Райчеви; вторият, Виктор (1920 – 1999), е известният оперетен диригент

[3] В състава на старозагорската трупа Евдокия Здравкова-Хорозова е назначена на 11 окт. 1971 г.; първата ѝ изява като старозагорска солистка е на 21 дек. 1971 г. в ролята на Елена в „Момчил" – бел. техн. ред.

и композитор от ДМТ „Стефан Македонски“, а третият – големият наш симфоник от школата на класика Владигеров, Александър Райчев (1922 – 2003). След прочутата Ломска гимназия Ромео учи в Музикалната академия в столицата (1938) и същевременно пее в хор „Гусла“. Известно време е хорист и солист в Софийската опера – изпълнява ролята на Ангел в първата постановка на „Янините девет братя“ на Пипков (1937). Това обаче не е дебютът му на сцената. В прочутата Ломска оперета той се превъплъщава с успех в ролята на Франц Шуберт в оперетата на Берте „Любовта на Шуберт или Къщата на трите девойки“ и това е на 10 окт. 1933 г., когато е едва на двайсет години! Но въпреки този успех решава да стане диригент, при това оперен диригент. Чувства, че е роден за операта, а фактът, че притежава лиричен теноров глас и е влюбен в това изкуство е още една причина. Учи при Едмондо де Веки - италианския диригент, по онова време в София. През 1939 г. е млад диригент в Старозагорската опера, единствената в страната освен Софийската. През 1947 е вече главен диригент, натрупал немалко опит и репертоар. Само за десет сезона той поставя в града на липите 17 големи заглавия от класиката! И още от самото начало проявява основната черта от своя характер: трудолюбието. За него нямаше ваканция, почивен ден, отпуск по болест. Веднъж, след лека операция, дирижира още същия ден спектакъл на „Мадам Бътерфлай“ с... една ръка!

Мисля, че Райчев беше диригент без амплоа. С еднакъв успех той правеше драма и комедия, балет и оперета, мюзикъл и детска опера. Справяше се без проблеми с най-различни по стил и характер автори. В репертоара му, осъществен в Русе (тук пристигна през 1954 г., заедно със съпругата си, колоратурното сопрано Надя Харитонова), присъстват над 40 поставени лично от него заглавия и още двадесетина, които бе поел от други диригенти. Първите му самостоятелни постановки бяха „Евгений Онегин“ и „Мазепа“ от Чайковски, с които се откри новата оперна сграда (1956). Съсредоточено и темпераментно той разкри тези две богати и трудни партитури с цялата им вълнуваща образност, дълбочина на израза и жизнена сила. Добре балансираният оркестър, здравата връзка между солисти, хор, оркестър и балет, които диригентът Райчев установи, показаха големите му възможности да изгражда спектакъл.

Критиката неведнъж отбелязваше неговите качества и талант на истински оперен диригент, като акцентираше върху будния му

артистичен нерв и завладяващия южняшки темперамент, голямата му работоспособност, умението му да държи неотслабваща динамиката на спектакъла, удивителното му самообладание на пулта... Мисля, че Ромео бе роден за оперен диригент, повече от мнозина други негови колеги, които работеха без особено желание за сцената и бяха склонни да я подценяват. Самият той имаше успехи и като симфоничен диригент у нас, а и в чужбина, но сцената беше в кръвта му, с нея бе закърмен може би още в родния Лом като дете, от спектаклите на прочутата Ломска оперета, а след това повлиян и от чудесните сезони на Софийската опера по време на пребиваването му в столицата.

Райчев подаваше умело и сигурно всяко встъпление на певците – нали самият той бе започнал пътя си като тенор. Владееше и най-трудните ансамбли, „дишаше" със солистите, умееше да води оркестъра, живееше с драматургията на всяка творба.

Ето и една оценка на Розалия Бикс: „Наситена със звук кантиленност, мощни оркестрови кулминации, импозантност на драматичното въздействие – това са сферите, в които този диригент разкрива ценните страни на своята дарба на водач на оперни представления...". И, наистина, в най-значителна степен това можеше да се види и чуе в неговите спектакли на „Кармен", „Трубадур", „Аида", „Отело", „Бал с маски", „Джоконда", „Андре Шение", „Дон Карлос" от голямата класика, но също и в редица заглавия от съвременния репертоар, напр. „Цар Калоян" (двете му чудесни постановки – в Русе и после, през 1975, в Стара Загора по препоръка на самия Панчо Владигеров!), „Катерина Измайлова" (Шостакович беше изключително доволен от работата му!), „Мост" и „Тревога" на Александър Райчев, „Лето 893", „Мария Десислава", „Юлска нощ", „Луд гидия", „Майстори" и „Йоанис Рекс" – оперите на нашия най-значителен оперен композитор Хаджиев бяха негов „патент" и като пряк свидетел мога да кажа, че авторът ги поверяваше единствено нему!

Ромео Райчев има огромни заслуги за театъра и като селекционер на певци, като основен градител на солистичния състав на Русенската опера. Притежаваше много верен усет в това отношение – умееше да открие и да подготви най-добрия изпълнител за дадената роля. По негово време русенската трупа бе водеща у нас – такова изобилие от гласове и певци нямаше в нито един от оперните театри в страната. Троен състав на „Бал с маски", четворен на „Симон Боканегра", тройни състави на „Дон Карлос", „Трубадур", „Кармен", на „Момчил" и „Борис

Годунов" – това не можеше да се срещне никъде. Спомням си, че в онези години русенските солисти поддържаха тежкия репертоар на столичната опера, че нямаше седмица, в която поне двама или трима от тях да не гостуват на софийска сцена. Той откри и доведе в Русе много певци, и не само ги доведе, но и ги направи певци! Може да се каже, че три поколения русенски солисти – от първите: Николай Здравков, Ана Георгиева и Неделчо Павлов, през средната генерация: Ана Ангелова, Тодор Бонев и Иван Димов, до младите: Иван Консулов, Стефка Евстатиева и Виолета Шаханова, бяха създадени от музиканта Ромео Райчев и режисьора Стефан Трифонов.

Дори само в подбора на творческия състав да имаше заслуга Ромео Райчев – това е достатъчно, за да го запомним с добро.

Библиография:

Стамболиев 2025: Стамболиев, Огнян. Запленени от сцената. Портрети на оперни артисти по повод 75-годишнината на Русенската опера. Русе, Авангард принт, 2024, 296; ISBN: 978-954-337-497-7

Старозагорската опера преди и след пожара. Летопис за една забележителна институция

The Stara Zagora Opera Before and After the Fire A Chronicle of a Remarkable Institution

Румен Нейков[1]
Rumen Neykov

Резюме: Текстът проследява важни моменти от историята на музикалния театър в Стара Загора през 70-те, 80-те и 90-те години на XX век, видени през личния опит на режисьора и директора Румен Нейков. Акцентът пада върху ролята на Димитър Димитров, репертоарната активност, фестивалната среда, пожара през 1991 г. и усилията за съхраняване на трупата в години на институционални и икономически изпитания и обществена несигурност.

Ключови думи: *музикален театър; оперна режисура; репертоар; Димитър Димитров; Фестивал на оперното и балетното изкуство; сценична инфраструктура; културна памет*

Abstract: The text traces important moments in the history of the musical theatre in Stara Zagora during the 1970s, 1980s and 1990s, seen through the personal experience of director and manager Rumen Neykov. It focuses on the role of Dimitar Dimitrov, the repertoire activity, the festival environment, the 1991 fire and the efforts to preserve the company in years marked by institutional and economic challenges and public uncertainty.

Keywords: *musical theatre; opera direction; repertoire; Dimitar Dimitrov; Festival of the Opera and Ballet Arts; stage infrastructure; cultural memory*

16 и 17 февр. 1997 г. Министерството на културата провежда конкурс за главен диригент на Старозагорската опера. За това, колко е важна тази институция за музикалния живот в национален мащаб говори и съставът на комисията. От София идват Иван Маринов (председател), Михаил Ангелов, Драгомир Ненов (по това време и шеф на Съюза на музикалните дейци), Георги Нотев (главен диригент на Софийската опера), Явор Димитров – секретар на Съвета за музика към Министерството, по-късно дългогодишен много успешен директор на Софийската филхармония. Стара Загора е представена от концертмайстора Георги Варов и директора Румен Нейков. Това е времето на

[1] Проф. д. изк., директор на Старозагорската опера през 90-те години
Prof. Dr. of Art Studies, Director of the Stara Zagora Opera during the 1990s

най-голямата инфлация и недоимък. Килограм кренвирши струва 3850 лева. На обсъждането, кметът Яблански, който също присъства, е помолен от Михаил Ангелов, страстен пушач, да му съдейства да си купи кутия цигари, но и той не може да му помогне.

Явор Димитров казва за Румен Нейков, че проявява „културен героизъм" в ръководенето на театъра, тъй като въпреки житейските проблеми, залите се пълнят и интересът на старозагорци към **тяхната** опера не е пресъхнал. Това е така, защото той е подпомогнат от един забележителен екип – зам. директора Борислав Дойчев, инж. Георги Христов, който ръководи техническата част, главния счетоводител Стоян Панев, завеждащата постановъчната част Пенка Динева, бюрото за организация и реклама с ръководител Вера Михова...

В матинето и в следобедния спектакъл на другия ден се провежда конкурс за диригент с изпълнение на „Травиата". Всеки от кандидатите дирижира по 2 действия от операта (по жребий). Оркестърът също дава своя вот. Най-голям брой, 24 гласа, получава Красимира Костова от Бургас. За нея горещо лобира и състудентът ѝ Георги Варов, един наистина отличен музикант. Може би „златният пръст" беше при мен, като директор. Разсъждавах: Красимира ще идва от Бургас, където е семейството ѝ, а аз от София, където е моето – среща в Стара Загора. Не я подкрепих достатъчно, което с днешна дата считам за грешка. И така, конкурсът завърши без излъчването на главен диригент. По-късно, все пак, на пулта се редуваха и забележителни майстори: немският диригент Ханс-Юрген Нагел, проф. Недялко Недялков от Софийската опера, Димитър Димитров.

Маестро Димитър Димитров е и личността, оставила най-ярката следа в историята на Старозагорската опера не само в периода, който описвам – 70-те, 80-те и 90-те години на XX век. Период, стъпил на здрави основи, положени от предните поколения творци. Според дългогодишния организатор на операта Иван Гаргов, от 1925 до 1970 год. вкл. са представени 120 постановки в 4200 спектакли с около 1,75 млн. публика.

По времето на моето ръководство на театъра от 1994 до 1998 г. Димитров подготви музикално и дирижира забележително „Отело" на Верди. Един кюстендилец, свързал живота си със Стара Загора още от 1959 година, когато дебютира като диригент на балета „Кърджалии" - танцова драма от Иван Димов. Композиторът по това време е главен хормайстор на операта. Стара Загора често е била ревнива по отношение на ръководители, които идват отвън, но Димитров успява да се наложи в следващите десетилетия не само като водещ диригент,

а и като реалния ръководител на оперния театър. Казвам „реален", защото директори, по „обществено-партийна линия" са били в различни периоди и други лица, но той е винаги в главната роля. С него работи и екип от съмишленици – главният режисьор Георги Петров, главният художник Петър Русков, в по-късно време идва и хормайсторът Богдана Попова. Димитров започва с балетни постановки, после идват Верди и Пучини, Чайковски и Моцарт, много български творби, някои в абсолютни премиери. Той никога не дирижира оперети, или мюзикъли. Със сигурност не му е било лесно да работи във време, когато не само художественият съвет, но и партийното бюро има думата при вземането на важни решения за институцията Народна опера – Стара Загора.

Малко отклонение. Ето как бях привлечен на работа като режисьор в операта през есента на 1976 г. По време на студентските ми години в несъществуващата днес държава Германската демократична република (ГДР) бях асистент на водещи, световни имена в оперната режисура - в Щатстеатър, Дрезден, сега Земперовата опера - на проф. Хари Купфер, в Щаатсопер, Източен Берлин – на проф. Ерхард Фишер и Хорст Боне. Във Висшето училище по музика ми преподаваше и проф. Волфганг Керстен. По разпределение след следването (задължително тогава) се озовах в най-младата по онова време опера у нас - Плевенската. На дебюта ми с „Гергана" имаше авторитетна комисия, водена от главния режисьор на Софийската опера Николай Николов. В нея беше и Димитър Димитров. Получих лична покана от него да продължа в Стара Загора. Вероятно е харесал работата ми, но след години случайно научих, че е имал проблеми с партийния секретар, по това време режисьора Георги Петров. Дали не е искал да му създаде в мое лице конкуренция? Кой да знае?

Днес пазя най-светли спомени за работата ми с Димитров по „Янините девет братя" на Любомир Пипков. Художник беше братът на диригента - Иван Йорданов, също един забележителен майстор – сценограф и костюмограф. Първостепенни изяви, вокално и артистично, имаха Мария Клинчева като Яна, Никола Кутин - Георги Грозника и Стефка Минева – Циганката-чума, хорът и оркестърът. Да, постановката имаше огромно признание от специалистите. Индивидуалните и колективната награда за спектакъла на V[2] Национален преглед на оперните театри през 1979 година говорят за това. Но, публиката, публиката... Има цяла глава за нея в книгата на Румяна Апостолова „Първата извънстолична опера"[3], която издадох неотдавна. Старозагорската публика

[2] На 18 ноем. 1979 г. с „Янините девет братя" се открива VI Национален преглед; V е бил през 1974 г. – бел. техн. ред.

[3] Апостолова, Румяна. Първата извънстолична опера. Стара Загора, Община Стара Загора / СНЦ „Настоятелство на Старозагорска опера", 2021.

харесва най-вече белкантовата опера, оперетата, в по-ново време и мюзикъла. „Яна" трябваше да се поддържа, да се играе почти година след премиерата през 78-а[4] за този престижен форум. Отбелязал съм някои истински куриози в бележника си по този повод. Напр. публиката на спектакъла, непосредствено преди фестивалния преглед. Преобладават войници, някои, след напрегнатия ден в казармата, изпаднали в сънна летаргия на задните редове, и ученици, които се изнасят шумно в темпо престисимо, гонейки последния влак за Ямбол, тъкмо при изхода на Циганката в 6 картина. Сигурно е имало и други спектакли с подобен профил на зрителите, но това са изключения. През тези, може без преувеличение да се каже „златни години" за операта, тя с пълно основание защитаваше името си **народна.** Декорът за повечето постановки бе във вариант и за турне и спектаклите се играеха не само на основната сцена, а и навън. Ще дам три примера от мои постановки:

„Орфей в ада" на Офенбах с премиера април 1978. Дългогодишният първи тенор на операта Миньо Минев бе в ново амплоа в ролята на Орфей. В Евридика се превъплътиха двете млади актриси Стефка Христова и Бистра Константинова, изградили запомнящи се роли. „Орфей" се игра и в Казанлък (градът често е бил като втора сцена на операта), Дряново, Габрово, Луковит, Търговище - общо 37 спектакли. В личен план, с парафа на кмета на Стара Загора Кольо Георгиев, който беше харесал постановката, „Орфей" ми донесе и служебна квартира в центъра - на бул. „Ленин" № 5, днешната „Митрополит Методий Кусев". Преди това бях настанен на края на града в квартал „Трите чучура", където овчар пасеше стадото си пред прозорците на новопостроения ни панелен блок, а мишки си бяха харесали мазетата му.

„Моя прекрасна лейди" на Фредерик Лоу с премиера през май 1980 г. Представя се и в Хасково, Карлово, Сопот, Кърджали, Габрово, Търново, Луковит, Гълъбово, Първомай – общо 45 спектакли. Тоня Петрова като Елайза Дулитъл и Васил Станишев – Хигинс, бяха впечатляващи. В следващата постановка на „Лейди" през 1989 г. бе поканен като хореограф изключителният Герхард Петцолд от Източен Берлин, а сценограф бе майсторът на въртящата се сцена Иван Йорданов.

„Вълкът и седемте козлета" от Александър Владигеров с премиера през декември 1980. Представена е и в Нова Загора, Кърджали, Енина, Гълъбово, в Стара Загора - в рамките на Национален фестивал за детски спектакли, по-късно и на Национален семинар за музикално възпитание, а също и за Деня на детето; в Мъглиж, село Ветрен, Димитровград – понякога по 2 представления на ден, общо 48 спектакли. Козлетата

[4] С премиера на „Янините девет братя" на 24 ноем. 1978 г. се открива ФОБИ. – бел. техн. ред.

изпълняваха блестящо дамите от балета и от хора на операта, участваха и солистите Васил Станишев, Иван Гюров и Катя Боруджиева, диригент беше Емил Минев, а хореограф – Снежана Дескова. На корицата на клавира ми, с пословичното си чувство за хумор Александър Владигеров написа: „За великолепната режисура и отношение къмту „Вълка, козлетата и автора им, сърдечно благодаря!", а по-късно либретистът Димитър Димитров добави: „На Румен Нейков за чудесното съавторство и пресъздаване на „Козлетата". С надежда в много срещи да преоткрием Мъдростта и Любовта на Великото Съзидание". Спектакълът беше заснет в 2 дни - без и със публика - от Българската национална телевизия и излъчен през април 1982 година.

В репертоара по това време преобладаваха много значителни творби, чието изпълнение би било чест за всеки голям музикален европейски театър: „Летящият холандец" на Вагнер, „Силата на съдбата" и „Аида" на Верди, „Манон Леско" на Пучини, „Таис" на Масне, „Фаворитката" на Доницети, „Добрият човек от Сечуан" на Пиронков, „Момчил" на Любомир Пипков. С тази постановка е открита и новата сграда на операта на 12 ноем. 1971 г. И още: „Сън в лятна нощ" на Бритън, „Борис Годунов" на Мусоргски, „Кола Брюньон" на Кабалевски. На премиерата на „Кола", юни 1977 година, една изключителна постановка, дело на млад екип от Ленинград, който направи 61 мизансценни и отделно 13 технически репетиции, присъстваше и композиторът. След нея Дмитрий Борисович даде коктейл за целия състав, участвал в спектакъла, а това бяха над 120 души.

На основната сцена в града често гостуваха забележителни певци, чиито имена пълнеха залата. В постановката ми на „Тоска" това бяха Райна Кабаиванска, Анна Томова-Синтова, Гена Димитрова, Маквала Кастрашвили (Болшой театър), Джоди-Хариет Ласки (САЩ), Никола Николов, Здравко Гаджев, Владо Тодоров, Никола Смочевски, Стоян Попов, Кирил Кръстев, Анастас Анастасов, диригентът Ромео Райчев. Солисти на оркестъра в концертите му бяха чешкият цигулар Йозеф Сук, както и българката Стойка Миланова.

Старозагорската опера не се стремеше да гастролира в столицата. Най-доброто бе показвано на Фестивала на оперното и балетното изкуство. Тук идваха и всички останали български оперни театри с най-представителните си заглавия. Те идваха на най-модерната театрална сцена на Балканите. По това време, може би, единствено изключение бе „Тракийски идоли" на Марин Големинов. С гастрол в НАТОБ през февруари 1982 г. бе открита Нова българска музика. На фестивала през декември 1978 година Пражкият национален театър представи „Продадена невеста" на Сметана, „Русалка" на Дворжак и

„Хитрата лисичка“ на Яначек. Декорите, превозени с няколко тира, бяха импозантни. Великолепни бяха и артистите на театъра.

Характерно за годините, за които говоря е, че става дума не само за интересни репертоарни заглавия, а и за това, че не бяха пестени пари за сценографията, костюмите, за цялостното оформление на спектаклите. Например, първите изпълнения на детските опери на Александър Йосифов бяха с представителни, мащабни декори, също и при „Вълшебната лампа на Аладин“, където художникът и директор на Куклення театър Любомир Цакев и екипа му направиха изумителни куклн в човешки ръст, които артистите движеха на колела. Старозагорската опера винаги[5] е имала ателиета на най-високо ниво: художник-изпълнители, осветители, дърводелско и железарско ателие, перукери, реквизитори, гардеробиери, мъжка и дамска шивалня. През тези години имаше малка, кокетна сграда, в непосредствена близост до основната, където бяха поместени шивашките ателиета. Не знам тя на кого пречеше, но беше разрушена в началото на осемдесетте години. По-късно, често паролата бе да се пести, евентуално да се префасонират старите декори и да се преправят костюми, които да изглеждат като нови, едва ли не да се прави от нищо нещо, само и само да излезе по-евтино съответната постановка.

И една дата – вододеля в историята на Старозагорската опера. Пожарът на 4 октомври 1991 година в навечерието на празника на града. Писано е много за него и сега може да се прочете в мрежата, затова няма да го коментирам. Все пак ще отбележа един факт. Посред бял ден, натоварени на камион в дните след бедствието, поне така гласи градската легенда[6], пощадените от пожара безценни стенни гоблени от фоайетата, дело на проф. Марин Върбанов, „заминават“ в неизвестна посока. Истински апотеоз на безхаберието.

Изгорялата лamперия, паркет и столове на зрителната зала можеха да бъдат по-лесно възстановени, но сцената остана без подовите коли зад портала, задвижвани с механика, без мащабния въртящ се кръг в центъра ѝ (на него бяха монтирани цели постановки като „Яниите девет братя“ на художника Иван Йорданов или ажурната „Отвличане от сарая“ на проф. Мария Трендафилова). Когато бе необходимо, този кръг чрез хидравлика можеше да се повдига в задния си край и спестяваше много работа на сценичните работници, които трябваше иначе да поставят т. нар. шикми. Изгоряха и осветителните тела, най-мо-

[5] Ателиетата се създават след одържавяването на Старозагорската опера през 1946 г. – бел. техн. ред.

[6] За съжаление, не е градска легенда. За товарането на тези стенни килими разказват мнозина очевидци, независимо един от друг. – бел. техн. ред.

дерни за времето си, механиката за машинните или ръчни чиги, спускани от високия шнурбоден, където можеше да се скрие голяма част от декора. Изгоря и безценен реквизит, събиран в годините, и мебели в стилове от различни епохи, съхранявани в двата джоба. Когато поех театъра през септември 1994 г. тъкмо нарязваха чигите. Някой бе решил, че може да се дадат за скрап и да се изкарат (вероятно), добри пари от тях.

Оказа се, че въобще съществуването на оперната трупа е под въпрос. Бях на обсъждането в София в една от залите на Националния дворец на културата, където на ниво Министерство на културата в присъствието и на граждани, се дискутираха два театъра – Плевен и Стара Загора. Плевенската опера не бе достатъчно защитена от ръководството си и местните власти и се превърна в „открита сцена". Днес чуваме само за оркестъра ѝ. Стара Загора с някои оперни дейци, водени от Димитров, категорично подкрепени и от Общината, успя да се пребори. Ето, вече се навършиха 100 години от съществуването на тази важна за града и националната ни култура институция.

Как продължи трупата? Играеше се в Дома на железничаря, в Станционната градина до гарата. Ще говоря за времето, в което съм бил непосредствен участник. Първата премиера на сезон 1994/1995 там бе „Прилепът" на Йохан Щраус. Ще цитирам книгата ми "Три десетилетия по българските музикални сцени": „С роза и фотограф от местен вестник лично посрещнах на гарата диригентката Росица Баталова. Маестрата, макар и старозагорка и с родители – основатели на Операта, никой не се беше сетил да покани преди това, а кариерата ѝ в Софийския музикален театър (и не само там) беше добре известна". Премиерата бе уважена и от австрийския посланик д-р Кристен и съпругата му, поетесата Ева Крист. В мразовитата вечер преди Коледа настроение създаваше и градският духов оркестър, дирижиран от Веселин Ненов. За четири сезона „Прилепът" се игра 33 пъти и винаги пред многобройна публика. За гостуването ни в Пловдив бях поканил Видин Даскалов. Два дни играхме пред пълен салон в синдикалния дом „Стефан Кираджиев", днешната зала „Борис Христов". След „Прилепът" през сезона последваха: „Случай за Шерлок Холмс" от Герд Начински (февруари 1995, премиера за България), „Макс и Мориц" от Александър Йосифов (март 1995, играна 30 пъти в града и в гастрол), „Джамборе" от Алън Парсън и „Рапсодия в синьо" от Гершуин, премиера на балета (април 1995), „Кайзерът на Атлантида" от Виктор Улман (също първо представяне у нас, по случай 50 години от края на Втората световна война с премиери на 4 май в зала № 2 на НДК в София и на 8 май в Операта, на изгорялата ѝ сцена). Поста-

новката беше дирижирана от Ханс-Юрген Нагел, по това време шеф на Гьоте институт в София, режисьор и художник беше Иван Савов. Имаше толкова много публика в изгорялата сграда, че се опасявах да не се срути балкона[7]. Някои хора плачеха по време на представлението. „Хофманови разкази" от Офенбах бяха изпълнени през юни 1995. Отлични роли тук изградиха Милко Михайлов, Мариета Велкова, Евдокия Здравкова-Хорозова, Денчо Белев, Никола Кутин, Нина Димитрова. През юли „Набуко" беше последната нова постановка. Седем премиери за един сезон! Така оцелявахме!

Следващият сезон започна с „Реквием" от Верди, отново в изгорялата сграда, във фоайето ѝ. Специален гост бе Александрина Милчева. 20 колеги от Пловдивската опера подсилиха хора. На програмата е отбелязано: „Посвещава се на Деня на музиката - 1 октомври, Деня на Стара Загора - 5 октомври, с надеждата скоро да прозвучи във възстановената опера".

В трите години след това, се стремяхме да представим на старозагорци също нови, интересни заглавия: пет, три и четири премиери за всеки сезон, в едно истинско време разделно и инфлационно. Запазил съм и билет за влака: гара Подуяне в София до Стара Загора и обратно. Той струваше 10 200 лева. Сечаха се монети с номинал 20 000 лева, валидираха се пощенски марки с номинал 2 400 лева. Един билет за опера също струваше няколко хиляди. Артистите от операта бяха не само наблюдатели на събитията, които галопираха покрай тях. На 29 януари 1997 г. преди спектакъл на „Риголето", хористите изпяха „Va pensiero", хорът на поробените евреи от „Набуко". „Старозагорската опера се включи в протестите" - пише вестник „Новинар" два дни по-късно. На 31 март **по телефона** от Министерството на културата ми разпореждат да представя списък с 10 % съкращение, т.е. от 230 съставът да бъде намален на 207 души. Вероятно, това бе решение на финансовия министър. При липса на средства, у нас винаги се започва от културата.

На 20 май 1997 г. с концерт на Анна Томова-Синтова се откри ремонтираният изцяло Стар театър. На 22 май бе премиерата на „Гергана", едно напомняне за първата постановка на Старозагорската опера на същата тази сцена. Само дни по-късно, на 4 юни, в спектакъла на „Така правят жените" от Моцарт участва хорът на Варненската опера. Колегите се вписаха перфектно в спектакъла само с една единствена репетиция. Старозагорският хор бе на турне в Дойче опер в Западен Берлин с Пловдивската опера. Така театрите си помагаха.

[7] Публиката на този спектакъл беше настанена на столове, подредени под ръба на балкона – бел. техн. ред.

Всъщност, Старият театър не беше най-уютното място за една оперна трупа. Напр. виходите, погледнато от публиката, можеха да стават само отдясно на сцената. Когато по-голяма група от хора трябваше да се появи от срещуположната страна, рундхоризонтът в дъното винаги се разлюляваше от преминаващите зад него артисти. Иначе, изпълнителите би трябвало да се появяват директно отвън, от уличката до Градската градина. Абсурдно!

Особено се гордея с гастрола на Старозагорската опера през юни 1997 г. на Салон на изкуствата в НДК с „Отело" на Джузепе Верди. 2000 реално продадени билета. Едно наистина съвършено музикално изпълнение под диригентството на проф. Недялко Недялков. Режисьор бях аз, сценограф – Радостин Чомаков, костюми – Елица Георгиева, хормайстор – Емил Минев. За гастрола привлякох отново допълнителен хор от Пловдив (25 души), както и 20 оркестранти също от Пловдивската опера. Солистите бяха изключителни: Костадин Андреев (Отело), Мартин Илиев (Яго), Паулина Никова (Дездемона), Симеон Симеонов (Касио), Петя Балджиева (Емилия).

Постепенно обществото се успокои, инфлацията отшумя. Трите нули от парите изчезнаха. Операта продължи да търси и намира, да възторгва не само своята публика в града, а и на много други места. Основната сграда отвори врати. Но за това ще разказват други. За мен Старозагорската опера беше и си остана една забележителна институция. Като режисьор в годините създадох 26 постановки. Беше чест за мен.

„Разорани бразди“ от Арсений Арсов – между мемоара, културната памет и педагогическия трактат

Ploughed Furrows by Arsenii Arsov: Between Memoir, Cultural Memory, and Pedagogical Treatise

Арсений Арсов[1]
Arsenii Arsov

Резюме: Докладът разглежда книгата „Разорани бразди“ на оперния певец Арсений Арсов като комплексен текст, разположен на пресечната точка между мемоаристиката, културната история и педагогическата литература. Анализирани са жанровата хибридност, композиционната структура и документалната стойност на изданието, което съхранява ценни свидетелства за развитието на българското оперно изкуство и за професионалния живот на изпълнителя. Специално внимание е отделено на педагогическите и етическите измерения на авторовия дискурс, както и на ролята на книгата като носител на културна памет и средство за междугенерационен диалог. Разглежда се приносът на „Разорани бразди“ към българската музикална мемоаристика и възможностите за нейното приложение в музикалното образование и научните изследвания.

Ключови думи: *Арсений Арсов; „Разорани бразди“; българско оперно изкуство; музикална мемоаристика; културна памет; вокална педагогика.*

Abstract: The paper examines the book Ploughed Furrows by opera singer Arsenii Arsov as a complex text situated at the intersection of memoir writing, cultural history, and pedagogical literature. The study analyses the book's genre hybridity, compositional structure, and documentary value, highlighting its contribution to preserving valuable testimonies about the development of Bulgarian opera and the professional life of the performer. Special attention is paid to the pedagogical and ethical dimensions of the author's discourse, as well as to the book's role as a vehicle of cultural memory and a means of intergenerational dialogue. The paper also considers the contribution of Ploughed Furrows to Bulgarian musical memoir literature and its potential applications in music education and scholarly research.

Keywords: *Arsenii Arsov; Ploughed Furrows; Bulgarian opera; musical memoir literature; cultural memory; vocal pedagogy.*

Увод

Книгата „Разорани бразди“ на Арсений Арсов принадлежи към онзи сравнително ограничен, но изключително значим корпус от текстове,

[1] Оперен певец
Opera Singer

създадени от действащи оперни изпълнители, които осъзнават необходимостта от писмена рефлексия върху сценичния си опит. В българския културен контекст подобни свидетелства са редки, а още по-рядко те притежават степен на концептуална цялост, аналитична дълбочина и историческа саморефлексия, каквато откриваме в настоящия труд.

„Разорани бразди" не е нито спонтанен сбор от спомени, нито строго систематизиран научен трактат. Тя представлява хибридна форма, в която личното преживяване се превръща в извор за културно-историческо познание, а индивидуалната биография – в средство за осмисляне на колективния опит на българската оперна сцена. Именно тази многопластовост придава на текста трайна стойност отвъд чисто мемоарния жанр.

Настоящият доклад разглежда „Разорани бразди" като комплексен текст, функциониращ едновременно като автобиографично свидетелство, документ за историята на българското оперно дело, педагогически трактат и форма на културна памет. Основната цел е да се анализира жанровата специфика на книгата, нейната вътрешна логика и нейният принос към разбирането на оперното изкуство като институция, практика и етическа система.

Методологическият подход съчетава жанров анализ, културно-исторически прочит и интерпретация на авторовия дискурс от позицията на изпълнителя-свидетел. Изследването не търси външна оценка на художествените постижения, а вътрешно осмисляне на професионалния път и неговите културни измерения.

Авторът като изпълнител, свидетел и хроникьор

Арсений Арсов принадлежи към поколение оперни артисти, чиято професионална биография се разгръща в условията на няколко ясно разграничими културно-исторически етапа. Той е свидетел на късния институционален модел на социалистическата културна система, на прехода след 1989 г. и на постепенната трансформация на оперните институции в условията на пазарна икономика и глобализирана културна среда.

Тази времева протяжност придава на книгата особена документална стойност. Авторът не просто описва събития, а фиксира промени в естетическите критерии, в трудовата етика, в репетиционния процес и в отношенията между артист, институция и публика. Той заема позицията на вътрешен наблюдател – солист, партньор, участник в ансамбловата работа и носител на сценична отговорност.

Тази позиция определя специфичния характер на авторовия дискурс. Липсва дистанцираната обективност на външния изследовател,

но за сметка на това присъства висока степен на автентичност, детайлност и професионална чувствителност. Текстът се превръща в свидетелство за оперната практика „отвътре", разкривайки невидими за публиката процеси – репетиционната дисциплина, психологическите напрежения, колегиалните взаимоотношения и моралните дилеми на сценичния живот.

Жанрова хибридност и концептуална рамка

„Разорани бразди" не се поддава на еднозначна жанрова класификация. Книгата обединява елементи на автобиография, сценичен дневник, институционална хроника и педагогическо есе. Тази хибридност не е резултат от жанрова неопределеност, а от съзнателен авторов избор, отговарящ на сложната природа на сценичния опит.

Заглавната метафора „разорани бразди" функционира като концептуален център на текста. Тя обозначава следите, оставени от времето, труда и повторяемостта на сценичния жест. В този смисъл животът на артиста е представен като процес на постоянно „разораване" – на гласа, на тялото, на психиката и на паметта. Браздите са едновременно следи от усилие и предпоставка за бъдеща плодородност – за предаване на опит и знание.

Жанровата многослойност позволява на автора да преминава свободно от личния разказ към аналитичния коментар, от конкретния сценичен случай към обобщения за професията. Тази свобода придава на текста вътрешна динамика и го предпазва от едноизмерност.

Структура и композиционна логика

Композиционно книгата следва привидно хронологичен принцип, но тази хронология е многократно прекъсвана от тематични отклонения и аналитични ядра. Подобна структура отразява самата природа на паметта и сценичния опит – нелинеен, асоциативен и многопластов.

Разказът не се стреми към изчерпателност, а към смислова наситеност. Отделни събития и роли са разгърнати подробно, докато други са маркирани само като контекст. Този подбор разкрива ценностната йерархия на автора – значими са не количеството изяви, а онези моменти, които са оставили траен отпечатък върху професионалното и човешкото му развитие.

Фотографският материал изпълнява ролята на визуален архив. Той не е декоративно допълнение, а автономен документален пласт, който разширява и конкретизира словесния разказ. Взаимодействието между текст и изображение усилва мемоарната и историческата функция на книгата.

Историческа и документална стойност

От гледна точка на културната история „Разорани бразди" представлява значим първичен източник за бъдещи изследвания върху българското оперно дело. Книгата съдържа сведения за репетиционни практики, ансамблова работа, гастролна дейност, сценични интерпретации и институционални трансформации.

Особено ценно е представянето на Варненската опера като жив културен организъм. Тя не е описана абстрактно, а чрез конкретни личности, ситуации и творчески процеси. Така институцията придобива човешко измерение и се разкрива като пространство на съвместен труд, конфликти, солидарност и професионална етика.

Документалната стойност на текста се усилва от липсата на идеализация. Авторът не прикрива трудностите, кризите и компромисите, което придава на свидетелството достоверност и аналитична плътност.

Педагогически и аналитични аспекти

Един от най-съществените пластове на книгата е нейният педагогически потенциал. Арсений Арсов разглежда вокалната техника, сценичната устойчивост и интерпретацията на ролята не като абстрактни теоретични категории, а като резултат от дългогодишен практически опит.

Наблюденията върху гласа, дишането, ролята на дисциплината и психологическата подготовка са формулирани ясно и конкретно. Те представляват своеобразен неформален педагогически трактат, насочен както към млади певци, така и към утвърдени изпълнители.

Важно е, че педагогическият дискурс не е нормативен, а рефлексивен. Авторът не налага универсални рецепти, а предлага принципи, изведени от личния му път. Това превръща текста в ценен инструмент за самонаблюдение и професионално осъзнаване.

Етически измерения на сценичния живот

В центъра на авторовата позиция стои разбирането за артиста като носител на професионална и морална отговорност. Операта е представена не като поле за индивидуално себеутвърждаване, а като форма на служене – на музиката, на колектива и на публиката.

Този етически кодекс се проявява в отношението към репетиционния процес, към партньорите на сцената и към институцията като цяло. Книгата защитава ценности като дисциплина, уважение и

професионална чест, които често остават неизказани в съвременния културен дискурс.

Културна памет и междугенерационен диалог

„Разорани бразди" функционира и като форма на културна памет. Чрез личния разказ се съхранява опит, който иначе би бил изгубен с оттеглянето на поколението действащи артисти. Книгата създава мост между поколенията, предавайки не само факти, но и ценностна система.

В този смисъл текстът надхвърля индивидуалната биография и се превръща в колективен архив на професионалното съзнание.

Рецепция и място в българската музикална мемоаристика

В по-широкия контекст на българската музикална култура „Разорани бразди" заема особено място сред мемоарната и рефлексивна литература, създадена от действащи изпълнители. За разлика от юбилейните или анекдотични спомени, характерни за част от този корпус, книгата на Арсений Арсов се отличава с висока степен на концептуално самосъзнание и с ясно изразено намерение за предаване на професионално знание.

Текстът може да бъде ситуиран в пресечната точка между музикалната мемоаристика, историята на изпълнителските практики и педагогическата литература. В този смисъл той се доближава до западноевропейските традиции на артистичната автотеория, в която личният опит служи като основа за формулиране на общовалидни професионални принципи.

Книгата изпълнява и компенсаторна функция в българския културен контекст, където систематичното документиране на изпълнителския опит остава недостатъчно развито. „Разорани бразди" допринася за запълването на тази празнина, като предлага надежден и аналитично издържан източник за бъдещи музиколожки, културно-исторически и педагогически изследвания.

Методологически принос и научна приложимост

От методологическа гледна точка трудът на Арсений Арсов представлява ценен пример за интеграция на емпиричния изпълнителски опит в научно-интерпретативен дискурс. Макар текстът да не следва формалните изисквания на академично изследване, неговата вътрешна логика, аналитични обобщения и терминологична прецизност го правят напълно съвместим с университетска и научна употреба.

Книгата може да бъде използвана като допълващ материал в обучението по оперно пеене, сценична интерпретация и история на българската музикална култура. Тя предоставя рядката възможност студентът да се запознае с професионалното мислене на изпълнителя отвъд учебника – като жива практика, белязана от избори, отговорности и етични дилеми.

Заключение

„Разорани бразди" надхвърля рамките на личния мемоар и се утвърждава като референтен труд за българското оперно изкуство в края на XX и началото на XXI век. Книгата съчетава документална плътност, педагогическа задълбоченост и ясно осъзната културно-историческа перспектива.

Нейната стойност се състои не само в съхранението на факти и спомени, а в начина, по който индивидуалният сценичен път е превърнат в средство за осмисляне на професията като призвание, занаят и морална позиция. В този смисъл „Разорани бразди" представлява значим принос към българската музикална култура и към формирането на устойчива памет за изпълнителското изкуство.

Библиография:

Арсов, Арсений. Разорани бразди. Изд. „ФИЛ" ООД, Варна, 2025, 376,

ISBN 978-954-9741-73-5.

Съвместни инициативи между детска градина „Светлина" и Държавна опера - Стара Загора

Collaborative Initiatives between Svetlina Kindergarten and the State Opera – Stara Zagora

Йоанна Димитрова[1]
Yoanna Dimitrova

Резюме: Тези инициативи са творческо партньорство между детската градина и операта, насочени към ранното възпитаване на естетическо чувство, културна чувствителност и любов към класическата музика у децата. Чрез поредица от адаптирани музикално-образователни дейности – посещения на репетиции, интерактивни срещи с артисти, спектакли – децата се запознават с магията на оперното изкуство по достъпен и вдъхновяващ начин.

Ключови думи: естетическо възпитание; културно образование; музикално образование; класическа музика; ранно детско развитие; творческо партньорство; художествено възпитание

Abstract: These initiatives represent a creative partnership between the kindergarten and the opera, aimed at fostering children's aesthetic appreciation, cultural awareness, and love of classical music from an early age. Through a series of adapted music education activities—including rehearsal visits, interactive meetings with performers, and attendance at opera performances—children discover the magic of opera in an accessible, engaging, and inspiring way.

Keywords: *aesthetic education; cultural education; music education; classical music; early childhood development; creative partnership; arts education*

Музикалното обучение заема важно място в съвременните изследвания на детското развитие. Музиката функционира като комплексен стимулатор, който активира физически, когнитивни, социални и емоционални процеси. Изследвахме този ефект в педагогическа среда, както в индивидуалното развитие на децата, така и в динамиката на музикалните програми. В настоящият материал представяме основните направления, в които музиката оказва влияние върху развитието на детето изхождайки от наблюдения от практиката.

[1] гл. ас. д-р в Тракийски университет - Стара Загора
Chief Assistant Professor, PhD, Trakia University – Stara Zagora.

Сценичните инициативи се реализират с участието на професионални актьори и режисьори от театрални и оперни институции. Те адаптират оригиналните текстове и създават сценарии, съобразени с възрастовите особености на децата от 3 до 7 години. Професионалистите работят съвместно с педагогическия екип при изграждането на сценичната структура, подбора на музикален материал и подготовката на децата за участие в спектаклите. Този модел на сътрудничество осигурява високо художествено качество, методическа прецизност и интегриране на сценичните изкуства в образователния процес.

Музиката стимулира сензорната интеграция още в ранното детство. Децата реагират на ритъм, чрез движения, които постепенно се превръщат в контролирани моторни действия. Пространствената ориентация, координацията и балансът се развиват в синхрон с музикалните стимули. Музикалната дейност функционира като естествен двигател, който подпомага цялостното физическо съзряване. Това потвърждава, че музикалното обучение може да бъде стратегически инструмент за подкрепа на когнитивното развитие.

Музикалните дейности подпомагат социалната компетентност, координация и работа в група. Развива умения за общуване, взаимна подкрепа и колективна отговорност. Децата се учат да слушат другите, да се синхронизират и да работят за общ резултат. Музиката функционира като средство за емоционална регулация, справяне с тревожност и изразяване на вътрешни преживявания. Музиката изпълнява ролята на медиатор между вътрешния свят на детето и социалната среда.

Настоящата публикация анализира няколко реализирани сценични инициативи, които функционират като интегрирани педагогически практики в ранното детско образование. В представянето на отделните формати се проследяват процесите, реализация и постигнатите педагогически ефекти, които утвърждават сценичните изкуства като значим инструмент за развитие.

„Вкусът на времето“ / The Taste of Time

Инициативата възникна като идея на учителите за въвеждане на децата в българската музикална култура чрез песни на „Щурците“, „Сигнал“, ФСБ и други български изпълнители. Реализацията води до засилено чувство за културна принадлежност и повишена музикална ак-

тивност. Спектакълът „Вкусът на времето“, който отдава почит на силата и жизнеността на българската музика, се превърна в неповторим музикален празник. На сцената оживяха най-обичаните песни на „Щурците“, „Сигнал“ и ФСБ – групи, които не само написаха историята на българския рок, но и оставиха трайна следа в културната памет на редица поколения. Техните хитове са символ на свобода, вдъхновение и национална гордост – песни, които и днес се пеят от малки и големи, предавайки духа на времето от родители към деца. Българската музика е не просто изкуство – тя е гласът на нашата идентичност, мост между миналото и настоящето, както и живо доказателство за духовната сила на народа ни.

Спектакълът е празник за цялото семейство – за онези, които са израснали с магията на тези песни, но и за младите, които откриват тяхната непреходна стойност днес. Една вечер с музика, изпълнена с енергия, носталгия и радост. Едно пътуване през златните страници на българската музика, което подтиква всеки да пее, да танцува и да почувства силата на нашия национален дух.

Спектакъл-наследство – сила, която ни обединява и вдъхновява.

„Истории от Операта“ / Stories from the Opera

Разработена идея за запознаване на децата с класическата музика чрез игрови сюжет. Реализира се като сценично пътешествие с герои от опери и балети. Постигнатият ефект е разширяване на музикалния речник на подрастващите и засилен интерес към музикалните инструменти.

Вълнуващата разходка в света на класическите опери и балети е пътешествие, в което можеш да се изгубиш, но и да откриеш себе си. Това е откритие, което децата правят, когато попаднат в плен на магията на изкуството. Г-жа Опера празнува своя 100-годишен юбилей! На сцената тя представя своите деца – нотите, които оживяват в музика и танц. Поздравления към юбилея отправят великите композитори – Бах, Бетовен, Щраус, Пучини... Вълнуващи срещи с герои от опери повеждат към Кармен, търсеща своя любим; Императорът от „Турандот“ поставя три интригуващи гатанки – всички вдъхновени от балетите на Чайковски.

Това е спектакъл, в който минало и настояще се срещат, за да отпразнуват силата на човешкия дух чрез музиката и танца.

„Цветята на малката Ида“ по приказката на Ханс Кристиан Андерсен / „Little Ida's Flowers“ based on the fairy tale by Hans Christian Andersen

Началото на творческия проект е поставено с адаптация на приказката на Андерсен. Децата представят спектакъл, в който се преплитат приказни и митични мотиви, включително легендата за Орфей и Евридика. Тази творческа дейност развива емоционалната изразност и уменията за драматизация.

На сцената оживява един свят, в който цветята танцуват валсове, а детското въображение се превръща в мост към най-дълбоките човешки чувства. Спектакълът е създаден от деца, но говори на всички – и на малките, и на големите. Той ни отвежда в нежна приказка за срещите и разделите в живота, за копнежа, за любовта и красотата, и за силата на мечтата, която може да преодолее всяка трудност. В сценария е вплетена легендата за Орфей и Евридика – вечната история за силата на любовта и изкуството, за надеждата и за крехката граница между светлината и мрака. Така приказното и митичното се преплитат, за да създадат едно вълнуващо сценично преживяване.

Музиката – валсове, които носят лекота и грация – съпровожда всяко движение, всяка усмивка и всяка сълза. Актьорите – деца, които с чистотата и искреността си докосват зрителите по начин, който само детското изкуство може да постигне. Това е спектакъл за силата на мечтите. За онези моменти, когато вярваме, че ако искаме нещо достатъчно силно и сме готови да преодолеем препятствията по пътя, то ще се случи.

„Цветята на малката Ида“ е покана към всички да се потопят в магията на детското творчество, което носи послания за цял живот.

„Приказки в Операта“ / Fairy Tales at the Opera

Спектакълът реализира сценични миниатюри с герои от оперни и балетни произведения. Ефектът е повишена артистичност и задълбочено внимание към художественото слово.

Когато завесата се спусне, г-жа Нотта прибира своите деца – До, Ре, Ми, Фа, Сол, Ла, Си – до следващия спектакъл, когато отново ще ги пусне да играят. На сцената оживява магията на операта: певци, музиканти и балерини създават свят, в който всяка нота е движение, всяка дума – емоция. „Как се нарича това?“ – пита някой. „Нарича се изкуство“ – е отговорът. Изкуството е опитът на човека да докосне невидимото, да му даде форма и звук. На сцената се появява майсто-

рът на играчки Дроселмайер, готов да изненада своята кръщелница Клара с чудни творения – сред тях и едно особено човече, способно да разчупва лешници. Под звуците на музиката оживяват дървета, цветя, плодове и звезди. Между тях излизат Адам и Ева – символи на началото. Историята продължава с Хубавата Елена, заради която избухва Троянската война. Но тук тя е част от оперета – жанр, в който артистите не само пеят, но и говорят. И тогава се появява самият Волфганг Амадеус Моцарт. Той разказва за първите си срещи с музиката, за звънчетата и вълшебната флейта, която по-късно вдъхновява едно от най-известните му произведения – операта „Вълшебната флейта". На сцената оживява замъкът на принц Тамино, а публиката е поканена да остане в света на Светлината, Мъдростта, Истината и Любовта.

„Оренда" – силата на българските традиции! / Orenda – The Power of Bulgarian Traditions!

Инициатива, посветена на българските обичаи. Представят се сценични картини от българския календар – пролетни хора, есенни празници и зимни ритуали. Реализацията води до по-задълбочено разбиране на традициите и по-активна връзка между семейната и образователната среда. Прослава на българския дух – спектакъл, съчетаващ музика, танц и слово, за да разкрие дълбочината и силата на нашите корени.

„Оренда" е среща с живата памет на народа – обичаи, песни и ритми, които носят мъдростта на вековете. На сцената оживяват образи от българския календар – пролетни хора, лятото и жътвата, есенни празници, зимни огньове.

Всяка мелодия е зов към душата, всяко движение – мост между миналото и бъдещето. „Оренда" е празник на силата, която ни свързва – любовта към земята, към семейството, към общността. Спектакъл, в който традицията се превръща в съвременно вълшебство, а българският дух – в светлина, която ни обединява. Потапяме се в магията на миналото – свят, в който чистотата на обичаите и духовният потенциал на народа ни оживяват на сцената.

„Оренда" е пътуване през вековете – с песни, танци и ритуали, които носят богатствата на мъдростта и красотата на българската душа. Това е среща с корените ни – с празниците, с ритмите на земята, със силата на общността. Всеки миг от спектакъла е зов към сърцето – да почувстваме духа на предците и да го пренесем в бъдещето. Това е празник на традицията, превърната в живо изкуство – чиста, вдъхновяваща и обединяваща.

* * *

В периода от септември 2019 до юни 2025 г. детска градина „Светлина" – Стара Загора, реализира серия инициативи – изяви на сцената на Държавна опера – Стара Загора, създадени в сътрудничество с професионални актьори и режисьори. Във всички спектакли участват 200 деца на възраст от 3 до 7 години, организирани в шест възрастови групи. Пълното включване на децата позволява проследяване на педагогическите ефекти върху различни възрастови групи и утвърждава сценичните практики като значим елемент от образователната среда. Музикалното обучение оказва многопластово въздействие върху развитието на детето. То подпомага физическата координация, стимулира когнитивните процеси, развива социални умения и укрепва емоционалната интелигентност. В педагогическата практика тези ефекти се проявяват ясно и устойчиво, което превръща музиката в ключов елемент от съвременното детско развитие и образователна среда. Поради своята комплексност музикалното обучение следва да бъде разглеждано като интегрирана педагогическа практика, която съчетава изкуство, развитие и социално взаимодействие.

Френски мюзикъл. Мюзикълът „Ромео и Жулиета“ – прилики и отлики между френските и българската версии

French Musical Theatre. Romeo and Juliet: Similarities and Differences between the French and Bulgarian Versions

Сава-Калина Ангелов-Жунич[1]
Sava-Kalina Angheloff-Zhunich

Резюме: Докладът разглежда особеностите и развитието на френската музикална комедия (*comédie musicale*) като самостоятелен жанр и проследява мястото на мюзикъла „Ромео и Жулиета“ от Жерар Презгюрвик в неговия контекст. Откроени са спецификите на френския мюзикъл в съпоставка с англоезичната традиция, литературните и историческите източници на сюжетите, както и ролята на поетичния текст и музикалната драматургия. Специално внимание е отделено на различните версии на „Ромео и Жулиета“ и на реализацията на произведението на сцената на Държавна опера – Стара Загора. Анализирани са отделни режисьорски, изпълнителски и сценографски решения, като са потърсени приликите и различията между оригиналната френска постановка и българската сценична интерпретация.

Ключови думи: *френски мюзикъл; comédie musicale; „Ромео и Жулиета“; Жерар Презгюрвик; сценична интерпретация; Държавна опера – Стара Загора.*

Abstract: The paper examines the characteristics and development of the French musical comedy (*comédie musicale*) as an independent genre and explores the place of Gérard Presgurvic's musical *Romeo and Juliet* within this context. The specific features of the French musical are outlined in comparison with the English-language tradition, with particular attention to the literary and historical sources of its plots, as well as to the role of poetic text and musical dramaturgy. Special emphasis is placed on the different versions of *Romeo and Juliet* and on the production of the work at the State Opera Stara Zagora. Selected directorial, performance, and scenographic approaches are analysed in order to identify similarities and differences between the original French production and its Bulgarian stage interpretation.

Keywords: French musical; *comédie musicale*; *Romeo and Juliet*; Gérard Presgurvic; stage interpretation; State Opera Stara Zagora.

[1] Студент в специалност „Бизнес администрация и мениджмънт“ в Университет на Нант, Франция.
Étudiant en Management de l'administration des entreprises - Nantes Université, France.

Френски мюзикъл

Определението за „мюзикъл" е театрална постановка, която съдържа музика, диалози и танц. Типичният стил музика е популярната[2]. Появява се в началото на XX век в САЩ и съчетава популярна музика, театрално действие и модни за времето танци в особено зрелищна, атрактивна постановка. Актуални и социално значими сюжети из живота на обикновения човек и вечните теми, които го вълнуват, излизат на сцената. За развитието и популяризирането на мюзикъла голяма роля изиграва филмовата индустрия. Сред авторите, смятани за класици в този жанр и познати у нас, са Ленард Бърнстейн и Ендрю Лойд Уебър, а техните най-популярни творби десетилетия наред владеят световните сцени[3].

Първата среща с „Парижката Света Богородица" обаче, спектакъл, който много прилича на мюзикъл, внася като че ли объркване – мюзикъл или рок опера (?). Объркването сякаш нараства, става още по-голямо, при търсене на оригинала в Интернет: *Notre Dame de Paris, comédie musicale*. Комедия! „Парижката света Богородица" може ли да бъде комедия?!

Оказва се, че названието е историческо, но затова – малко по-късно.

Оказва се също, че класически произведения могат да звучат много съвременно, да отправят послания, да запленяват хора от различни краища на света като предизвикват много размисъл. Оказва се, че *comédie musicale* съвсем не е „лек", развлекателен жанр.

* * *

Бихме могли спокойно да кажем, че френският мюзикъл (comédie musicale), е отделен жанр, различаващ се от англоезичния си събрат, чиито бродуейски заглавия *„Котки"* (на Андрю Лойд Уебър), *„Мама Мия!"* (по песни на ABBA и текст на Катрин Джонсън) и други, са особено популярни в България. Френският мюзикъл рядко се позовава директно на анимационен филм, каквито са случаите с *„Красавицата и звяра"* и *„Аладин"* – отново продукции на Бродуей, и по-често стъпва върху литературни първообрази като *„Ромео и Жулиета"* или *„Червено и черно"* по Стендал, или исторически събития и личности. Ярки примери

[2] https://musicdaskal.eu/lessons/5-7grade/7/musicals/
[3] https://musicdaskal.eu/lessons/5-7grade/7/opera-musical-ballet-operetta/

в това отношение са *„1789, любовниците от Бастилията“*[4], *„Десетте Божи заповеди“*[5], *„Клеопатра, последната владетелка на Египет“*[6], *„Кралят Слънце“*[7] и други. Забелязва се, че в повечето случаи основното название е кратко: *„Спартак гладиаторът“*[8], но веднага следва пояснение, обособено като подзаглавие: *„той мечтаеше да бъде свободен“*; *„1789“* е единственият френски мюзикъл със заглавие година, и то особено значима – и не само за французите, а и за целия цивилизован свят. *„Любовниците от Бастилията“* уточнява, че фокусът е върху историята на Ронан Мазюрие, обикновен селянин, и Олимпия, гувернантка на престолонаследниците на Франция. Тяхна е и песента, синтезираща цялото послание: *„Когато се боря срещу тях, се боря със себе си“* (*“La guerre pour se plaire”*) – ситуация, която се е повтаряла през всички времена, повтаря се и днес; а и всеки от многолюдната публика може да се идентифицира с някого от героите, да разпознае собствените си проблеми в неговите. По принцип, текстовете на песните във френския мюзикъл са особено поетични, винаги римувани, използват силни контрасти – и словесни, и в изразните средства, с крещящи примери. Напр. в „Червено и черно“, рок опера, има рапиране на пасажи от латинския текст на Библията в песента *“Parvulos cinites eos prohibere nolite”* – както би станала известна, ако беше ария, т.е. по първия ѝ стих. Ала във френския мюзикъл тя е позната под името *“Jesus dixit hae”* (Иисус ви каза...), защото това се повтаря в припева ѝ. Така е и с много други песни. Мелодиите са лесни за запяване, без да са монотонни или тривиални, инспирират се от хронотопа, който обиграват.

Счита се, че мюзикълът е от по-леките, развлекателните жанрове, един вид – своеобразен еволюирал вариант на оперетата. С привидно веселия си характер, би било лесно да се заключи, че действително е „дете“ на по-леките жанрове. Но френският вариант, който буквално носи името *comédie musicale*, далеч не е комедия (поредният контраст?!). Разбира се, има разведряващи настроението забавни моменти във всяко едно произведение. Но такива има и в най-тежките

---

[4] ***1789: Les Amants de la Bastille;*** music by Dove Attia, Laurent Delort, Louis Delort, Rod Janois, Jean-Pierre Pilot, Benoit Poher, William Rousseau and Olivier Schultheis; lyrics by Attia and Vincent Baguian and a book by Attia and François Chouquet.

[5] ***Les 10 Commandements***; https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dix_Commandements_(com%C3%A9die_musicale)

[6] ***Cléopâtre, la dernière reine d'Égypte*** ;
https://fr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_(com%C3%A9die_musicale)

[7] ***Le Roi Soleil***
https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Roi_Soleil

[8] ***Spartacus le gladiateur, Il rêvait d'être libre***
https://fr.wikipedia.org/wiki/Spartacus_le_gladiateur

творби от драматичния оперен репертоар („*Лучия ди Ламермур*" напр., особено пък в реализацията на Гю Юстън и Джулиан Рейнолдс[9] с трупата на Ла Моне[10] през 2009 г.).

Названието *comédie musicale* е историческо, а едва ли има човек, който не знае какви традиционалисти са французите. Не биха променили нещо работещо, особено ако ги разграничава от англоезичното население на планетата. И, колкото и да е дълга враждата между французи и англичани, че да се стига – както сочи историята – до активни въоръжени конфликти, продължаващи понякога дори над век, то любовта между двата рода се оказва не по-малка. Ако поразровим от къде идва днешното название *comédie musicale*... пак ще стигнем до „надхващането" между двете култури.

Накратко, тръгваме заедно с Офенбах[11], като най-ярък френски представител, и неговите оперети, възпламеняващи цял Париж, както и с водевилите – буквално: "vue de ville" – гледки от града, забавляващи цяла Франция през XIX век, и отплаваме към Америка. В колониите европейската култура се асимилира, играят и местни по-разбираеми пиеси с популярна музика, песни и говорни диалози – като отделни номера. За да се откроят от правеното до него момент, ги наричат „musical comedies". И когато тези „musical comedies" преплуват обратно океана, стигат до Лондон под наименованието „American musical comedies". След това „прескачат" Ламанша (малко по-бързо от какаото и шоколада, на които са били необходими 7-8 десетилетия!), и като всяко нещо, идващо от острова, се превеждат на френски; „нежно" пропускайки произхода и следвайки правилата на езика. Съответно наименованието става „comédie musicale". В това време в Америка оригиналното наименование също се съкращава и остава до познатото ни днес „musical", прераствайки за някои заглавия в "megamusical". (И ...изведнъж сякаш става малко по-ясно какво се случва със спорни заглавия като „Клетниците"!)

За начало на модерния период на френскоезичната музикална комедия се счита 1990. Окончателното оформяне на този модерен

[9] Guy Joosten and Julian Reynolds.

[10] La Monnaie, Cirque Royal, Brussels/Bruxelles

[11] Жак Офенбах (1819 – 1880), от 1850 е щатен композитор в известния молиеров театър „Комеди Франсез", след това директор на театъра „Буф-Паризиен" (Bouffes-Parisiens), по-късно и негов собственик, той го прави любимо място за срещи на парижката публика. Считан е за „Баща на оперетата" въпреки че не е създател на жанра, но го развива и го превръща в международно явление. Цит. по: https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BA_%D0%9E%D1%84%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%85

жанр се вижда на премиерата на *„Notre Dame de Paris“* – 16 септември 1998 г. – в Двореца на конгресите в Париж. Както, вероятно, мнозина знаят, заглавието продължава своят сценичен живот, като в началото на 2025 год. дори гостува в Зала № 1 на НДК. Социалната ангажираност на този нов жанр се вижда ясно в текстовете на песните, в оригинал! Понякога и преводите се докосват до посланията, но доста по-рядко (уви!), заради различната поетичност, изразност на езиците и допълнителните ограничения, наложени от спецификата на музикалния текст и съответствието нота-сричка. Освен това *„Notre Dame de Paris“* е прецедент: международната общност на феновете на музикалната комедия светкавично реагира, за да спаси сградата – символ на произведението, с което са израсли мнозина съвременници. Светкавичната реакция и организирането на концертни изпълнения на творбата с първите ѝ интерпретатори, изградили образите, превърнали се в легенди, с цел набиране на средства за възстановяването на стрелата (шпила) на Катедралата, сцена на действието в творбата на Юго, получи международен отзвук и признание.

Мюзикълът „Ромео и Жулиета“

Защо се занимаваме с *„Notre Dame de Paris“* вместо с Ромео и Жулиета, ще попитате. Ами, защото не се става Ромео за един ден!

„Животът му (на Дамиен Сарг – б.а.) поема по друг път през 1996 г., когато, само на 16 години, той изпраща аудиокасета за прослушванията в Париж за „Парижката Света Богородица“.“ Забелязан от продуцентите, той „става дубльор за повече от 80 дати на ролите“ на Фебюс дьо Шатопер, Капитан на кралските стрелци, и тази на поета бонвиван Гренгоар, в чиито образи са разпределени Патрик Фиори и съответно Брюно Пелетие. Жерар Презгюрвик, автор и композитор на „Ромео и Жулиета“, вижда в него – Дамиен Сарг, идеалния Ромео. През лятото на 2000 г. публиката се запознава официално с него чрез песните *„Aimer“* („Да обичаш“) и *„Les rois du monde“* („Кралете на света“).

Мюзикълът е успешен и през годините ще последват няколко турнета в Азия – през 2007 и 2019. Макар да са изминали години от тази голяма първа роля, таблоиди все още пишат за него; през април 2015 г. се появяват заглавия като „Ромео става Арамис в новата музикална комедия *„Тримата мускетари“* по едноименната литературна творба“. Образът, който пресъздава младият Дамиен Сарг до такава степен се вкопава в съзнанието на френскоговорящите публики, че се стига до дебат „Дали трябва, или не да се прекръсти

песента *„Един ден“* от *„Тримата мускетари“*, за да не се дублира и бърка с песента със същото заглавие от *„Ромео и Жулиета“*?“ След тези събития и различни слухове, свързани със сценичните му партньори, той е готов за ролята на Агент 007 от *„Джеймс Бонд“*, изпълнявана с жив оркестър в известната зала Grand Rex в Париж. След създаването на семейство, артистът вече е готов и за друг тип роли. Превъплъщава се във Франсоа Субиру, бащата на Бернадет в музикалната комедия *„Бернадет от Лурд“*[12].

И така, вече се сдобихме с Ромео Монтеки! А Жулиета?

Тя е още на скамейките в католическото училище, когато участва в известното телевизионното предаване на канал M6 “Graines de star” („Звездни семки“) през 1999 г. Водещият на предаването ѝ предлага да се яви на прослушване за музикалната комедия на Gérard Presgurvic *“Roméo et Juliette, de la haine à l’amour”*. Пресгюрвик, на свой ред се спира на нея – Сесилия Кара́, за ролята на Жулиета. Тя ще я изпълнява повече от 2 години, в началото в Париж, а после и в провинцията, както и на турнетата в съседни на Франция държави. През 2003 год. Сесилия Кара́ получава отличието „Женско музикално откритие на годината“ на церемонията Trophées des femmes en or.

За новото турне на творбата (в Китай през 2025 г.) и двамата артисти се завръщат към ролите, с които са изгрели в света на шоубизнеса, макар това да „ядосва“ някои от най-запалените им фенове през годините. Тук бихме могли да кажем, че „вината“ е на киното, което успява умело да ни подмами за възрастта на актьорите – в случаи като Емили Кларк в ролята на Денерис от *„Игра на тронове“*, където 34-годишната актриса е представена за 16-годишна девойка, или Даниел Радклиф, който за цял живот остава в съзнанието като Хари Потър от едноименния филм. Уви!, на сцената и малката японка Бътерфлай няма как да се изпълнява от толкова млада артистка, *каквато е героинята по* автор, едва 16-годишна. Трогателно е, че преди време публиката роптае срещу Сесилия Кара́, която празнува 16-ия си рожден ден с премиерата на *„Roméo et Juliette...“*, което *тогава се считало* извън всякакви граници на нормалното, тъй като по автор тя трябва да е едва на 15 лета.

Във версията на „Ромео и Жулиета, децата на Верона“ (2010 г.), освен по-възрастни изпълнители в главните роли, виждаме и

[12] https://www.youtube.com/watch?v=KoqDsCQDoiE;
https://www.bilibili.com/video/BV1tv411p7dW/?uid=4256317476343131703764 57

някой драматургични промени. Добавени са още песни, обясняващи ситуацията на зрителя, придаващи нов смисъл на действието и правещи образите по-пълнокръвни и достижими за нас. Инфантилните Ромео и Жулиета от 2001 вече ги няма. Макар и невръстни по автор, като истински деца на своето време, детство не са видели и съответно имат къде зряло, къде хлапашко поведение. Един от добавените мигове на зрялост е песента «Молим се»: Ромео току що е прокуден от Верона и трябва незабавно да замине за Мантуа в изгнание. Ала в онова време никой не прави нищо без молитва на устните. Пресглорвик, отявлен атеист, поправя грешката си през 2010, като дава на двата рода възможност да изживеят мъката по загубените събратя и приятели, а и от раздялата като цяло. Подобно откровение, наситено с драматизъм, има и в началото на Спартак (2005) в предсмъртните слова на детето. Елементите са сходни. Пред очите на жертвите е причерняло и сякаш нямат видим изход от тази трагична ситуация. Постановъчният екип на „Ромео и Жулиета, децата на Верона", чрез тази всеобща молитва успява да сбъдне предсказанието на Ромео, когото го е страх да не сторят нещо глупаво. Късно е. Вече са го сторили. Остава им само молитвата.

„Ромео и Жулиета" - прилики и отлики на българската версия

Стара Загора (при реализация на това произведение) разполага с 3 различни Жулиети, успяващи да представят по свой собствен начин влюбената девойка. Различният опит и възраст на изпълнителките дава отделни краски на всяка една от интерпретациите. Нещо много различно и позитивно спрямо оригинала е, че има относително еднакво количество информация относно трите изпълнителки въпреки факта, че едната е дебютантка, а другата утвърдена звезда на поп музиката. Радващо е, че те не са изпълнителка на главната роля и дубльорка, а отделни превъплъщения в един и същ образ.

Същото се отнася за останалите герои и изпълнители от състава. Те успешно съумяват да претворят образи, не винаги близки до тях като характер, а понякога и по възраст.

Ромео сякаш още се търси из Стара Загора, не само из креватите на веронските моми, както разбираме от въвеждащия диалог между Лейди Монтеки и Бенволио. Образът на младеж *„загубил глава под фустите"*, жаден за живота, гладен за *„плодовете на сърцето"*, не се вписва в тихия, спокоен младеж, който ни е представен. Това е един от възможните му образи, но сякаш не е редно да се запазва през цялото

време. Представянето на този герой бива да е по-контрастно. Все пак той е синът на влиятелна фамилия! Започваме с това, че е отегчен от ласките на девойките, които виждат в него потенциално социално израстване. Ала приятелите му го разсейват от депресивните мисли с предложения за танци и пакости, преди Ромео пак да се върне в предишното си състояние в песента *"J'ai peur"*. Намира истинската неповторима любов в лицето на Жулиета, а на колко други е предложил да се омъжат за него...?! Една, две, три, или май бяха...! „Само на теб, Жулиета!", което би обяснило репликата на Абата *„Всяка Жулиета е достойна за любовта ти, синко."*

От самия оригинал, Quarto 1 (1597)[13], известен като "Bad Quarto" – „лошото кварто", знаем че Жулиета не е първата Капулети, привлякла вниманието на младия господар Монтеки. *„Хубавата племенница"* на Лорд Капулети, Розалин, която *„не ще бъде улучена от стрелата на Купидон; тя мисли като Диана"* е причината за неговата тъга в първото действие. Розалин изчезва от сюжета на Шекспир веднага след срещата с Жулиета, но е застъпена във френската версия от 2001, под названието Розалин, братовчедка, „нямата" – всички сцени, в които присъства, са преведени на жестомимичен език, (SL) – а кой негов диалект, биха могли да уточнят специалистите. В Унгария, 2005 год., Розалин е перачка на Капулети, на която Ромео се нахвърля да я нацелува в радостта си, че Жулиета е достатъчно наивна да откликне на чувствата му. В Стара Загора, тази липса на свързващо звено, поставя проблеми за перцепцията на зрителя, защо Ромео спи с всяка срещната и в окръга всяка му е била –по негово желание, а той пак е тъжен!...

Frère Laurent: Имаме много обран и приятен абат. Виждаме в негово лице духовния баща на цялата общност, но и билкар, лекар, аптекар, мъдрец, вероятно и алхимик... Отдаден на любовта си към Бога, Николай Моцов създава убедителен образ, който вечер след вечер спонтанно се изненадва на новата любов на едно от чадата си.

В ролята на Дойката на Жулиета виждаме два много различни образа, според изпълнителките. Тереза Бракалова, вече майка, носила дете в ръцете си и споделяща сцената на един от спектаклите с дъщеря си Дари, насища образа с искреност, достоверност и майчината ласка, от която има нужда Жулиета. Мериам Шамс от друга страна е все още прекалено млада. Чудесна е, за да представи младостта на

[13] https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Rom_Q1/index.html

дойката от времето когато е имала съпруг, и Сюзан, собствената ѝ дъщеря, близка по възраст до Жулиета, е била жива. Но, сякаш не успява да „се състари" достатъчно, за да внуши на зрителя необходимото за възрастта на персонажа си.

Принц Парис се появява като ефимерен образ, прикрит от огромния букет, който бива използван за какво ли не преди да стигне до Жулиета, в съмнителен вид. Изчезва също толкова бързо, че може да бъде и забравен след няколко подскока по сцената.

В Лорд Капулети сме свидетели на истинско израстване, спрямо оригиналната френска версия. В излъчването на Иван Кабамитов усещаме един застаряващ, угрижен баща, обичащ дъщеря си с цялото си сърце и търсещ начин да ѝ осигури най-добрия възможен живот. При Ивайло Йовчев не се усеща до такава степен, но това вероятно се дължи на раздвоението му между образа на бащата в единия спектакъл и на братовчеда на Жулиета – в следващия.

Радващо е да виждаме, че артистите на Старозагорска опера търсят пълнокръвния образ на героя си на сцената, вдъхновявайки се от собствения си живот и опит извън нея.

Нововъведенията:

Тук е мястото да отбележим лукса, с който разполагаме в България, спрямо други държави, включително Унгария и Франция. Можем да си позволим балет и хор, а и статисти, за сцените със сценичен бой. Във Франция репетиционният процес на едно заглавие с такива мащаби трае една година минимум. Времето е разпределено между италиани за солисти и актьори – както ги наричат там, и време за техническа подготовка – мизансценни репетиции, всеки ден.

Защо „актьори", а не другояче? Те са певци и танцьори в различни стилове, често и комедианти и/или жонгльори. В други заглавия, като *„Дракула, любовта по-силна от смъртта"* (30 септ. 2011, Париж) на постановчика хореограф Камел Уали виждаме това много ясно в образа на разказвача-вампир Носферату, придворния шут, игран от Себастиян Сфедж, който по време на „увертюрата" – преведено на наш (оперен) език – разказвайки прелюдията, жонглира с прожектор, а после, във второ действие, буквално отлита от сцената, докато пее. А и революционното в това заглавие е, че главният герой Граф Дракула не е певец, а балетист. Този си избор Камел Уали защитава ожесточено от самото начало, твърдейки, че танцът, който по-

принцип не се нуждае от думи, за да бъде разбираем за всеки, и който предава на всяка емоция по-силна краска, е най-подходящ за това мрачно изтерзано създание, в което се е превърнал Влад след загубата на любимата си Мина.

Балетистите от трупата на Държавна Опера – Стара Загора получават еднакво количество внимание както и изпълнителите певци, не само заради откроеното си присъствие на плаката дори, а и поради техническото решение публиката да вижда, чувства и усеща душите на двамата влюбени младежи. Хореографиите на Марио Пиаца и Людовик Партù се вдъхновяват от вече направените в оригинала, без да ги копират, което за изкуство, с ограничен набор от изразни средства, е истинско постижение!

Похвално е техническото майсторство, позволяващо спектакълът да бъде игран на открито и на закрито с малки адаптации на декора. Двата напълно различни терена, акустичната среда и размерите на сцената биха направили задачата невъзможна дори за оригиналните изпълнители. Но... явно не са се допитали до техническите служби на Стара Загора, които вероятно не знаят, че се твърди, че е невъзможно. (Нека не им казваме, за да не развалим магията!)

Няма как да не минем през прекрасните „костюми с джуфки" на Денис Иванов и майсторската им изработка от шивашкото ателие на Държавна Опера – Стара Загора. Запазването на червеното и синьото като цветове от оригинала е много приятно решение. В унгарската версия забелязваме, например в увертюрата *„Верона"*, че всички са в еднакви парцаливи черни кожени доспехи, като жените са откроени с тъмносини и кървавочервени дантели по края на полите. Тук се радваме на истински контрасти в двата клана. Шаловете на двете дами, които на открито поставят немалко предизвикателства за овладяване, откриваме също в подобен вид в унгарската версия на заглавието. Само дето там, в Унгария, разместват малко песните и „Омраза" - този знаков дует на Лейди Капулети и Лейди Монтеки, като последната е на ролки, ама само наполовина, звучи не в началото на спектакъла, а след свада в двора на Капулети. Олелията се разиграва в песента „На улицата се говори", която сама по себе си е неузнаваема – и като музика, и като текст.

Малката Жулиета, макар странен образ, често неориентиран в движенията си, придава онова чувство на умиление, от което имат нужда и публиката, и артистите в тежкия момент, в който Лорд

Капулети трябва да реши съдбата на дъщеря си и да я погледне с нови очи, като млада жена, а не като невръстно дете.

Към Бенволио най-благосклонни сякаш са италианците, а след тях се нареждат руснаците. В двете френски версии този персонаж е решен като разведряващ настроението приятел. При унгарците се превръща в леопард, гепард или друго добиче за забавления. В Стара Загора, жълтият му изтòчен вид напомня за Жълтокоремната бумка (вид водна жаба, срещана в Европа). Но сякаш за сега никой не е надминал Япония, където Бенволио е жена! Принцът също, но това е ... за друг път.

Меркуцио във френския вариант е провокатор. На българска сцена е решен като по-постоянен в сценичното си присъствие персонаж, имащ смисъл само когато е в партньорство със жълтокоремната жабка и тъжния влюбен. Технически е много добре изпълнен, но видимо режисьорът не се е занимавал да търси образ, а само бездушен манекен на сцената. През 2001 г. Меркуцио е недосегаем, защото е роднина на Принца на Верона, през 2011 г. Меркуцио е би-, който се държи с Тибалт като с бивш любовник, с когото раздялата е минала тежко. В Унгария е скучно незабележим.

В старозагорската постановка Тибалт следва класиката, оригинала. Не излиза от рамките на епизодичен герой – притурка, която е там, само защото авторът я е написал. Драматургията на образа дори в оригиналната френска постановка от 2001 е сведена до минимум в лиричната изповед *„Не е моя вината"* (*"C'est pas ma faute"*) или както е преведено на български *„Не съм виновен!"*, в която излива омразата към себе си и родителите си. Тук Тибалт остава точно *„нахален хлапак"* – както го нарича и граф Капулети, тоест размамено, разглезено дете. Също като братовчедка си, Жулиета, и той не успява да внуши идеята, че е горд наследник на рода си и застъпник за правдата (от гледна точка на Капулети), както би трябвало да бъде според Шекспир, а остава плахо момче, което *„Не смее да каже не"* на тези, които искат война. Конфликтът между младежите от двата рода не се върти около опозоряването на Жулиета от Ромео и предателството ѝ към ненаситната нужда от любов на Тибалт, а по-скоро се свежда до разпра между деца на пясъчника, кой чия кофичка или гребло е взел. *„Ще ти дам да се разбереш!"* в присъствието на младите Монтеки допълнително добавя към болката на Тибалт и нанася на неразбраната му душа невидима плесница, много по-тежка от физическата болка, която

изпитва от невъзможността да има своята любима братовчедка. *„Моето детство откраднаха... Предадоха ме"* – не е ясно точно кой какво е направил, но е видно, че един тийнейджър търси себе си и не среща подкрепа и/или насока сред своите, за това после го избива на агресия и убива свой връстник. И сякаш тази история, писана преди векове, се развива днес, в нашите училища. И не само. Лиричната изповед, заложена от композитора, е превърната в оправдание, на някой „сгазил лука", без дори да знае точно с какво. В това отношение най-дълбоко разбиране за вътрешния свят на персонажа намираме в унгарската версия на мюзикъла – от една страна внушено от изразителната дикция на Szilveszter P. Szabó и естествено острите черти на лицето му, подчертани и от ризницата, която носи, и от меча, който запасва по време на репликата си *„И до днес чувам гласовете им: Тибалт ти винаги трябва да побеждаваш"* в песента *„Техният грях е моето проклятие"*. Братът на Лейди Капулети и баща на Тибалт е починал млад, когато Тибалт едва е навършил 15 години, но все още преди да е станал мъж в истинският смисъл на думата. Това е прокарано в почти цялото поведение на героя. Тибалт вижда в леля си не само майчинска фигура, но и узрялата Жулиета, която го отхвърля с целувка по челото вместо по устата, за каквато той копнее и това предизвиква лиричната изповед на сразен, отхвърлен от света и своите мъж, който би намерил действително избавление само в смъртта. Образ, противоположен на „настъпания пинчер", който вижда публиката в повечето адаптации на творбата. В *„Това е денят"*, която заема мястото на другата песен на Тибалт от Szabó се достига до разголването на душата на лирическия герой, предшествано от слабостта на тялото му. Режисьорът залага на факта, че често в тези големи родове, династията се запазва като се женят близки родственици и съответно Тибалт, като дете на такъв съюз, има леки отклонения – епилепсия – възбудена от схватката с Монтеки на бала. Склонността му към насилие, която виждаме в оригинала от 2001, е засилена, като се добавя не само омразата към чуждото щастие и любов от 2011, а и желание за самоунищожение – мазохизъм, показан в себеизгарянето на сцена. Но никой не е само черен и само лош! Тибалт успява дори в яростта си да прояви – с трепереща си пръсти – небивала нежност към медальона, вероятно с портрет на Жулиета, окачен на врата му.

Но нека се обърнем и към новия образ „3 в 1, неочаквано добра комбинация" (както гласи една реклама), нали? Принц, поет и съдник

над човешките съдби в лицето на смъртта. Съчетанието, макар и ненужно, е интересна новост, над която вероятно други не са се замисляли до такава степен. В оригинала 2001 срещаме доста образи, започнали постепенно да отпадат от различните сцени, като този на нямата братовчедка Капулети, например. През 2005, на унгарска сцена, поетът и свещеникът са отъждествени в един образ, което е обосновано исторически и драматургично с нивото на грамотност в онова време и преосмислянето на любовта от един и същ индивид под различни форми. Действието започва с говорния текст, изречен с особена приказност от поета-разказвач, като в разказ на Йовков – „това се случи, защото ние бяхме...". Бихме могли да намерим общи черти между трите отделни образа, в които се събира Съдбата, но по интересен начин те никак не кореспондират със замисъла на произведението. Принцът иска вярност, безусловно подчинение, не му пречи да наказва – той е кралят на света в собствените си очи. Главатар и това е много точно казано – *„пастир на разярено стадо"*, макар и не в смисъла на добър пастир, а на главнокомандващ. Поетът е наранена душа, тих човек, с талант, но боязлив и несигурен. Оставя впечатление за творец, който създава, за да се справи със света около себе си, да оцелее емоционално, а не някой търсещ слава, признание и рецитиращ с патос словата си. Смъртта – онова вечно призрачно създание, което може само да седи и да се надсмива над човеците под себе си и над копнежите им за богатства, за слава, за признание. Тя знае, че е единствен властник и съдник на хората. За разлика от предходните два образа, тя не изпитва чувства, просто си върши работата, изсмуквайки живота от веронци. Понякога се забавлява с тях като ги увлича в пагубен танц *"J'ai peur"*, но и това не ѝ доставя удоволствие – тя вече знае какъв ще е краят им – никой не може да я надвие. Обединяването на толкова контрастни образи е рисково, от гледна точка на възприемчивостта на публиката. Тук отново трябва да споменем интересните костюми на сценичния герой, който като Принц се извисява над хората със своите котурни, като Смърт броди между тях и ги предизвиква, а като Поет се увива в шала си. Твърдите панели на костюма, своеобразна завоалирана броня на благородник или твърдата обвивка на крехка душевност, или неуязвимостта на вечността са новаторско решение.

Декорът също е съвсем нов, различен, и без общи елементи с видяното в други постановки. В оригинала от 2001 виждаме класически тежък декор, с балкон – стаята на Жулиета Капулети, много мобилен, който след няколко години ще видим в подобен вид в друго заглавие *„Спартак, гладиаторът, той мечтаеше да бъде свободен"* (01 окт. 2004, Палат на спорта, Париж) на Максим льо Форестие и Ели Шураки. През 2011 на френска сцена се изправя една кула, клоняща повече към Вавилон, отколкото към Верона. В друга постановка откриваме директно 3D мапинг и само плоскости, на които да се прожектира.

След враждата идва любовта... Почти като в творба на Ботев, само дето е Шекспир и май прекалено много народ след него. Своеволията на преводачите виждаме, чуваме и усещаме във всички последвали оригинала версии. От лингвистична гледна точка разликите са неизбежни! Самият словоред на езиците е различен, както видяхме и с названието на жанра. Всичко търпи промени, но важно е как са направени и какво се постига с тях. В унгарската версия удължават говорните части между песните, което придава нов смисъл на случващото се. Използват и много хумор: „Да се влюбиш в Капулети е като да отидеш да се топнеш в Нил с всичките му крокодили, Ромео!", но никой досега не е смесвал двете френски версии, защото това поставя сериозни и най-вече видими драматургични небивалици в изграждането на образите. Унгарците използват говорните си диалози и като морални регулатори, например между възрастния слуга на Капулети и Тибалт. Когато Младият господар обижда и блъска, оскърбен, старикът му казва кротко *„Баща ти никога не би се държал така с мен."* Отговорът не радва публиката *„Ами колко жалко тогава, че аз съм аз, а баща ми си беше баща ми! Сега аз съм господарят!"* В такива случаи – когато добавеният текст поддържа и дори подсилва общия замисъл, надали някой би имал нещо против превода. Испанската и италианската версии запазват до някаква степен поетичността на френския оригинал – нормално, езици от едно семейство. В руския често се забелязва, че търсят дума от същото семейство и с възможно най-близко семантично значение спрямо оригиналната дума, но руснаците са педанти в това отношение и процедират по този начин за всички произведения, които репликират.

Стигаме до българския вариант на текста и ... Ами налага се да има субтитри, за да се разбира какво пеят част от певците. Говорният текст на места се изстрелва, на други драматичните паузи – са само паузи.

Aimer c'est ce qu'y a d'plus beau

Aimer c'est monter si haut

Et toucher les ailes des oiseaux.

Aimer c'est voler le temps.

Aimer c'est rester vivant

Et brûler au cœur d'un volcan.

Aimer c'est c'qu'y a de plus grand

Това са първите два куплета на най-известната песен от заглавието, която буквално преведена звучи така:

Да обичаш е най-хубавото,

да обичаш е да се качиш толкова високо,

че да достигнеш крилете на птиците.

Да обичаш е да откраднеш времето.

Да обичаш е да останеш жив

и да изгориш в сърцето на вулкан.

Да обичаш е най-голямото

„Най-голямото" – в смисъл на най-великото нещо, което някой би могъл да стори през живота си. За разлика от други песни на двамата главни герои, тук се говори за онази чиста истинска любов – *„арапи"* както я наричат на гръцки. Както уточнихме, това е буквален превод, ако седнем и си поиграем с думите, а не да подредим първите, които ни хрумнат, може да стане дори нещо красиво и лесно за запомняне и пеене. *„Любов това е чувство!"*[14] – започва песента на български. Необходимо ли е да продължаваме по-нататък с дефиниции от тълковния речник на българския език?!

Докато *„Любов"* и *„Кралете на света"* – хитовите песни на френската версия, на български звучат и изглеждат меко казано блудкаво, то на преден план биват изведени песни, които с нищо не са могли да впечатлят до сега. Такъв пример в нашия прочит е *„Защо"*, изпълнена от Жулиета. В оригиналните архивни записи не влиза, защото, както

[14] Според Речник на БАН (онлайн): ЛЮБОВ,-та, ж.р.
1. Чувство на самоотвержена привързаност, обикн. към родина, родно място, дом, народ, идея и под., което се основава на голямото значение на тези неща в живота на човека; обич.
2. Само ед.ч. Такова чувство към някого, което се основава на кръвна връзка, роднинска близост, инстинкт и под.

казва Жерар Пресгюрвик „Няма нужда от това", същото е мнението му и за *„Лудостта"* на Меркуцио. И двете песни са част от спектакъла само за да дадат техническо време на сценичните работници да направят една не толкова бърза „бърза промяна" на декора отвъд стените на двора на Капулети и съответно Монтеки. Поне за *„Лудостта"* се намира драматургична обосновка през 2011, като тя е една от предпоставките за дуела и преждевременната смърт на Меркуцио.

Къде музиката и текста се бият за надмощие, къде някой е вярвал, че певците нямат нуждата да дишат докато пеят, или не са разбрали, че три дълги срички не могат да се „покатерят" на една едничка нота, била тя с точка или не... На кратко... Нека не говорим за тях, преводачите, за да не ни оплюят в неримувани стихове!

Тъй като приближаваме края, нека поговорим и за началото. Текстът, четен лично от Жерар Презгюрвик в първия вариант, а във втория и от съпругата му... На български преведен около смисъла и прочетен все едно някой гони последния влак, не създава впечатлението, което е заложено в оригинала. Всички знаем, че няма *„нищо ново под Слънцето"* (или под Луната – според французите). Всички знаем историята на Ромео и Жулиета. Та, защо трябва да се скандира като на деветосептемврийска манифестация в чест на Партията?!

В заключение, бихме могли да обобщим, че този нов за българската сцена жанр започва да навлиза и това е похвално. Има още какво да се желае, но засега е само невръстно дете, което се учи, чрез проби и грешки, кое е добро и кое – не. Осъзнаваме трудността за тренирани оперни певци да „забравят" години белкантово обучение, техника и присъствие и да се "отпуснат" в едни по-близки, пълнокръвни, чисти персонажи, по-близки по поведение до публиката. Предвид високото майсторство и професионализма на целия колектив, е сигурен фактът, че и това ще стане съвсем скоро. И докато очакваме да се случи, се надяваме да разберем кое е следващото произведение, с което Старозагорската опера ще украси афиша си. Дали ще е далечно като *„Есмералда, Парижката Света Богородица"* и *„Ромео и Жулиета"*, или ще завърне един смел войн като гладиатора-тракиец Спартак у дома и ще ни напомни, че и ние имаме право да мечтаем *„Привечер"*.

Интернет източници:

https://musicdaskal.eu/lessons/5-7grade/7/musicals/ (Посетен на: 9 авг. 2026 г.)

https://musicdaskal.eu/lessons/5-7grade/7/opera-musical-ballet-operetta/ (Посетен на: 12 авг. 2026 г.)

https://notredamedeparislespectacle.com/casting/damien-sargue (Посетен на: 8 авг. 2026 г.)

https://fr.headtopics.com/damien-sargue-incarne-phoebus-dans-la-comedie-musicale-54548455(Посетен на: 12 авг. 2026 г.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Dix_Commandements_(com%C3%A9die_musicale) (Посетен на: 10 авг. 2026 г.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_(com%C3%A9die_musicale) (Посетен на: 14 авг. 2026 г.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Roi_Soleil (Посетен на: 15 авг. 2026 г.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Spartacus_le_gladiateur (Посетен на: 15 авг. 2026 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=m6MnYcUWhWk&list=RDm6MnYcUWhWk&start_radio=1 (Посетен на: 16 авг. 2026 г.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Rom%C3%A9o_et_Juliette%2C_de_la_haine_%C3%A0_l'amour (Посетен на: 12 авг. 2026 г.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Szilveszter_P._Szab%C3%B3 (Посетен на: 10 авг. 2026 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=ZHE3R4SgTCU&t=8517s (Посетен на: 14 авг. 2026 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=iJmrqXzHGDY (Посетен на: 12 авг. 2026 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=leswHswqwZk (Посетен на: 12 авг. 2026 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=0kItGmJQaQM&t=14s (Посетен на: 10 авг. 2026 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=autj_QS6Vzc (Посетен на: 10 авг. 2026 г.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Rouge_et_le_Noir_(com%C3%A9die_musicale) (Посетен на: 12 окт. 2025 г.)

https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BA_%D0%9E%D1%84%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%85 (Посетен на: 12 окт. 2025 г.)

Юбилейна научна конференция

ОПЕРАТА И ГРАДЪТ

Сборник доклади

Съставител: Емилия Жунич
Научен редактор: Светла Димитрова
Технически редактор и коректор: Емилия Жунич
Предпечатна подготовка: Александър Гьошев

Издание на Държавна опера – Стара Загора
ISBN: 978-619-94222-2-9