



Пловдивски университет
“Паисий Хилендарски”
Педагогически факултет



ВОДЕЩИ ПОСТАНОВЪЧНИ ПРИНЦИПИ И ПОДХОДИ В ПУБЛИКАЦИИ НА БЪЛГАРСКИ ОПЕРНИ РЕЖИСЬОРИ

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

ЗА ПРИДОБИВАНЕ НА НАУЧНА СТЕПЕН

“ДОКТОР НА НАУКИТЕ”

НА

ДОЦ. Д-Р ПЕТЪР ЗАПРЯНОВ ОДАЖИЕВ

Област на висше образование: 8.ИЗКУСТВО

Професионално направление: 8.3.МУЗИКАЛНО И ТАНЦОВО ИЗКУСТВО

Научна специалност: Музикознание и музикално изкуство

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение	2
Глава I. Професионализация на оперната режисура в Български режисьорски период.	9
1.1. Драгомир Казаков.....	9
1.2. Константин Михайлов–Стоян.....	10
1.3. Петър Райчев.....	11
Изводи и Заключение Глава Първа	12
Глава II. Музикално-театрална естетика и методология в творчеството на български оперни режисьори. Ранен период.	18
2.1. Христо (Хитьо) Попов	18
2.2. Илия Арнаудов.....	19
2.3. Хрисан Цанков.....	20
2.4. Драган Кърджиев.....	22
2.5. Евгений Немиров.....	23
Изводи и Заключение Глава Втора	24
Глава III. Съвременни парадигми и водещи постановъчни принципи на интерпретацията на репертоарната оперна класика. Зрял период.	29
3.1. Петър Щърбанов.....	30
3.2. Михаил Хаджимишев.....	31
3.3. Стефан Трифонов.....	32
3.4. Емил Бошнаков.....	33
3.5. Светозар Донев.....	35
3.6. Павел Герджиков.....	37
3.7. Румен Нейков.....	38
3.8. Пламен Карталов.....	39
3.9. Ваня Бъчварова.....	41
Изводи и Заключение Глава Трета	43
Изводи и заключение	55

ВЪВЕДЕНИЕ

Актуалност на темата

Съвременната оперна режисура все по-категорично заема ключово място в интерпретативната верига на музикално-сценичното изкуство: *автор–творба–постановъчно-изпълнителски екип–репетиционен процес–сценична реализация*. След твърде продължителния период от историческото развитие на операта като самостоятелен музикално-сценичен жанр, при който е доминирала *фигурата на певеца*, а в последствие и на *диригента*, днес *режисьорът* безрезервно се възприема като равнопоставен творец – носител на специфичната артистична визия за всеки конкретен оперен спектакъл и на концептуални постановъчни идеи за неговата сценична реализация. В така очертания общоисторически ситуационен контекст, българската оперна сцена не прави изключение. Тя изначално е била и си остава пространство на многопосочни естетически влияния, съчетани с локални композиционно-стилови и изпълнителски традиции, но и на непреодолими постановъчно методологически колизии за водещото начало – *музикално* или *драматично* – в оперния спектакъл.

Същевременно, налице е очевидния дефицит на проблемни изследвания, които разглеждат режисьорската мисъл като *самостоятелен обект* на научен интерес. Нещо повече: *писменото наследство на българските оперни режисьори*, било под формата на статии, критически текстове, мемоарни бележки или публицистика – все още остава слабо осветено в полето на съвременното теоретично музикознание, а нерядко и напълно непознато за по-широката академична общност.

Настоящото изследване се стреми да запълни именно тази съществена празнина, като извежда *основополагащите естетически и методологически възгледи* на изтъкнати оперни режисьори в България от началото на XX в. и до наши дни – на базата на един конкретен аспект. И по-точно – чрез *аналитичното проследяване и съпоставяне на техни репрезентативни за разглежданата тематика трудове: книги, монографични студии, проблемни и критични статии, публикувани в различни издания и в различни периоди от време*. Основанието да се разгледа именно тази категория *оригинални печатни документи*, е свързано с намерението да се проучи режисьорското мислене на *представителна група оперни постановчици* (от всички

творчески поколения) – *от тяхна субективна гледна точка* – и така да се навлезе по-дълбоко в света на художествените им идеи и търсения.

При целенасочено „отсяване“ на публикувания по различно време и твърде обширен материал, действително е възможно да се изведат (директно или косвено) смисловите и естетическите линии на индивидуалната режисьорска работа, да се проследи еволюцията на възгледите им, и в крайна сметка – да се състави *относително цялостна картина за тежненятия в развитието на оперната режисура у нас*, както и да се открият съответните *перспективни изследователски изводи*.

Заслужава също да се припомни, че професията *оперен режисьор* става факт в световната музикално-сценична практика на сравнително късен етап от над четиривековната история на оперния театър. Но в България, въпреки че оперното изкуство възниква едва в първото десетилетие на XX век, фигурата на оперния режисьор се утвърждава още от самото начало и като равноправен компонент на двигателя в интерпретаторската верига: *певец–диригент–режисьор*.

Актуалността на темата се подчертава и от факта, че през първите десетилетия на настоящия XXI в., българският оперен театър се оказва все по-встрани от задълбоченото проучване на *оперната творба* – не толкова от гледна точка на традиционния формално–стилов музиколожки анализ, колкото в аспекта на съвременната ѝ *сценична интерпретация и реализация*. Същевременно, естетическата парадигма на *оперния канон* в днешното оперно изкуство, и по-конкретно дуалността: *музикално–сценично*, все повече се превръща в територия на непреодолими естетически конфликти.

Именно проследяването на историческото развитие, и най-вече на *професионализацията* на оперната режисура в България (с паралелния анализ на стила и творческите режисьорски концепции – на фона на развитието на сценичните средства за художествено претворяване), оформя представата за съвременните парадигми в интерпретацията на репертоарната оперна класика, както и на принципите в методологията, на всеобхватната и многопосочна режисьорска работа – при осмислянето и транслирането на музикалната драматургия на сцената. Още повече, че в съвременното оперно изкуство противопоставянето на *музикалното* и *сценичното* от художествената специфика на оперния театър е изострено до краен предел.

По мои лични наблюдения, трансформациите в естетиката на оперния спектакъл от края на XX и началото на XXI в., в повечето случаи се извършва от режисьори, преминали от драматичния в оперния театър, което в голяма степен предопределя и мисленето им: те принципно разбират творческата си работа като максимално разширяване на драматургично-театралната линия и е резонно да се допусне, че това явление имитира *постановъчна реформа* в оперната естетика – посредством идеалите на драмата. Но операта като музикално-сценична форма, чиято естетика е онтологично повлияна от доминирането на *музикалното начало*, изисква и специфичен тип театрализация, която принципно се различава от тази в драмата и нейното сценично представяне.

Априори държа да отбележа, че при аналитичното осмисляне на творчеството на представителната група български оперни режисьори и ретроспективната оценка на техните постановъчни иновации в развитието на българската оперна режисура, неизбежно се налага констатацията, че българският оперен театър – в качеството му на културна институция, основно е ангажиран с *преосмислянето на класическия репертоар*. Именно този репертоар, както и в световен аспект, остава обект на режисьорски експерименти, на поредица от успешни и не толкова успешни опити за актуализиране на съдържанието на оперните творби от различни епохи и стилове – за превръщането им в социално значимо събитие. Индивидуалният режисьорски почерк – в контекста на времето и на развитието на европейския оперен театър, има релевантен принос в развитието на постановъчните принципи и подходи, базирани на режисьорската методология в интерпретацията на синтетичното музикално-сценично изкуство.

Степен на литературна проученост

Комплексната тема за *професионалната квалификация* (с поименна биографична справка), *значимостта и репертоарно-постановъчния принос на режисьора* (с пълен списък на реализираните постановки) *в историческото развитие на българския оперен театър* (в рамките на периода 1890 – 2010), е задълбочено проучена преди всичко в музиколожките трудове (персонални и колективни) на проф. д.изк. Розалия Бикс и ръководената от нея в продължение на няколко десетилетия Изследователска група „Музикален театър“ в Институт за изкуствознание/Институт за изследване на изкуствата към БАН. Именно тези многотомни академични издания – надлежно цитирани в библиографския списък и на настоящия дисертационен труд, са основополагащата отправна точка и за *неизследваната до момента*

специализирана режисьорска проблематика – чрез *целенасочен анализ на режисьорските публикации, в качеството им на документален теоретичен източник*. В този смисъл, конкретно профилираната тема на труда предлага нов, текстоцентричен и сравнителен подход към българската оперна режисура, в който *теоретичните възгледи на самите режисьори се разглеждат като базисен фокус за реконструкция на постановъчната им методология и сценична естетика*.

Проблемна аргументация

Темата на изследването е логично продължение и задълбочаване в чисто *режисьорската проблематика*, представена в разработката на дисертационния ми труд: “*Специфика на режисьорската работа в изграждането на оперния спектакъл и музикално-сценичния образ*”, който разглежда особеностите в методологията на режисьорското изкуство в оперния театър, произтичащи от традиционната специфика на самия музикално-сценичен жанр.

И тук отново държа да отбележа, че в съвременната постановъчна практика особено остро се проявява конфликтът между *авторовия/партитурния текст* и *режисьорската интерпретация*, респективно – между *музикално-драматургичната логика* и *постановъчната конструкция на спектакъла*. А на свой ред, подобно несъответствие води до съществени проблеми в убедителното смислово изграждане на сценичната цялост. От същата гледна точка, самото присъствие в оперния ни театър на режисьори – без академична музикална подготовка, допълнително усложнява посочените противоречия. Оттук произтича и необходимостта от *задълбочено изследване на традиционните постановъчни принципи*, формирани в хода на XX век – реално кодирани в авторските текстове на утвърдени оперни режисьори, които едновременно са творци и мислители.

На базата на обстойно проучвателно издирване и съпътстващия исторически обзор на теоретични трудове и различен род публикации от български оперни режисьори, настоящето изследване *извежда водещите принципи и подходи на интерпретативния режисьорски инструментариум* – с аналитичното намерение: *да се съпоставят и обобщят както отделни творческо-постановъчни компоненти на методологичния процес, така и да се предложат перспективни прогнози за ключовата позиция и днешната роля на българските режисьори в репертоарния оперен театър*.

Разработката целенасочено акцентира върху: *принципните особености в методологията и режисьорския подход на посочените ключови режисьорски фигури, като проследява процесите в жанрово-стилистичните им решения, развитието на сценично-постановъчните средства – с рефлексии на оперната специфика при сценичните им решения и обобщава основни проблеми на режисьорската интерпретация.*

Обект на изследване

Българската оперна режисура като интерпретативна практика и естетическа система.

Предмет на изследване

Методологическите и жанрово-стилистическите принципи, формулирани в авторски публикации на представителна група български оперни режисьори от началото на XX век до началото на XXI век, която включва: Драгомир Казаков, Константин Михайлов–Стоян, Петър Райчев, Христо (Хитьо) Попов, Илия Арnaudов, Хрисан Цанков, Драган Кърджиев, Евгений Немиров, Петър Щърбанов, Михаил Хаджимишев, Стефан Трифонов, Емил Бошнаков, Светозар Донеv, Павел Герджиков, Румен Нейков, Пламен Карталов, Ваня Бъчварова.

Цели на изследването

Обстойно да се проследят и систематизират естетическите и методологическите възгледи на водещи български оперни режисьори от началото на XX век до днес, чрез анализ на техните теоретични публикации, с цел: извеждане на устойчива постановъчна парадигма и дефиниране на съвременните проблеми и перспективи пред националната оперна режисура и по този начин да се очертае възможната нова област на изкуствоведско изследване – методологическо-практически проблеми на режисьорското изкуство в българския оперен театър.

Изследователска хипотеза

Систематичният анализ на теоретичните публикации на български оперни режисьори от началото на XX век до днес позволява да се изведе устойчива режисьорска методология, която отразява специфичния синтез между музикалното и сценичното в жанра и

предлага модел за съвременна интерпретация на оперния репертоар в национален и европейски контекст.

Задачи на научната разработка

- Да се издирят, систематизират и анализират оригиналните публикации (книги, студии, статии) на представителната група изтъкнати български оперни режисьори.

Въз основа на режисьорските публикации:

- Да се проучат и очертаят *основните етапи в творческото развитие на представителната група оперни режисьори*
- Да се анализира *влиянието на социокултурния и политически контекст върху режисьорските концепции* в различни исторически периоди
- Да се изведат *принципните особености в методологията и режисьорския подход* на представителната група режисьори
- Да се проследят *етапите на еволюция в режисьорското мислене*, както и в жанрово-стилистичните подходи, отразени в текстовете на представителната група режисьори
- Да се проучи как режисьорите концептуализират *дуалността музикално-сценично* в оперния спектакъл
- Да се идентифицират *повтарящи се естетически принципи, методологически стратегии и сценично-интерпретативни модели*
- Да се дефинират *възможните приноси на „пишещите режисьори“ за теоретизацията на българската оперна режисура*
- Да се обобщят *проблемите при режисьорската интерпретация*
- Да се предложи *научен модел за анализ на методологията на сценичната реализация в операта*

Методика на изследването

Научноизследователските методи, използвани при изготвянето на дисертационния труд са: *общонаучни методи за познание; исторически, сравнителен, логически и системен анализ и включват:*

- *текстоцентричен анализ* – на публикувани и архивни текстове;
- *историко-генетичен подход* – за проследяване на стиловата еволюция;

- *интердисциплинарен синтез* – на музикални, театрални и културологични концепции.

Емпиричната база на изследването е собствената оперно-режисьорска практика на автора на дисертацията, опитът му като оперен режисьор, изпълнител и преподавател.

Теоретичната база са публикации, монографии, архивни материали, музиковедски и театроведски източници, нотни материали.

Структура на изследването

Въведение

Глава Първа *Професионализация на оперната режисура в България. До-режисьорски период.*

Глава Втора *Музикално-театрална естетика и методология в творчеството на български оперни режисьори. Ранен период.*

Глава Трета *Съвременни парадигми и водещи постановъчни принципи в интерпретацията на репертоарната оперна класика. Зрял период.*

Приложения

- *Доказателствен материал* – сканирани копия на оригинални документи, публикации, архивни източници, снимки и др.
- *Научен модел за анализ и описание на методологията на сценичната реализация в операта*

ГЛАВА ПЪРВА

ПРОФЕСИОНАЛИЗАЦИЯ НА ОПЕРНАТА РЕЖИСУРА В БЪЛГАРИЯ. ДО- РЕЖИСЬОРСКИ ПЕРИОД

В Първа глава, на базата на известни исторически източници и на конкретния публикационен материал, се аргументира учредяването на Българска оперна дружба в столицата (1908 г.) – първата стабилна структура в страната за оперни представления. Кое то за времето се възприема като културен и революционен акт – породен от нуждата за „наваксване“ на общоевропейските културни ценности в националното ни изкуство. Началото е белязано от спорове и ентусиазъм, като основната заслуга се отдава на група самоотвержени музиканти, обучени в чужбина.

И напълно разбираемо, наред с ентусиазма на основоположниците, първите оперни постановки на българска сцена се отличават с липсата на утвърдени критерии за постановъчен естетически стил, тъй като и режисурата е все още е проходаща професия. Показателно е еднакво силното влияние от руската и от западноевропейската традиция – включително в стила на вокалната изразителност и на актьорската игра. Основният фокус неизбежно е поставен върху откриването на талантиливи певци, а в битов план – за намиране на подходяща сцена и финансови ресурси, както и за самото организиране на редовни спектакли.

Първите години като цяло се характеризират с гастролното участие на чужди изпълнители (главно, чехи и руснаци), както и на българи с чуждестранна подготовка, което поражда неминуеми културни напрежения. Но впоследствие, към трупата се приобщават висококвалифицирани български певци и диригенти (обучени в Русия и Италия), които поставят основата на професионално оперно изкуство у нас и създават предпоставки за развиване на специализирана режисура и на национален творчески и изпълнителски стил.

Драгомир Казаков

Визионерът на българската национална опера

С името на Драгомир Казаков е неразривно свързано началото на българската оперна традиция – не просто като артистично начинание, а като *културна мисия* с дълбок национален заряд. Казаков излиза далеч извън рамките на обичайното сценично присъствие, за да поеме роля на създател, организатор и духовен двигател в изграждането на първата национална оперна формация. В контекста на постосвободенска България, стремяща се към културна

еманципация, неговата дейност се явява *продължение на възрожденския идеал за самостоятелна духовна идентичност*.

Липсата на оформена режисьорска школа не възпрепятства Казаков – напротив, той интуитивно развива подход, *основан на синтеза между музика, драматургия и актьорска игра*. Неговата работа бележи началото на *професионализацията* на оперната режисура в страната. Същевременно, контактите му с чешки, италиански и руски музиканти открояват значението на международния обмен в изграждането на местна традиция, а сътрудничеството в „Българската оперна дружба“ (1908–1922) утвърждава възможността за оперно дело, създадено с местни сили, но с глобален хоризонт.

Особено показателна за обществената му чувствителност е критиката му към социалната апатия към творците приживе – *глас на морален упрек и апел за реална, а не посмъртна признателност*. В този дух, Казаков не само полага основите на оперна институция, но и документира този процес – чрез своята книга „Материали по историята на Народния театър и опера“, която пази спомена за ранната борба на изкуството с материалната и духовна нищета.

Сценичните импровизации със сандъци и маси, емоционалните декларации като „Постоянството постига идеята“ и непреклонната му вяра в нуждата от народна опера, превръщат Казаков в *фигура на културен идеализъм*. За него изкуството е не лукс, а инструмент за национално самосъхранение. Именно затова създаването на Народната опера през 1922 г. е не просто институционален успех, а *кулминация на една дълбоко хуманна и културно осмислена кауза*.

Константин Михайлов-Стоян

Архитект на националната оперна идентичност

Михайлов-Стоян се утвърждава като една от най-емблематичните фигури в ранната история на българската опера – *мост между богатата руска музикална традиция и зараждащата се българска оперна практика*. Той не просто реализира първите практически стъпки към професионализация на оперната режисура у нас, но и изгражда концептуална рамка, в която операта се възприема като органична част от националното културно самосъзнание.

Михайлов-Стоян оставя траен отпечатък не само като артист и организатор, но и като музикален педагог и публицист. Неговият методологически принос към обучението по вокално майсторство, както и теоретичните му размишления върху мястото на операта в българската културна система, го утвърждават като *мислещ творец с визионерска нагласа*. Чрез статиите си той участва активно в културните полемики на своето време, защитавайки операта от пренебрежение и неразбиране, и утвърждавайки я като изкуство с дълбок социален и духовен смисъл.

Създаването на „Българската оперна дружба“ се превръща в *стълб на българската музикална култура*, платформа за изграждането на местен репертоар, певчески стил и сценична естетика. Благодарение на усилията на Казаков, оперното изкуство в България престава да бъде екзотичен експеримент и се превръща в признат културен институт. С призив за меценатска подкрепа – както частна, така и обществена – той очертава модела на устойчиво културно развитие, валиден и в днешни дни.

Михайлов-Стоян е не просто основател, а *културен стратег* – личност, която изстрада, формулира и реализира идеята за операта като национална кауза.

Петър Райчев

Синтез на глас, мисъл и сцена

Петър Райчев е не просто първият български оперен певец със световна кариера – той е *културен визионер*, чиято дейност бележи началото на професионалната оперна режисура в България. В епоха, когато страната тепърва гради своята културна идентичност, Райчев се явява медиатор между западноевропейските сценични традиции и родната сцена, пренасяйки в България *синтеза между италианския белканто, психологическия театър на Станиславски и немската драматургична строгост*.

Неговата концепция за „истинския режисьор“ отхвърля повърхностната зрелищност и формализма, утвърждавайки режисурата като *изкуство на вътрешно преживяване, драматургична прецизност и вокално-драматично единство*. Всяка постановка на Райчев е резултат от аналитична работа върху музикалната и литературната структура на произведението, върху мотивите, психологията и темпоритмичната логика на героите.

Освен сценичен артист, Райчев е и педагог със силна визия – изгражда солистични състави, поставя основите на *интегрално сценично възпитание*, и вдъхновява нови поколения артисти. Приятелствата му с изключителни интелектуалци като Горки, Станиславски и Рахманинов, свидетелстват за неговия широк културен хоризонт и за социално-ангажирания му възглед за изкуството.

Като режисьор и *основател на регионални оперни институции*, Райчев утвърждава културна карта на България, в която операта се превръща не само в художествен факт, но и в символ на национално достойнство и културна зрелост. В неговото творчество откриваме онзи ценностен преход – от личния артистичен порив към обществената мисия на изкуството, в духа на най-добрите хуманистични традиции.

Изводи и Заключение на Глава Първа

Драгомир Казаков

- Изиграва ключова роля в създаването на първата българска оперна формация и е сред първите, които последователно и с визионерска яснота работят за изграждането на национална опера.
- Той е сред първите, които практикуват и развиват оперната режисура в България, макар и при липса на оформена методология. Неговият подход се основава на интуиция, вокална експресия и стремеж към хармонизация между музика, драматургия и актьорска игра.
- Той е сред първите реализирал международна колаборация в областта на оперното изкуство
- Приема идеята за „народна опера“ като културна мисия и национална кауза
- Пръв критикува социалната апатия към творците
- Един от основателите на Оперната дружба – основен мост към институционализиране на оперното изкуство у нас
- Събира първични документи, кореспонденции, програми и спомени, съхраняващи незаменима информация за ранните години на театъра и операта в България.

- Възрожденски дух и културен идеализъм
- Изкуството като фактор на устойчивост и национално достойнство. Създаването на Народната опера през 1922 г. е логичният кулминационен резултат от тази кауза.

Константин Михайлов-Стоян

- Мост между руска музикална традиция и българска оперна практика
- Прави първи практически стъпки към формиране на българската оперна режисура
- Методологичен подход към изграждането на певческо майсторство, а също и принос към музикалната педагогика в България.
- Исторически документализъм и културна публицистика - осмисля значението на операта за националната идентичност.
- Културна полемика и идеологическа защита на оперното изкуство
- Оперната дружба като стълб на българската музикална култура - създава първата устойчива платформа за развитие на български оперни артисти, репертоар и сцена. Това начинание е фундаментално за бъдещото съществуване на държавната Народна опера.
- Призив за обществена и частна меценатска ангажираност - очертава необходимостта от частна подкрепа за публична култура.
- Благодарение на него оперното дело в България престава да бъде „екзотика“ и се утвърждава като национален културен институт.

Петър Райчев

- Първият български оперен певец със световна кариера - разнася славата на България в епоха, когато държавата тепърва гради културната си идентичност след Освобождението.
- Основоположник на професионалната оперна режисура в България - защитава концепцията за „истински режисьор“, който не само следи сценичното движение, а дълбоко анализира музикалната и драматургичната структура на произведението.

- Професионализъм, култура и академичен тренинг - олицетворява синтеза между вокална, театрална и музикална култура. В неговата визия за опера се преплитат опитът от школата на Станиславски и Немирович-Данченко, италианската белканто традиция, както и опитът от германските театри.
- Посветен педагог и културен наставник - работи за изграждането на солиден солистичен състав в националните оперни институции. Работата му е фокусирана върху вокалната техника, мимиката и драматургичното поведение, като отстоява идеята за комплексно сценично възпитание.
- Теоретична и практическа естетика на режисурата - възгледите на Райчев разкриват цялостна концепция за режисурата като изкуство на интерпретацията и вътрешното преживяване. Той се противопоставя на повърхностните ефекти и „стилизирани декорации“, като настоява за контекстуално съответствие, психологическа мотивация и естетическа автентичност.
- Влияние на интелектуални и културни кръгове - срещите му с личности като Максим Горки, Станиславски, Иля Репин, Рахманинов, Ромен Ролан и др., не само демонстрират международната му значимост, но и разкриват широкия му интелектуален кръг. Това обогатява неговата артистична философия и разбирането му за социалната функция на изкуството.
- Контраст с „постановчиците“ – критика към формализма в режисурата - диференцира между „постановчик“ и „истински режисьор“, като подчертава необходимостта от художествена зрялост, музикална компетентност и психологическа дълбочина. Той се противопоставя на безсъдържателната зрелищност и защитава творческия авторитет на артиста.
- Носител на оперна традиция и културна приемственост - определя се като ученик на Константин Михайлов–Стоян. Това свидетелства за приемствеността между първите български оперни дейци и следващото поколение, което пренася идеите им в нова епоха.
- Централна фигура в културната професионализация на операта в България - като режисьор в Софийската опера, основател на Варненската народна опера, гост-постановчик в Русе, Пловдив, Стара Загора и др., Райчев изгражда национален модел за регионална оперна култура с високи стандарти.

- Свидетел и носител на ценностен преход в изкуството - в късната си автобиография Райчев споделя как социалните промени след 9 септември 1944 г. го принуждават да преосмисли „индивидуалистичното“ си отношение към изкуството и да го постави в служба на народа. Въпреки риторичните нюанси, това свидетелства за гъвкавостта и зрелостта на неговото творческо съзнание.

Заклучение

Тримата творци – Казаков, Михайлов–Стоян и Райчев – *въплъщават три различни, но дълбоко взаимосвързани измерения* на развитието на българската опера:

- **Казаков** - началото – мечтата и усилието по създаване на сцена;
- **Михайлов–Стоян** - основата – структурата, организацията и методиката;
- **Райчев** – признанието - интерпретацията и професионализмът;

Техният общ принос изгражда не просто институция, а *ценностна система*, в която операта е възвишен културен акт, национално постижение и лична мисия.

Драгомир Казаков – Идеолог и основоположник

Казаков олицетворява *възрожденския идеализъм* и устрем в началото на българското оперно дело. Той задава посоката, поставя първите основи и с непреклонна воля осъществява визията за българска *народна опера*. Съчетава артистичното и административното, като създава първата оперна формация, изгражда трупa, оформя репертоар и започва да гради паметта на българската сцена чрез своята документална работа. В негово лице виждаме културния борец, който вярва в *изкуството като национално достойнство*.

Константин Михайлов–Стоян – Строител и вдъхновител

Михайлов–Стоян е логичният наследник, който надгражда делото на Казаков. Неговият *междокултурен опит* и *руска школа* въвеждат системност, педагогика и музикално-теоретични основи в българската оперна практика. Михайлов–Стоян придава *структурна устойчивост* на оперното изкуство у нас чрез създаването и дългогодишното управление на *Българската оперна*

дружба. Също както Казаков, той обвързва изкуството с идеал – но не само като мисия, а и като институционална реалност, която изисква поддръжка, меценатство и държавна ангажираност.

Петър Райчев – Професионализъм в европейски мащаб

Райчев пренася българската опера на *световната сцена* – и обратно. Неговата фигура въвежда нови естетически стандарти и формира *модерната оперна режисура* у нас. Той е живата връзка между българската традиция и големите европейски школи – италианска, немска и руска. В лицето на Райчев операта престава да бъде само национален проект и се превръща в *професионално признато изкуство* с висока художествена стойност и академична рамка. Същевременно, той развива и критически подход към режисурата, издигайки я до *психологическа и естетическа интерпретация*, а не само техническо оформление.

Въпреки това, първите постановки не носят белезите на последователна естетическа школа. Причината се корени както в липсата на *утвърдена постановъчна традиция в самата Европа* (режисьорската професия е все още в процес на институционално утвърждаване), така и в прагматичните необходимости на младия български оперен колектив - осигуряване на солисти, хористи, зала, реквизит, музиканти и публика. В този контекст, „режисурата“ е предимно административно-организационна дейност с елементи на координация, а не концептуално интерпретативна функция в съвременния смисъл.

В началните етапи акцентът пада върху *вокалната експресивност* – основен носител на емоционалното въздействие, тъй като визуалният и драматургичен език все още не е структурно осмислен. Сценичните указания се свеждат до разпределение на движения и мизансцени, директиви за декор и костюми, и адаптиране към пространствени и финансови ограничения.

Анализът на първите постановки показва, че българската сцена възприема модела на руските и италиански пътуващи трупи, с характерна емоционална стилизация и мелодраматичен подход. Това, обаче, не се дължи на концептуална слабост, а на органичното състояние на тогавашния европейски оперен театър.

Постепенно, с присъединяването на добре школувани български изпълнители – обучени в Русия и Италия, като Златка Куртева, Богдана Гюзелева-Вулпе, Панайот Димитров и др., както и на професионални диригенти и хормайстори, се създават *условия за изграждането на оперна*

школа, в която може да възникне и естетическа системност. Това е повратен момент – когато оперното дело преминава от ентузиазирана форма на художествено-организационен подвиг към професионално артикулирана културна институция.

ГЛАВА ВТОРА

МУЗИКАЛНО-ТЕАТРАЛНА ЕСТЕТИКА И МЕТОДОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА БЪЛГАРСКИ ОПЕРНИ РЕЖИСЬОРИ. РАНЕН ПЕРИОД.

От втората половина на 70-те и главно – през 80-те години, в българския оперен театър определено се наблюдава *творчески застои* – повтарящи се постановки, напълно изчерпан постановъчен реализъм и поредица от неуспешни опити за актуализация на класиката. Всичко това води до критична дискусия – за ролята на оперния режисьор в репертоарния ни оперен театър. И независимо от натиска на конюнктурните инсинуации – граничещи с дилетантизма, режисьорът Стефан Трифонов неотстъпно защитава необходимостта от професионална режисура.

Периодът 1944–1989 бележи фундаментална трансформация в българското оперно изкуство – от *космополитен и условен театър* към *идеологически насочен реализъм*. Макар и политически наложен отвън, съветският модел в крайна сметка осигурява и сериозна професионална школа, и висока театрално-изпълнителска култура. Впоследствие обаче, тази естетика става ограничаваща и води до непреодолима творческа криза. Въпреки всичко, режисьорите от това поколение оставят значим отпечатък с професионализма и стремежа към стилистична цялостност, независимо от ограничаващите идеологическите и административни рамки.

Христо (Хитьо) Попов

Първият професионален режисьор в българската опера

В лицето на Христо (Хитьо) Попов българската оперна режисура намира своя първи *методологически обоснован и художествено последователен архитект*. В период, когато оперното изкуство у нас все още търси своята институционална и естетическа легитимация, Попов се явява визионер, чийто принос към професионализацията и културното осмисляне на режисьорската практика е не само исторически значим, но и съвременен валиден.

Попов е първият български режисьор, който *систематизира режисьорската практика* чрез прилагането на *научно обоснована и психологически аргументирана постановъчна методика*. Този подход бележи важен преход в националната сценична култура – от интуитивната и често фрагментарна работа към интелектуално структурирана и драматургично обоснована интерпретация. Неговата работа с партитурата и либретото не се изчерпва с външната

организация на действието, а *прониква в дълбочинната логика на музикално-драматургичния текст, извеждайки от него вътрешна мотивация, ритъм и психологическа достоверност на сценичния образ.*

Отличителен белег в стилистиката на Попов е отношението му към *реализма* – той не го използва като самоцелна илюстрация на действителността, а като средство за художествено проникновение. Така възприет, реализъмът служи на сценичната истина, изградена върху *точен прочит на композиторския замисъл и на драматичната структура на произведението.* Това го доближава до най-добрите образци на европейската режисьорска мисъл от началото на XX век и го нарежда сред културните реформатори, способни да адаптират световен опит към национална сцена.

Приносът на Христо Попов не се ограничава само до конкретни постановки, а има *институционален и дългосрочен характер.* Като главен режисьор на Народната опера в ключов период от нейното развитие, той налага *нова режисьорска етика и формира естетически стандарти,* които ще продължат да влияят на следващите поколения. Под негово ръководство се утвърждават не само нови репертоарни и стилови линии, но и нова културна философия, според която операта е комплексно *сценично изкуство, изискващо синтез между музика, театър и режисьорска концепция.*

Историческата значимост на Попов се състои именно в неговата способност да превърне *режисурата от функция в изкуство, от техническа поддръжка в творчески център на оперния спектакъл.* В този смисъл, неговото дело остава неизменна част от културната памет на България – като пример за интелектуално вдъхновено, артистично аргументирано и естетически последователно творчество.

Илия Арнаудов

Режисьор-философ и визионер на българската оперна сцена

Илия Арнаудов се откроява като една от най-нестандартните и напредничави фигури в ранната история на българската оперна режисура. В културен климат, в който доминират изпълнителските подходи и прагматичната адаптация на чужди модели, Арнаудов въвежда съвсем нова перспектива – тази на *режисьора-философ,* чиято работа е водена не просто от сценичен инстинкт, а от концептуална яснота, културна рефлексия и дълбоко музикално

познание.

Творческият му модел почива върху убеждението, че *режисурата не е само техническа професия, а форма на културно мислене* – територия, в която се срещат историята, идеите, музиката и театралният език. В този смисъл, Арнаудов надхвърля ограниченията на времето си, поставяйки постановката в контекста на обществено въздействие и образователна мисия. Репертоарната му стратегия включва стремеж към стилово разнообразие, обогатяване на музикалната култура на публиката и утвърждаване на операта като жива част от интелектуалната тъкан на обществото – визия, която, за съжаление, остава недооценена от критиката на времето.

Арнаудов е пионер и в идеята за *децентрализацията на културния живот* – идея, която ще придобие конкретни очертания едва десетилетия по-късно. За него оперната сцена не трябва да бъде концентрирана само в столицата, а да съществува в мрежа от автономни институции, способни да изграждат локална естетика и сценичен облик. Тази концепция, която съвпада със западноевропейските модели на културна политика, демонстрира стратегическото му мислене и дългосрочна визия за развитието на жанра в национален мащаб.

Исторически Арнаудов се намира на кръстопът между два полюса – *модернистичния стремеж към художествена иновация и институционалния натиск за конформизъм*. Именно това напрежение придава на фигурата му особена културна стойност – като личност, която не просто поставя спектакли, а *формулира идеи за мястото и ролята на изкуството в обществото*. В този смисъл, Илия Арнаудов не е само театрал, а *културен стратег и естетически мислител*, чието наследство предстои да бъде пълноценно преосмислено.

Хрисан Цанков

Модернист и преобразовател на българското сценично изкуство

Хрисан Цанков се утвърждава като едно от най-значимите имена в историята на българския театър, отличавайки се не само с безспорния си принос към драматичната сцена, но и със своята *трансформираща роля в развитието на музикалния театър*. Определян като *родоначалник на модернизма в българската режисура*, той носи със себе си естетически импулси, почерпени от западноевропейската театрална мисъл, които впоследствие оказват силно въздействие върху стилистичната еволюция на операта и оперетата в страната.

Образованието на Цанков в Германия и Австрия, в школата на Макс Райнхард, го ориентира към *естетика, изградена върху условността на сценичното изображение, експресивността и формалната експерименталност*. Този подход, радикално различен от доминиращата тогава мизансценна и натуралистична режисура, го превръща в изразител на *нов сценичен език*. Постановките му по автори като Стриндберг, Бърнард Шоу и Юджийн О'Нийл демонстрират неговото усвояване и прилагане на модернистични и постекспресионистични тенденции, а влиянието на Брехтовия епически театър допълнително задълбочава неговата ангажираност към социалната рефлексия в сценичния изказ.

Присъствието му в музикалния театър е не само новаторско, но и революционно за времето си – Цанков *пренася естетическия заряд на модерната драматична режисура в една среда, доминирана от рутинни сценични решения*. Неговият стремеж към културен финес, емоционална дълбочина и стилово единство на актьорската игра задава нови стандарти в сценичната реализация на музикалните жанрове. Противопоставяйки се на опростената мизансценна режисура, той настоява за елегантност, изтънченост и осъзнатост в работата на артистите.

Наред с режисьорската си дейност, Хрисан Цанков се изявява и като критик, педагог, кинорежисьор и драматург – многостранност, която още повече утвърждава неговото значение като *културен визионер*. Той е не само творец, но и мислител, който остава в историята на българското сценично изкуство като фигура с визия, способна да обедини традиция и модерност, професионализъм и артистична свобода.

Цанков е олицетворение на възможността за *културен синтез в българския театър* – между националния контекст и европейските художествени тенденции, между драматичното и музикалното, между експеримента и стилистичната строгост. Неслучайно неговият творчески принос продължава да се възприема като ориентир за съвременните режисьори, стремящи се към театър, който съчетава интелектуална дълбочина с естетическа висота.

Драган Кърджиев

Строител на съвременната българска оперна режисура

Фигурата на Драган Кърджиев заема централно място в историята на българската оперна

режисура като *систематизатор, концептуалист и реформатор*. Той не просто практикува изкуството на сценичното изграждане – той го реконципира, като създава устойчива парадигма за неговото методологическо, естетическо и институционално развитие. Във време, когато операта в България постепенно напуска фазата на импровизирана сценична практика, Кърджиев полага основите на една *нова, професионализирана и мисловно осъзната режисьорска школа*.

Неговият възглед за операта като синтетично изкуство – съчетаващо визуално, музикално и драматургично начало – издига постановъчната дейност до равнището на *концептуално и аналитично изкуство*. Кърджиев утвърждава режисурата като самостоятелна творческа дисциплина, която изисква уникални компетенции – не просто в театралната техника, но и в дълбокото разбиране на музикалната партитура, на историческите контексти и на философията на произведението. Така операта престава да бъде само терен за вокално изкуство и се превръща в *многопластов художествен акт с комплексна естетическа структура*.

Концепцията за *пеещия актьор*, която Кърджиев последователно въвежда, е ключова за неговия подход. Артистът трябва да владее сценичната култура, да има психологическа дълбочина, музикална чувствителност и драматургично мислене. Това поставя началото на нов тип сценичен изпълнител – такъв, който не само пее, но и мисли, преживява и изразява чрез движение, глас и поведение. В тази връзка, Кърджиев въвежда понятието *сценична партитура* – като цялостен модел на вътрешно организирано сценично действие, изградено в съответствие с музикалната и драматургичната логика на произведението.

Неговата методология включва и ясно структурирани отношения между режисьор, диригент и сценограф – отношения, изградени върху *обща концепция и взаимна естетическа отговорност*. Така той формира не само спектакли, но и институционална култура на съвместно творчество. Дори в контекста на идеологическия натиск на социалистическия реализъм, Кърджиев съумява да съхрани интелектуалната автономия на своите постановки, вписвайки ги в полето на естетическия анализ, символния ред и художествения синтез.

Като публицист и теоретик, Кърджиев оставя богато наследство, което не само документира историята на българската опера, но и задава *методологически ориентири за бъдещите поколения*. Неговата роля като учител, ментор и идеолог на сценичното изкуство е неоспорима. Превръща се в онзи културен архитект, чиято визия оформя идентичността на националния

оперен театър, пренасяйки го от етапа на зародиш към съзнателна и зряла художествена форма.

Евгений Немиров

Архитект на модерната оперна визия в България

Евгений Немиров се откроява като един от най-ярките новатори в историята на българската оперна режисура. В контекста на доминиращия социалистически реализъм, неговият подход представлява радикално отстъпление от нормативните постановъчни рамки, проправяйки път за една нова естетическа парадигма. Немиров не само предлага визуална и концептуална алтернатива на идеологическите шаблони, но и превръща операта в *сценичен организъм с висока художествена автономия*.

Неговият възглед за *оперната постановка като интегрално изкуство*, в което музика, сценография, танц и мизансцен съществуват в равнопоставен естетически диалог, открива нов хоризонт пред родната сцена. Това не е просто режисура в традиционния смисъл, а едно концептуално сътворяване на сценична реалност, където всеки компонент носи смисъл и създава художествено напрежение. Немиров разглежда сценичната визия не като фон, а като съ-автор в изграждането на драматургичната логика на спектакъла.

Централна особеност в неговата естетика е отношението към стила и вярността към композитора. Тази вярност не се разбира като буквално следване на музикалния текст, а като търсене на *смыслово съответствие чрез творчески синтез* – интерпретация, която е емоционално и интелектуално обоснована. Така Немиров изгражда режисьорски език, в който стилевата цялост се постига чрез културен резонанс, а не чрез догматично следване на „правилната“ интерпретация.

Немиров има изключителен *принос и в сферата на критическата и методологическата мисъл*. Неговите публикации полагат основите на съвременното режисьорско мислене в България, където операта се разбира като визуално-психологическа и музикална структура, а не като сбор от ефектни сцени. В тях откриваме идеята за режисьора като естетически водач – фигура, която носи отговорност за философската, художествената и културната дълбочина на сценичния процес.

Евгений Немиров е не просто пионер на модерната режисура – той е мислител, чийто труд

надхвърля границите на постановъчната практика и *поставя основите на естетическата еманципация на българската опера*. Неговата концептуална смелост, естетическа последователност и интелектуална проникателност го превръщат в културен референт за поколения режисьори, артисти и изследователи.

Изводи и заключение на Глава Втора

Христо (Хитьо) Попов

- Първият български режисьор, който прилага научно обоснована, психологически аргументирана и драматургично структурирана постановъчна методика.
- Създава оперен стил, в който реализмът служи не за илюстрация, а за художествено проникновение в музикално-драматургичния образ.
- Личният му принос към институционалното и естетическото израстване на операта в България е системен, дълготраен и неизменен в културната ни памет.

Илия Арнаудов

- Арнаудов въвежда в България модела на „режисьор-философ“, съчетаващ музикално познание с концептуална визия.
- Репертоарната му стратегия е насочена към разнообразяване и културна образователност, но остава недооценена от критиката.
- Той предшества с десетилетия идеята за децентрализация и автономия на оперните театри извън столицата.
- Исторически погледнато, Арнаудов въплъщава напрежението между модернизъм и институционален конформизъм в българската музикално-сценична култура.

Хрисан Цанков

- Основна фигура в процеса на модернизация на българския театър, пренесъл експерименталния дух на Райнхард и Брехт на родна почва.

- В музикалния театър той въвежда нов модел на сценичен синтез, в който визуалната и ритмическата композиция имат равностоеен глас с музиката.
- През творчеството си Цанков утвърждава режисьора като естетически организатор на сценичната реалност, а не просто координатор на изпълнители.
- Остава значим отпечатък и като теоретик и педагог, допринасящ за интелектуалното обогатяване на сценичната практика у нас.

Драган Кърджиев

- Поставя основите на съвременната българска оперна режисура – чрез въвеждане на системна, концептуална и музикално-драматургична постановъчна практика, съчетаваща европейския режисьорски модернизъм с локалните традиции.
- Утвърждава ролята на оперната режисура като самостоятелно художествено изкуство, което изисква специфична методология, различна от драматичния театър, и опираща се на детайлен прочит на партитурата, историческа подготовка и естетическа интуиция.
- Кърджиев е сред първите български режисьори, които разглеждат партитурата като драматургична матрица – не само като музикален текст, а като източник на емоционално действие, сценична структура и логика.
- Естетическият му възглед е динамичен и еволюиращ – от първоначален драматургичен реализъм към по-широко разбиране на операта като синтетично изкуство, в което визуалното, музикалното и драматургичното са равноправни.
- Формира цялостна методология за постановка, в която съжителстват концептуалната работа с партитурата, драматургичната логика и визуалната поетика.
- Кърджиев развива оригинален подход към работата с изпълнителите, настоявайки за „пеещ актьор“ – артист със сценична култура, музикално мислене и способност за психологическо превъплъщение, а не само с вокални качества.
- Той поставя основите на понятието „сценична партитура“ в българския контекст – разбирана като вътрешно организирана система от действия, пластика, ритъм и взаимодействия, базирана

на структурата на музикалното произведение.

- Ключова фигура в процеса на преформулиране на българската оперна режисура – от илюстративна към драматургично-мотивирана и естетически съзнателна практика.
- Създава трайна парадигма за взаимоотношения между режисьор, диригент и сценограф, подчертавайки необходимостта от творчески синхрон, основан на обща концепция и взаимно разбиране на стила и съдържанието на творбата.
- Съчетава режисьорската практика с теоретична рефлексия, оставяйки богато публицистично наследство, в което са формулирани редица основополагащи постановъчни принципи, валидни и в съвременната оперна режисура.
- Принудителната адаптация към догмите на социалистическия реализъм не успява да заличи основния принос на Кърджиев, а именно – разбирането на операта като интелектуално и художествено предизвикателство, изискващо постоянен анализ, експеримент и отговорност към зрителя.
- Неговото дело остава фундаментално за изграждането на режисьорската школа в България, формирайки приемственост сред поколения творци и предопределяйки методологическата рамка на българската оперна постановъчна практика през втората половина на XX век.

Евгений Немиров

- Пионер на модерната оперна режисура в България, предлагащ алтернатива на социалистическия реализъм чрез експресивност, визуална поетика и жанрова условност.
- Възгледите му за сценографията, танца и мизансцена като равностойни компоненти на смисъла поставят началото на интегралния подход към оперната режисура – не само като поставяне, а като концептуално творчество.
- Той създава мост между музикално-драматичната форма и изобразителното мислене, което превръща спектакъла в естетически концепт, а не сбор от изпълнения.
- Немиров настоява за стилова вярност към композитора, но интерпретира тази вярност като творчески синтез, а не догма.

- Критическият му апарат е също толкова важен, колкото режисьорската му практика – чрез своите статии, той изгражда методологическа база за съвременното режисьорско мислене у нас.
- Немиров утвърждава разбирането за операта като визуално-психологическо и музикално изкуство едновременно, отстоявайки автономията на режисьора като естетически водач на спектакъла.

В заключение, петимата творци формират *парадигми*, които се допълват по своеобразен начин и оформят своеобразен пачуърк на музикално-театрална естетика и методология в оперната режисура за периода:

- Попов – *научен и психологически реализъм*
- Арnaudов – *репертоарен модернизъм и културна визионерска мисия*
- Цанков – *експресионистично визуално-драматургично мислене*
- Кърджиев – *музикално-драматургичен синтез и постановъчна теория*
- Немиров - *визионер на съвременното оперно изкуство*

Развитието на българската оперна режисура в първата половина на XX век представлява уникален културен феномен, в който музиката и театърът започват да изграждат единно синтетично тяло. Именно през този „ранен период“, обхващащ приблизително времето между 1920-те и 1950-те години, се формира основата на професионалната постановъчна практика в страната. Творците, поставили началото, не просто утвърждават режисурата като самостоятелно изкуство – те формулират нова естетическа и методологическа парадигма, в която операта се възприема като сценичен организъм, а не като концертно изпълнение с костюми.

Режисьорите от този период не само полагат основите на режисьорската школа у нас, но и *превръщат операта в културно и мисловно пространство*, в което се срещат история, философия, музика и театър. Българската оперна режисура съчетава *научна методичност, визуално-драматургично въображение и културна рефлексия*. Тази комбинация продължава да бъде актуален ориентир и в съвременните постановъчни търсения, доказвайки, че началото е било не само достойно, но и вдъхновяващо.

ГЛАВА ТРЕТА

СЪВРЕМЕННИ ПАРАДИГМИ И ВОДЕЩИ ПОСТАНОВЪЧНИ ПРИНЦИПИ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА РЕПЕРТОАРНАТА ОПЕРНА КЛАСИКА. ЗРЯЛ ПЕРИОД

В Трета глава, която исторически визира периода след политическите промени през 1989 г., българската оперна режисура преживява сериозен поврат. На практика, режисьорите действително получават творческа свобода, но това ги изправя пред сложната методологическа дилема: да продължат и обновят доколкото е възможно наследената традиция или да се впуснат в неизпробвани до момента модернистични експерименти. Започва ново, трескаво заимстване – директно от постмодернистичната европейска сцена, което обаче крие сериозни рискове – особено когато в оперния театър навлизат режисьори, пренебрегващи основни оперно-драматургични принципи.

През началните етапи на българската оперна режисура, първите режисьори – обучени в чужбина, възприемат *реалистичния модел на театрално-музикалната сцена*. Те категорично отхвърлят наподобяващата архаика на *костюмирания концерт*, стремейки се към сценична органика, близка до човешкото поведение в житейската реалност – подход, революционен за времето си.

Въпреки това, прилагането на реализма в операта, често води до дълбоко противоречие. По своята същност, оперният жанр никога не е целял реалистично изобразяване на света – той си служи със *специфични алегории, символика и условност, създавайки собствена сценична реалност*, още от бароковия си прототип. В този смисъл, реализмът в операта влиза в конфликт със самата ѝ естетическа природа.

И днес оперните режисьори кардинално са изправени пред избора: *да следват драматичната или музикалната логика*. Но постановъчният опит категорично свидетелства, че когато се приоритизира драмата за сметка на музиката, постановките стават еднообразни и загубват стилистичната си музикална поетика. Вместо да използват пълния потенциал на музикалната драматургия, закодирана в партитурата, режисьорите се фокусират главно върху психологическия анализ на персонажите и техните конфликти, което неминуемо води до банализиране на сценичния резултат и появата на постановъчни клишета.

Петър Щърбанов

Строител на музикално-философската парадигма в съвременната оперна режисура

Петър Щърбанов се откроява като една от най-значимите фигури в историята на българската оперна режисура, като със своя труд отбелязва *нов етап в естетическата и методологическата еволюция на жанра*. Неговият подход към постановката преодолява рамките на традиционния театрален формализъм и извежда музиката до статута на не просто драматургичен носител, а и на *философски импулс, структуриращ сценичното действие*.

Централният възглед в концепцията на Щърбанов е свързан с *идеята за музикално-сценичен интегритет*. За него операта е синтетично изкуство, в което всеки елемент – от мизансцена до актьорската игра и визуалната естетика – трябва да бъде подчинен на *честен прочит на авторовата мисъл*. Този прочит не изключва модерността, но настоява тя да бъде органично извлечена от музикалната драматургия, без насилствени интерпретативни интервенции. Така се изгражда едно специфично балансирано сценично пространство, в което стилите характеристики на епохата и контекстът на съвременното съжителстват в синергия, а не в конфликт.

Режисьорската методология на Щърбанов е белязана от висока степен на *аналитичност и културна рефлексия*. Той не просто конструира спектакли, а разгръща диалог с музиката, жанра и традицията, превръщайки сцената в мисловно поле. Това го доближава до фигурата на *режисьора-философ* – творец, който не обслужва естетически конвенции, а създава естетическо познание чрез постановка. Подобна практика е актуална и днес, когато понятието за *оперен успех* все повече се свързва не само с вокално превъзходство, но и с режисьорска дълбочина и синтетична цялост.

Значителен принос на Щърбанов е и *формулирането на постановъчна система*, в която жанр, сюжет и тема се разглеждат като взаимнообвързани константи. Така се очертава съвременна парадигма на оперната режисура – не просто като техника на сценичното изразяване, а като синтетично и концептуално изкуство, в което всяка творба носи свой вътрешен логос, разчетен през призмата на музиката.

Въздействието на Щърбанов надхвърля рамките на индивидуалната му творческа биография. Той *полага основите на съвременния режисьорски дискурс в България* – дискурс, който се

стреми към художествена истина, постановъчна цялостност и интелектуална отговорност към традицията и съвременността.

Михаил Хаджимишев

Музиката като истина на сцената

Михаил Хаджимишев се утвърждава като изключителен пример за режисьор, който отстоява *принципите на музикално-драматичната последователност и дълбочинното тълкуване на оперния жанр*. В контекста на съвременния оперен театър, доминиран от често произволни режисьорски интерпретации и външни ефекти, неговият подход изпъква с категорична вярност към композиторския замисъл и аналитичната строгост.

Хаджимишев отстоява идеята, че *режисьорската интерпретация трябва да произтича органично от музикалния текст*, а не да бъде наложена отвън като самостоятелна концепция. В този смисъл, музиката не е просто съпътстващ елемент на действието, а структурен и смислов център, който определя характера, конфликта и ритъма на сценичното действие. *Анализът на музикалната драматургия* заема централно място в неговата работа, като чрез него се разчитат кодовете на поведение, психологическата мотивация на героите и театралната логика на произведението.

В противовес на формализма и режисьорската показност, Хаджимишев залага на концептуална яснота и задълбоченост. Според него, новаторството в оперната режисура не се постига чрез външни ефекти или скандални преосмисляния, а чрез *проникновено вникване в композиторската логика и историческите контексти на произведението*. Това изисква не просто интерпретаторска интуиция, а висок професионализъм и културна осведоменост.

Хаджимишев настоява, че режисьорската подготовка задължително включва *познаване на епохата, естетиката и стилистичния език на композитора*. Само по този начин може да се осигури автентичност в сценичното претворяване и да се избегне изкривяването на художественото послание. Режисьорът трябва да бъде едновременно изследовател, артист и педагог, способен да преподава културна и музикална грамотност на сцената.

Особено впечатляваща е загрижеността на Хаджимишев по отношение на новите поколения творци, които често демонстрират *недостатъчна сценична подготовка и повърхностен подход*

към оперната режисура. Неговата педагогическа работа цели не просто предаване на знания, а изграждане на критическо мислене и уважение към изкуството. Така, неговото творчество придобива и ясно изразено бъдещеориентирано измерение – усилие за съхраняване на жанра чрез образовани и съзнателни наследници.

Режисьорската практика на Михаил Хаджимишев е израз на една *възвишена естетическа и професионална етика*, която отхвърля повърхностния спектакъл и поставя в центъра на сценичното действие музиката и нейното драматургично значение. Неговият принос не се изчерпва с индивидуалния му стил, а задава стандарти и методология за цялата област.

Стефан Трифонов

Формирането на съвременната българска оперна режисура: между традицията и реформата

Стефан Трифонов е представител на едно критично поколение творци, които не само наследяват театрални и музикални традиции, но и активно участват в изграждането на професионална оперна режисура в България. Образован в чужбина и повлиян от водещите съветски театрални школи, Трифонов развива *специфична постановъчна естетика, която съчетава академична дисциплина с индивидуален артистичен почерк*.

Стефан Трифонов категорично се противопоставя на т.нар. *костюмиран концерт* – форма на сценична реализация, доминирана от вокалното изпълнение, но лишена от драматургично и сценично единство. В този контекст той се стреми към изграждане на *органичен синтез между музика, драма и сценично действие*. Тази нова парадигма предполага приоритет на драматургичната логика, без това да отменя водещата роля на музикалния текст.

Неговата методология се основава на *театрални принципи, адаптирани към изискванията на оперния жанр*. Това включва сценична дисциплина, актьорска психология и структурен анализ на действията – похвати, присъщи на школата на Станиславски и Покровски. Същевременно, Трифонов избягва формалните крайности на авангардната школа на Майерхолд, поддържайки естетическа умереност и фокус върху достъпността и драматичната последователност на постановките си.

Въпреки влиянието на драматичната режисура, Трифонов ясно съзнава, че *операта е специфичен синтетичен жанр, в който музиката диктува ритъма, структурата и логиката на драматургията*. Той отхвърля механичната театрализация и поставя акцент върху дълбинното преживяване на музикалната структура. Този подход разкрива стремежа му да осмисли операта не просто като театър с музика, а като интегрална форма, където всички елементи подчиняват себе си на общо драматургично и емоционално въздействие.

Особен интерес представлява опитът на Трифонов да намери *баланс между историческата вярност и необходимостта от актуализация на оперните произведения*. Макар и привърженик на стилистичната точност спрямо епохата и композитора, той допуска внимателна редакторска намеса с цел адаптиране към очакванията и културните нагласи на съвременния зрител. Този подход го позиционира като режисьор от преходната генерация, балансиращ между догмата на съветската академична традиция и свободата на съвременната театрална инвенция.

Постановъчният език на Трифонов съчетава *повествователност с образност, като често се движи между рационалния реализъм и поетичната метафоричност*. Макар и да не залага на визуална радикалност, неговите спектакли се отличават с психологическа дълбочина и емоционална наситеност. Тази умереност не е израз на творческо ограничение, а по-скоро на целенасочено търсене на сценична яснота, драматургична цялост и музикално-психологическа искреност.

Стефан Трифонов е ключова фигура в преходния етап на българската оперна режисура – *между институционализираната съветска естетика и формирането на самостоятелна национална театрална идентичност*. Чрез своя чувствителен и аналитичен подход към музиката, чрез умереността в постановъчната експресия и чрез ангажираността към драматургичната цялост, той създава модел на режисура, който едновременно пази традицията и отваря хоризонт към бъдещето на жанра.

Емил Бошнаков

Моделът на интелигентния реализъм в българската оперна режисура

Емил Бошнаков се утвърждава като една от водещите фигури в историята на българската оперна режисура, съчетавайки традиции, идващи от съветската школа, със стремеж към оригиналност и художествен синтез. Неговият подход бележи важен преход – от доминираната от вокалната

експресия и формалистични постановъчни практики сцена, към интелигентно интегриран оперен спектакъл, в който режисурата заема водеща творческа роля.

Наследник на московско-ленинградската школа и традициите на Борис Покровски, Бошнаков развива театрално ориентирана режисура, която съчетава психологически реализъм с условна сценична поетика. Този подход следва основополагащите принципи на съветската театрална мисъл – жизнена правда, сценична дисциплина, актьорска психология – но същевременно избягва схематизма, характерен за строго идеологизирани постановъчни практики. Именно чрез интеграция на руския методологически модел с локални естетически приоритети, Бошнаков създава специфичен български вариант на оперен синтез.

В своята постановъчна философия, Емил Бошнаков издига режисьора като основна творческа и организационна сила в изграждането на оперния спектакъл. Подобно на Покровски, той отстоява тезата, че липсата на ясно режисьорско виждане води до фрагментарност и отсъствие на сценично единство. Неговата *естетическа формула – реализъм плюс условност* – представлява интелигентен компромис между визуалната метафора и психологическата достоверност. Така се формира уникален художествен език, в който сценичното внушение е съвместимо с логиката на човешкото поведение и емоционалната последователност.

Бошнаков не се ограничава в естетическото поле – той отправя системна критика към *административната подчиненост на режисьора и липсата на дългосрочна стратегия за подготвяне на квалифицирани кадри*. За него успехите и неуспехите на оперното изкуство са пряко свързани с капацитета на режисурата и нейното институционално признание. Именно затова той настоява за разширяване на ролята на режисьора не само като артист, но и като педагог, анализатор и стратегически глас в културната политика.

Един от основните постулати на Бошнаков е *ансамбловостта* – като както организационен, така и художествен принцип. Спектакълът за него е съчетание на музика, текст, движение, визия и вокал, обединени в едно хомогенно сценично цяло. Това го отличава от вокално-доминираните модели, в които музиката и сценичният език съществуват паралелно, но не винаги в интегритет.

Бошнаков не отрича традицията, но я разглежда като платформа, а не догма. Предупреждава както срещу безкритичното възпроизвеждане на *канони*, така и срещу *естетския формализъм, който изолира произведението от неговия музикално-драматургичен контекст*. Според него

истинското обновление на оперната сцена трябва да стъпва върху авторската територия, а не чрез разрушаване на нейната структура.

С над 50 постановки и гастроли в ключови европейски и латиноамерикански театри, Бошнаков налага своя модел и в международен контекст. Международният му успех валидира неговата творческа стратегия – основана на уважение към музиката, драматургичен инстинкт и визуално въображение.

Емил Бошнаков е сред най-значимите реформатори на българската оперна сцена, създавайки *мост между строгостта на съветската школа и нуждата от творческа гъвкавост и модерна сценична мисъл*. Неговият модел на *интелигентен реализъм* предлага не само естетическа, но и педагогическа и институционална визия за бъдещето на оперната режисура. В лицето на Бошнаков виждаме режисьор, който не просто поставя спектакли, а създава културна система – базирана на уважение към автора, знание за музиката и отговорност към публиката.

Светозар Донев

Между жанрова реформа и културна мисия

В културния пейзаж на българския музикален театър, Светозар Донев се откроява като реформатор и защитник на оперетата – жанр, който в края на XX и началото на XXI век често бива подценяван или третиран като „второразредно“ изкуство. Донев се противопоставя на това отношение с последователна режисьорска и теоретична позиция, в която оперетата не е музейна реликва, а живо сценично изкуство – отворено към диалог със съвременното и способно на художествено обновление.

В основата на възгледите на Донев стои разбирането, че оперетата не трябва да се възприема като закостеняла форма, а като динамичен и синтетичен жанр, способен да интегрира елементи от други сценични и музикални практики. Той отхвърля както механичната еkleктика, така и декоративния подход към жанровото смесване. За Донев проблемът не е в множествеността на стилове, а в липсата на вътрешна логика и кохерентност на изразните средства. Именно тази логическа и емоционална цялост е ключът към създаването на сценично въздействаща оперетна постановка.

В режисьорската концепция на Донеv, *актуализацията на оперетата минава през съдържателна и стилова реформа*. Това не означава разрушаване на класическите произведения, а тяхното пречупване през призмата на съвременните социални, културни и естетически реалности. Режисьорът е разглеждан не просто като технически координатор, а като съавтор на спектакъла, чиято роля е да открие нови смисли и емоционални хоризонти в познатите произведения. За Донеv, *живият театър* е този, който диша със съвремието си – който говори на езика на публиката и създава емоционална ангажираност.

Особено значим аспект в възгледите на Донеv е критиката към културния снобизъм, който често маргинализира оперетата и я определя като „лека“ или „несериозна“. За него, отношението към този жанр функционира като културен маркер, който разкрива йерархии и предразсъдъци в системата на изкуствата. Донеv реабилитира оперетата като жанр с потенциал за художествена дълбочина и социално въздействие, включително в контекста на социалистическата културна политика, където тя може да изпълнява идеологически и възпитателни функции.

За Донеv, устойчивото развитие на българския музикален театър минава през утвърждаване на национална естетика и оригинално съдържание. Той подчертава необходимостта от развитие на българска оперетна драматургия, която да изразява локални теми, език и културни кодове. Само така жанрът може да бъде устойчиво жизнен и художествено валиден – чрез своята връзка с националната културна тъкан.

Донеv остро критикува тенденцията към гастролещи режисьори, чиято цел е краткотраен успех, често постигнат чрез ефектност, а не чрез дълбочина. Вместо това, той настоява за режисьора-педагог – творец, който работи дългосрочно с трупата, изгражда вътрешна естетическа среда и възпитава артистичен вкус. Това разбиране е не просто организационно, а естетическо и идеологическо – свързано с визията за театъра като възпитателна, културна и социална институция.

Светозар Донеv представлява едно критично и конструктивно мислене за бъдещето на оперетата – не като носталгичен реликт, а като живо сценично изкуство с потенциал за развитие. Неговият подход съчетава *естетически реализъм, социална ангажираност, жанрова адаптивност и педагогическа отговорност*. Чрез своята режисьорска и концептуална работа, Донеv

утвърждава оперетата като художествено легитимна и културно значима форма, способна да обогатява съвременния театрален ландшафт.

Павел Герджиков

Между сценичното майсторство и културната мисия

Павел Герджиков е изключителна фигура в българската и европейската музикално-сценична традиция – творец с многостранен профил, съчетаващ изпълнителско майсторство, режисьорска визия и педагогическа последователност. Неговият принос към развитието на оперната култура в България се простира отвъд сцената – той *изгражда теоретичен и практичен модел*, в който музиката, театърът и националната идентичност образуват единен културен организъм.

Герджиков притежава *рядко срещана сценична универсалност* – като певец от висока класа, режисьор с оригинален сценичен език и педагог, оставил трайна следа в подготовката на няколко поколения български оперни артисти. Тази многоизмерност му позволява да разбира оперния спектакъл като синтетична форма, изискваща не само техническо овладяване, но и културна ангажираност. Неговият анализаторски подход изисква задълбочено познаване на музикалната драматургия и историческия контекст на всяко произведение, което оформя стилово прецизна и естетически вярна режисура.

Създаването на катедра „Оперна режисура“ в Държавната музикална академия е едно от стратегическите постижения на Герджиков. Този академичен проект не само институционализира режисьорската професия в музикалния театър, но също така въвежда нова парадигма на ансамблов мислене, вътрешна мотивация и художествена отговорност. За Герджиков режисьорът не е външен наблюдател, а активен *медиатор между композитора, изпълнителя и публиката* – фигура, която работи в служба на синтетичното изкуство.

Естетическият модел на Герджиков съчетава уважение към *класическото наследство с откритост към новите театрални средства*. Това не е противоречие, а осъзната стратегия – иновациите са легитимни само тогава, когато произтичат от логиката на произведението и служат на неговото художествено въздействие. Тази позиция го отличава от тенденциите на повърхностна актуализация и визуален формализъм, които рискуват да разкъсат вътрешната цялост на класическите оперни текстове.

Герджиков е последователен *защитник и интерпретатор на българската музикална култура*, като настоява за органична връзка между изпълнителя и националната традиция. За него операта не е културен импорт, а контекстуално вписано изкуство, което трябва да носи локални естетически и духовни кодове. Така, артистичната отговорност на изпълнителя и режисьора се превръща в културна мисия, ориентирана към създаване на значимо национално сценично изкуство.

Особено ясно Герджиков се изказва срещу тенденциите на комерсиализация на оперната сцена, при които спектакълът се превръща във визуално шоу или артистична надпревара, откъсната от драматургичната логика и музикалната структура. За него операта е изкуство на дълбочина, интегритет и културна ангажираност, което изисква не ефективност, а последователна интерпретация и стилова прецизност.

Павел Герджиков е изключителна фигура в изграждането на модерната българска оперна режисура, чийто принос надхвърля рамките на индивидуалното творчество. Неговият модел на работа съчетава анализ, културна ангажираност, сценична интуиция и академична строгост. Като артист, педагог и мислител, Герджиков задава етически и естетически стандарти, които продължават да формират ценностната рамка на съвременната оперна практика у нас.

Румен Нейков

Интегратор на музикална драматургия и сценична естетика

Румен Нейков се утвърждава като една от знаковите фигури в съвременната българска оперна режисура – творец с дълбока култура, впечатляваща сценична чувствителност и съществен принос към теоретичното осмисляне на жанра. Възпитаник на школата на Хари Купфер и Валтер Фелзенщайн, Нейков е естествен *наследник на немската експресионистична традиция*, но същевременно и неин активен адаптатор към спецификата на българската музикално-сценична практика. Неговото творчество представлява синтез между интелектуално проникновение, прецизна режисьорска методология и стремеж към изразна пълнота.

Нейков е привърженик на идеята за операта като синтетично изкуство, в което музиката, словото, пластиката и визуалният образ трябва да се подчиняват на едно цялостно драматургично изграждане. В своята режисура той *изхожда от музикалната драматургия* на произведението, като не допуска компромис с партитурата, но същевременно търси активна

комуникация със съвременната сценична естетика. Работата му е вдъхновена от *идеите на Брехт*, но също така носи белезите на *вагнерианския концептуализъм* – стремеж към обединение на различни изкуства в единен сценичен режисьорски изказ.

Съчетанието на практика и теория е емблематично за фигурата на Нейков. Неговите трудове демонстрират аналитичен подход към драматургичната тъкан на музикалното произведение и предлагат оригинални решения за сценична реализация. Особено показателен е анализът му върху *„Янините девет братя“* от Любомир Пипков, където режисьорът успява да *интегрира естетиката на експресионизма с архетипната българска митология*.

Оперната режисура според Нейков е не рутинна професия, а *духовно призвание*. Той вижда в репетицията не просто технически процес, а *празник – събитие, в което се култивира творчески заряд*. Именно в това се състои една от неговите най-съществени идеи – че истинската режисура е способност за преобразяване – на текста, на музиката, на изпълнителя и на зрителя. Режисьорът, по негови думи, трябва да бъде медиатор между произведението и публиката, да създава съвременен резонанс за класически и нови творби.

Като педагог, Нейков отстоява разбирането, че *режисурата може да се преподава, но талантът е незаменим*. Творческият процес според него е резултат от натрупан опит, професионална дисциплина и интелектуален рефлекс, но и от вътрешна необходимост за въздействие чрез сцената.

Румен Нейков оставя ярък отпечатък в българския музикален театър не само с работите си, но и с начина, по който мисли и формулира неговата съвременна естетика. Съчетавайки страстта към музиката, аналитичния подход на изследователя и визионерския усет на сценичния артист, той утвърждава операта като място на интелектуално въздействие и художествено възвисяване, в което *режисурата се превръща в изкуство на синтез и прозрение*.

Пламен Карталов

Операта като сценично партитуриране: от музикалната форма до културното пророчество

Пламен Карталов заема особено място в съвременната българска и европейска оперна режисура. Неговата естетическа философия и практическа методология надхвърлят границите на

класическото сценично мислене, като съчетават *музикална строгост, драматургична дълбочина и културна визионерска перспектива*. В основата на неговата концепция стои разбирането за партитурата като отправна точка и структурен център на оперния спектакъл – не либретото, не сценичната адаптация, а *музикалната драматургия като архитектура на цялото представление*.

За Карталов, *операта е преди всичко музикално изградена реалност*. Това означава, че всички сценични елементи – движение, образ, цвят, дори темпо и пауза – произлизат от темпо-ритмичната логика на музикалната форма. Тази идея е в основата на неговата режисьорска методология, която можем да определим като „сценично партитуриране“ – *режисьорският процес като музикален анализ, в който сценичното време се мисли като музикално време*. В този контекст, всяка постановка се превръща в интерпретация на партитурата като драматургичен текст, в който визуалното и театралното не илюстрират, а интериоризират музикалната енергия.

В труда си „*Янините девет братя – опера от Любомир Пипков. Режисьорски проекции*“, Карталов демонстрира изключително аналитичен подход към изграждането на сценичната концепция. Чрез жанрово разчитане (драматична балада, музикална мистерия, психологическа притча), той реконструира историческия, философския и културен контекст на произведението. Символичният разпад на Яниния род е тълкуван като оперен апокалипсис – метафора за националната травма и историческата фрагментация. Така Карталов утвърждава режисьора като културен интерпретатор, който открива в сценичния текст пластове на колективна памет и идентичност.

Понятието за „сценична истина“ заема ключово място в режисьорската философия на Карталов. Тази истина не е натуралистична, нито абстрактна – тя произтича от вътрешната логика на драматургичния конфликт, който трябва да бъде емоционално преживян, а не формално представен. Режисьорската му работа се отличава с психологическа прецизност и визуална концептуалност – използване на цвят, светлина, текстури като семантични знаци. Така визията се превръща не в декор, а в носител на драматургично съдържание.

Карталов възприема операта *като интегративно изкуство, където музика, актьорска игра, визуален образ и слово се преплитат в единна система*. Той говори за режисьора като *археолог*

на музикалното време, който не просто организира сценичното действие, а реконструира и извежда на повърхността структурната енергия на музиката. Това разбиране води до полифонично сценично мислене, в което нито един елемент не е самодостатъчен, а всички са подчинени на принципа на цялостната драматургична спойка.

Най-дълбоките пластове в режисьорската естетика на Карталов разкриват стремежа към *операта като културно и духовно послание*. Неговите спектакли не са само музикални или театрални постижения – те задават въпроси за нацията, историческата памет, културната идентичност. Така операта се превръща в сценично пророчество, което не предсказва бъдещето, а диагностицира настоящето чрез художествени средства, провокирайки размисъл и емоционална ангажираност.

Пламен Карталов е сред онези редки театрални визионери, които мислят операта не само като сценична практика, а като форма на културен изказ. Чрез своя подход, базиран на *партитурна строгост, философска дълбочина и визуална концептуалност*, той създава режисьорски модел, в който операта е едновременно музикално произведение, сценично изкуство и културен акт. В този смисъл, Карталов не просто поставя спектакли – той *интерпретира национални митове и активира духовни пространства в съвременното българско културно съзнание*.

Ваня Бъчварова

Между драматургичния анализ и актьорската психофизика

Ваня Бъчварова е една от най-ярките личности в съвременната българска музикална култура – *режисьор - изследовател, педагог и реформатор, която преосмисля операта не просто като сценично изкуство, а като структурен културен феномен*. Нейният принос към развитието на оперната драматургия, методологията на обучение на оперни изпълнители и институционалната рамка на режисурата в България е многоизмерен и дълбоко повлиян от концепции, свързани със съвременната сценична психология, културната теория и практическото музикално познание.

Фундаменталният труд на Бъчварова *„Актьорско майсторство за оперни певци“* предлага нов модел за обучение, който отхвърля механичното приложение на драматични театрални методики в операта. В своя анализ, тя ясно очертава съществената разлика между оперния и драматичния актьор – основаваща се на взаимодействието между естеството на звука и физическото присъствие на сцената. Бъчварова изгражда *холистичен модел на сценично*

обучение, в който централна роля заема въображението на певеца, неговата сензитивност към партитурата и способността му да интегрира звук, тяло и смисъл в едно сценично действие.

Монографията „Оперна драматургия“ е върховият академичен труд на Бъчварова и основополагащо изследване в българската музикално-сценична теория. В нея тя разглежда операта през жанровата ѝ еволюция, социокултурната функция и ролята на режисьора и композитора като съавтори в сценичния процес. Този подход утвърждава Бъчварова като мислител, който не просто описва театралните явления, а ги преподрежда в нова аналитична рамка, където музикалната и драматургичната логика функционират синхронно, а не йерархично.

Бъчварова е пионер в академичната подготовка на оперни режисьори в България, като създава *първата специализирана програма по оперна режисура в Нов български университет*. Така тя запълва дългогодишна институционална празнина, предоставяйки методологично структурирано обучение, ориентирано към съвременните нужди на музикалния театър. Работата ѝ в Националната музикална академия и Чукурова университет в Турция я утвърждава като трансгранична фигура, чието влияние надхвърля локалните рамки и участва в изграждането на нови професионални стандарти в региона.

Ваня Бъчварова разглежда операта като живо и въздействащо сценично изкуство, което трябва да бъде осмислено, преживяно и преработено, за да се превърне в съвременно културно събитие. За нея *партитурата не е крайна форма, а потенциал за сценично „свещенодействие“*, в което *знаците на музикалния текст се превръщат в психофизически акт на културна комуникация*. Това убеждение я позиционира не просто като теоретик или практик, а като режисьор-реформатор, който променя самото разбиране за съвременната оперна сцена.

Ваня Бъчварова оставя дълбока следа в съвременното мислене за операта – като жанрова форма, културна практика и педагогическа територия. Чрез своите трудове, постановки и образователни проекти, тя създава *мост между музикалната естетика, сценичната психофизика и културната теория*. В едно време на ускорена театрална промяна и стилистична еkleктика, Бъчварова ни напомня, че операта е преди всичко изкуство на дълбочината – на връзките между звук и смисъл, тяло и идея, традиция и актуалност.

Изводи и Заключение на Глава трета

Петър Щърбанов

- Утвърждава нов естетически модел, в който музиката е не само основа, но и движеща сила на сценичната интерпретация.
- Сценичната форма придобива философска дълбочина, излизайки от сянката на формализма.
- Режиcьорската методология на Щърбанов показва аналитичност, съзнателна диалогичност със съвременността и културна рефлексия върху традицията.
- Защитава постановъчна етика, в която централно място заема идеята за *„честен прочит на авторовата мисъл“* - не се противопоставя на модерното, но настоява то да бъде органично изведено от *музикалната драматургия*.
- Стиливият белег на епохата на оперното произведение и естетиката на съвременността трябва да съществуват в баланс. Преувеличаването на едното води или до *„музейна интерпретация“*, или до модерен, но *отчужден от музикалната логика* спектакъл.
- Подчиняване на всички компоненти на едно централно режисьорско виждане
- Идеите му съдържат валидност и в съвременната оперна режисура, където стремежът към цялостност и музикално-сценична синергия остава актуален критерий за художествен успех.
- Щърбанов формулира съвременен методологически модел, в който *жанр, сюжет и тема* функционират като взаимосвързани постановъчни константи.

Михаил Хаджимишев

- Михаил Хаджимишев отхвърля всяка форма на режисьорски произвол, изразена чрез интерпретации, които не произтичат от музикалния текст
- Анализ на музикалната драматургия за разкриване за разкодиране характерите, конфликта и театралния ритъм.
- Новаторство може да бъде постигнато чрез *задълбочен анализ*, а не чрез външни ефекти.

- Загриженост от липсата на реална сценична подготовка на нова генерация творци.
- Задълбочен анализ като част от постановъчната подготовка – режисьорът трябва да знае *епохата, естетиката и езика на композитора*.
- Режисьорската практика на Хаджимишев е израз на високо естетическо и професионално съзнание, което поставя музиката като основен вектор в изграждането на оперен спектакъл.
- Противопоставя се на формализма, натурализма и режисьорската показност, залагайки на дълбочинно разбиране на композиторската драматургия.
- Творчеството на Хаджимишев добавя практическа перспектива, основана на богат сценичен опит и педагогическа отговорност, насочена към бъдещето на жанра.

Стефан Трифонов

- Трифонов е част от поколението, което полага основите на професионалната оперна режисура в България, формирано в чуждестранни театрални и музикални институции. Това го вписва в реформистка линия, която противопоставя „костюмирания концерт“ на синтетичния музикално-сценичен спектакъл.
- Заменя изпълнителско-центричната (вокално-доминирана) парадигма с такава, в която сценичното единство и драматургичната логика заемат централно място.
- Личната му методология стъпва на театрални принципи, адаптирани към музикалната драматургия – без да подменя водещата роля на музиката.
- Влияние на московската и ленинградската школи: между догма и инвенция
- Трифонов е продукт на естетическите догми, характерни за съветската театрална школа от средата на XX век – акцент върху *жизнената правда, психологическия реализъм, сценичната дисциплина и действия анализ*, със силно влияние от Станиславски и Покровски.
- Известен консерватизъм и колебание към по-фантазни или експериментални решения – въздържа се от крайности и условности, характерни за школата на Майерхолд.

- Въпреки влиянието на драматичната режисура, Трифонов осъзнава, че операта е специфичен синтетичен жанр, в който музиката диктува ритъма и логиката на драматургичното действие.
- Отхвърля механичната театрализация на музикални сцени и търси дълбинно преживяване на музикалната структура като драматургичен организъм.
- Търси баланс между стилистична вярност и съвременна актуализация
- Следва принципите на вярност към стила на епохата и композитора, но допуска малка редакторска интервенция в смисъла на произведенията, за да ги направи по-разбираеми и въздействащи за съвременния зрител
- Постановъчен език между повествователност и образност
- Трифонов се колебае между рационалния реализъм и метафоричната поетичност. Неговият стил се характеризира с описателна драматургия, в която емоционалността често надделява над абстрактната театрална образност.
- Зрелищна умереност – постановките му са четими, логични, но не радикално иновативни; по-скоро психологически наситени, отколкото визуално революционни.
- Личен артистичен почерк: чувствителност към музиката и човешкия характер
- Творчески почерк - *емоционална чувствителност, вътрешна музикалност и психологическа искреност* на сценичните образи.
- Има важно място като медиатор между съветската академична школа и възникващата българска режисьорска традиция, в която започва формиране на самостоятелна естетическа идентичност.
- Режисьор от "преходната генерация" – между догмата и свободата, между музикалния канон и театралната инвенция.

Емил Бошнаков

- Наследник на московско-ленинградската школа с дълбоки корени в традицията на Б. Покровски
- Театрално ориентирана режисура, която съчетава психологически реализъм с условна сценична поетика, в контекста на строгото следване на музикалната драматургия.
- Интегрира руския методологически модел с локални естетически приоритети, водещи до специфичен български вариант на оперен синтез.
- Възприемане на режисурата като водеща творческа и структурна сила в операта
- Бошнаков издига режисьора до главна фигура в оперния процес – *творчески, идейно и организационно*. Подобно на Покровски, той отстоява позицията, че без режисьорска концепция няма пълноценен спектакъл.
- Формулиране на оригинална естетическа формула: реализъм + условност - прилага естетически „компромис“, при който психологическият реализъм на играта и условната сценография и мизансцени съжителстват в органично единство.
- Творческа формула - интелигентен баланс между визуална метафора и психологическа достоверност.
- Успехите и неуспехите на оперното изкуство са пряко свързани със състоянието на режисурата – нейния капацитет, признание и възможности за автономност.
- Осъжда административната субординация на режисьора и липсата на стратегическа система за подготовка на кадри.
- Ансамбловостта като естетически и организационен принцип - определя ансамбловия спектакъл като върховна ценност на социалистическия реализъм – единство на всички компоненти: музика, текст, движение, визия и вокал.
- Балансирано разбиране за традиция и новаторство - традицията е платформа, а не догма. Той предупреждава както срещу *механичното възпроизвеждане* на „канони“, така и срещу *естетски формализъм*, който пренебрегва композиторския замисъл.

- Творческото обновление трябва да се осъществява в рамките на авторовата територия, а не чрез разрушение на смисъла и структурата.
- Бошнаков ясно настоява, че не само творческият, но и анализаторският и педагогическият глас на режисьора трябва да бъде чул в културния и институционален контекст.
- Международно признание и въздействие - с повече от 50 постановки и гастроли в ключови европейски и латиноамерикански оперни театри, Бошнаков утвърждава българската школа като конкурентна и иновативна, особено по отношение на „психологическата точност и условността“.
- Международният му успех валидира модела на интелигентен реализъм, изграден върху задълбочено познаване на музиката и уважение към текста.
- Творческото му кредо изисква от режисьора да уважава автора, да познава музиката, да води с въображение и да работи в услуга на синтетичното сценично изкуство.
- Мост между строгата постановъчна школа на съветската традиция и критичната нужда от гъвкавост, музикална интуиция и театрална метафора.

Светозар Донев

- Оперетата не трябва да бъде третирана като музейна форма на изкуство, а като жив жанр с потенциал за развитие - динамична форма, способна да абсорбира и синтезира елементи от други театрални и музикални форми
- Критика към механичната еkleктика и опасността от безвкусица - същностният проблем е не в жанровата смес, а в липсата на вътрешна логика и единство на изразните средства.
- Актуализацията на жанра чрез съдържателна и стилова реформа - "живият театър" е този, който диша със съвременieto си и се ангажира емоционално и социално със своята публика.
- Критика към снобизма и предразсъдъците спрямо жанра - разглежда отношението към оперетата като културен маркер, който често бива използван с пренебрежителен подтекст.

- Идеологическа функция на оперетата в социалистическия контекст - за него оперетата е не просто развлекателен жанр, а възможен носител на социалистически ценности.
- Режи́сьорската роля като ключова за съвременното звучене - режисьорът е не просто технически изпълнител, а съавтор на спектакъла, чиято задача е да пречупи класическите произведения през призмата на новото време.
- Подчертаване на необходимостта от национална драматургия - устойчивото развитие на българския музикален театър изисква родна естетическа основа и оригинално съдържание.
- Професионализъм, ансамбловост и художествена култура като критерии за добрата режисура - акцент върху дълбочината на драматургичния анализ, вниманието към актьорската игра и създаването на цялостна художествена среда.
- Критика към съвременните постановъчни практики - несъгласие с тенденцията режисьорите да бъдат „гастролъори“, загрижени повече за краткосрочен успех, отколкото за изграждане на дългосрочен художествен процес. Той се обявява за режисьора-педагог, който работи дългосрочно с трупата и изгражда дълбоко въздействащо сценично изкуство.

Павел Герджиков

- Многогранен творчески профил и висока професионална култура - едновременно певец от висока класа, режисьор с оригинален сценичен език и педагог с дълбоко влияние върху поколения оперни артисти.
- Защитник и интерпретатор на българската музикална култура - теоретично аргументира необходимостта от дълбока връзка между изпълнителя и националната културна традиция.
- Естетически възгледи, базирани на реализъм и интелектуална дълбочина - развива режисура, в която се съчетава висок художествен вкус, реализъм и богата културна ерудиция.
- Принос към изграждането на модерна режисьорска школа в България - основател на катедра „Оперна режисура“ в Националната музикална академия. Неговият подход се базира на ансамблов мислене, вътрешна мотивация и стилова прецизност.

- Режи́сура, отворена към новото, но уважителна към класическото - търси сценична форма, без да нарушава органичното единство на класическите произведения, като въвежда нови театрални средства, когато те служат на художествената истина.
- Критика към повърхностната комерсиализация на оперната сцена - критичност към тенденцията оперният театър да бъде превръщан в механично шоу или артистична надпревара без естетическа цялост.
- Методология на интерпретацията, основана на задълбочено познание - аналитичен подход към изграждането на роля – проучва цялото творчество на композитора, стилистичните и историческите контексти.
- Концептуализация на изпълнителската отговорност като културна мисия

Румен Нейков

- Наследник и адаптатор на немската експресионистична режисьорска школа - музикално-драматургичен анализ, изразителен минимализъм и интегрирано сценично действие.
- Творец със силен интелектуален и изследователски профил - фундаментални въпроси на жанра – ролята на режисьора, структурите на конфликта, експресионистичната естетика, както и взаимодействието между текст, музика и сценичен образ.
- Привърженик на синтетичния театър и многопластовата режисура, насочена към изграждане на сценична истина въпреки условностите на музикалния жанр.
- Естетическа реабилитация на български класически и модерни оперни заглавия
- Активен поддръжник на Брехтовия епичен модел в оперната режисура - лансира идеята, че Брехтовият подход може да се използва не само за съвременни, но и за класически произведения чрез критическа дистанция, ирония и разрушаване на сценичната илюзия.
- Оперен режисьор с усет за драматургична цялост и историческа рефлексия - ролята на режисьора е не просто техническа, а концептуална.

- Педагог и културен стратег с дългосрочна визия - обучава артисти не само в техниката, но и в мисленето за театъра като културна и социална институция.
- Културен критик и публицист с аналитична сила
- Естет на детайла и атмосферата - визуалната среда е не само фоново пространство, а активен участник в драматургичното разгръщане на сценичното действие.
- Интелектуализиран, съвременен и социално ангажиран оперен театър.

Пламен Карталов

- Основни идеи и методи: Сцената започва от партитурата - музикалната драматургия е архитектурата на спектакъла, неговата вътрешна логика и стилистична цялост.
- Теория и практика: режисьорът като изследовател - в труда си *„Янините девет братя – опера от Любомир Пипков. Режисьорски проекции“*, той проследява родословието на либретото, разглежда жанровото смесване – „драматична балада“, „музикална мистерия“, „психологическа притча“; предлага философска интерпретация, в която разпадането на Яниния род символизира историческа гибел на българския народ — един вид оперен апокалипсис.
- Търсене на сценичната истина: от „Яна“ до „Турандот“ - в анализа на постановките си Карталов разработва понятието за сценична истина. За него „темпо-ритъмът на спектакъла“ произлиза от музикалната форма, а визията – от драматургичния конфликт, който трябва да бъде не просто илюстриран, а преживян.
- Режисьорът е психологически прецизен, визуално концептуален — използва цветове, текстури, светлина като семантични средства и жанрово неконвенционален
- Интегративност: операта като полифония на изкуствата - Карталов възприема операта като синтетично изкуство, в което музика, танц, слово, актьорска игра, визуални елементи трябва да бъдат хомогенно споени, а спектакълът да бъде резултат на “сценично партитуриране“, в което режисьорът е археолог на музикалното време.

- Операта като синтетично изкуство, съчетаващо музика, философия и визуална драматургия, вдъхновено от естетиката на *Gesamtkunstwerk*. Карталов утвърждава своята режисьорска визия като културна мисия – да направи Вагнер достъпен и значим в съвременната българска сцена.
- Политическо и духовно: операта като пророчество - в най-дълбоките пластове на концепциите на Карталов се усеща стремеж да превърне операта в съвременно послание. Неговите постановки поставят въпроси, не само за музиката и сцената, но и за нацията, паметта и културата.

Ваня Бъчварова

- Теория и практика: от „Актьорско майсторство“ до „Оперна драматургия“ - „Актьорско майсторство за оперни певци“ – тази двуезична книга е основополагащ труд, изграден като наръчник по психофизика за оперни изпълнители. Бъчварова очертава фундаменталната разлика между драматичния и оперния актьор – в естеството на звука и физическото присъствие, което той поражда.
- Критикува масовата практика за прилагане на театрални методики в оперното обучение, посочвайки тяхната неадекватност спрямо „неестественото“ съпоставяне на глас и тяло в операта.
- Бъчварова изгражда един холистичен, практически приложим модел на сценично обучение, в който централна роля играе въображението на певеца и чувствителността към музикалната партитура.
- „Оперна драматургия“: най-значимият ѝ научен труд - монографията е най-високият академичен връх в кариерата на Бъчварова
- Разглежда жанровата метаморфоза в оперната история, изследва операта през социокултурната оптика и анализира връзката между композитор и режисьор като двустранен процес на художествено съавторство.
- Международен поглед и културна чувствителност - посещението ѝ на Байройтския фестивал през 1976 г. се превръща в повод за силно аналитичен текст, в който тя сравнява режисурата на

„Пръстенът на нибелунга“ от Патрис Шеро с диригентския прочит на Пиер Булез, демонстрирайки фина чувствителност към баланса между музикално и театрално.

- Критиката на Бъчварова към разминаването между текст и музика в Шеро подчертава убеждението ѝ, че режисурата не трябва да нарушава „вътрешната партитурна логика“, а да я подчертава.
- Педагог и институционален новатор - Бъчварова е първият преподавател, създал програма по оперна режисура в България – в Нов български университет. С това тя поправя дългогодишна институционална празнина, като открива „нов шанс“ за българския оперен театър.
- Работата ѝ като педагог в НМА и Чукурова университет (Турция) я позиционира като фигура с трансгранично влияние в съвременното музикално образование.
- Метод и естетика: осмисляне и трансформация - знакът в партитурата е не самото изкуство, а път към неговото актуализиране, към неговото „свещенодействие“ в живия спектакъл.
- Режисьор-реформатор - мисли и концептуализира операта като цяло изкуство – изкуство, което, както тя вярва, трябва да бъде живо, въздействащо и съвременно, без да губи своята духовна същност.

В заключение, съвременния свят на оперната режисура наблюдаваме динамична трансформация – от изпълнителска практика към концептуално и интерпретативно мислене, в което режисьорът не е просто посредник между композитор и публика, а съавтор в процеса на художественото създаване. Българската оперна сцена, макар и с дълга традиция в областта на вокалното изкуство, започва да формира своя самостоятелна режисьорска естетика едва през втората половина на XX век. Именно тогава се налагат *ключови имена*, чиито трудове, постановки и педагогическа дейност издигат режисурата до *равноправен елемент на синтетичното сценично изкуство*.

Централната роля на *музикалната драматургия* като основа на сценичното действие се споделя от всички водещи режисьори – от Петър Щърбанов до Пламен Карталов. Те настояват, че *музиката не е просто съпровод на сценичното действие*, а архитектура на самото драматургично изграждане. Щърбанов вижда в музиката движеща сила на режисьорската концепция, докато Карталов я определя като „началната точка на сценичното партитуриране“.

Подобна е и гледната точка на Михаил Хаджимишев, който предупреждава, че новаторството не трябва да се търси чрез външни ефекти, а чрез дълбочинно разбиране на композиторската логика.

Театралната истина като художествена ценност присъства силно в постановъчната философия на Румен Нейков, който внася експресионистична естетика, иронична дистанция и Брехтов модел на сценична конструкция. За него сцената е не просто място за емоции, а поле за социален диалог и културна рефлексия. Сходен подход наблюдаваме и при Ваня Бъчварова, която изтъква, че същинската задача на режисьора е *да преведе закодираното в партитурата в жив сценичен образ*, подчинен на драматургична логика и психологическа достоверност.

Режисьорската работа на Стефан Трифонов и Емил Бошнаков разгръща *мост между традиция и реформа*. Докато Трифонов следва линията на психологическия реализъм, типичен за съветската школа, но с нюанси на поетична метафора, Бошнаков предлага *органичен синтез между визуална условност и психологическа конкретика*, определяйки режисьора като централен фигурант в изграждането на ансамбловата сценична цялост. Именно *ансамбловостта* – не само като организационен, но и като естетически принцип – присъства силно и в концепциите на Емил Бошнаков, Павел Герджиков и Светозар Донев.

Образованието и институционалното развитие на режисурата са разгледани не като второстепенна тема, а като стратегически въпрос за бъдещето на жанра. Бъчварова, Герджиков и Донев подчертават нуждата от систематично обучение, което да интегрира вокалната, драматичната и визуалната култура в единен обучителен модел. Бъчварова в частност формулира *нов педагогически канон*, основан на психофизиката на певица и необходимостта от адекватна сценична техника, различна от театралната.

В режисьорските концепции на Карталов операта придобива *профетичен, духовен и културен заряд*. За него спектакълът не е само естетическо преживяване, а *послание към нацията, културна памет и етична отговорност*, но и *алегория на историческото ни битие*, достигайки до философски тълкувания, които придават на постановката измерения на национален епос.

Съвременните парадигми в българската оперна режисура са резултат от дълбок синтез между музикален анализ, сценична етика и културна мисия. Те не отхвърлят традицията, а я трансформират чрез методологическа яснота и художествено вдъхновение. Стремещът към

цялостен спектакъл – основан на партитурата, обогатен от визията на режисьора и реализиран чрез ансамблово мислене – остава валиден и днес като универсален критерий за художествен успех.

ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Аналитичен обзор на изследването

Съграждането на *оперно дело* в България е директно провокирано от крещящата историческа необходимост след Освобождението – за стремително „наваксване“ на пропуснатото с векове в националната ни култура и по същество следва да се окачестви като преломен *революционен акт*. Но разгорещените спорове: „за“ или „против“ основаването на *постоянен оперен театър в България* – публично водени между най-изтъкнатите ни музиканти и културни дейци, прогресивни интелектуалци и общественици, несъмнено са имали своите основания и в двете посоки. Неслучайно и продължителната, широко огласена от тогавашната преса обществена полемика остава в музикалната ни история под метафоричното название „оперната война“. Същевременно, успехът на самата идея за *полагане основите на български оперен театър*, се превръща в реалност благодарение на няколко самоотвержени творчески личности, чиито неимоверни усилия надхвърлят рамките на обичайното артистично благо и придобиват характера на обществено значима *културна мисия*.

В трудните основополагащи години, оперните постановки на *първостроителите*: Драгомир Казаков, Константин Михайлов–Стоян, а малко по-късно и на Христо (Хитьо) Попов, явно не носят белезите на определен естетически стил, главно поради факта, че самата *режисьорска професия* в Централна Европа и Русия е все още нова за драматичния театър и почти „нелегитимна“ – за оперната сцена. Затова и в началния – *до-режисьорски период*, първостепенната им грижа е: да се открият достойни изпълнители в страната и да се съберат в столицата; да се осигури постоянна зала за представления и да се намерят средства за поддържането ѝ; и не на последно място – да се „сглоби“ оперен спектакъл (първоначално и най-често – от отделни оперни сцени).

В последствие – при сценичното реализиране на *първите цялостни оперни творби*, разбираемо доминира акцентът *върху вокалното майсторство на изпълнителите* и сценичните им възможности да завладеят зрителната зала с комплексния ефект на новото изкуство, което търси своите почитатели. В този смисъл, *режисьорската дейност* основно подпомага певците да следват реда на поредица мизансцени – конкретизиращи (по либрето) мястото на действие и взаимоотношенията на оперните персонажи, да разучават с тях партиите, да издирват хористи

и ги позиционират на подходящи места според хода на действието, да дават указания за изработка на декори, костюми и реквизит. А като цяло, с основание може да се предположи, че в първите оперни спектакли на българска сцена е пренесен *моделът на руските постановки* от по-второстепенни театри – *наследен от европейските (най-вече италиански) пътуващи частни оперни трупи*. Самият постановъчен модел се характеризира с висока емоционалност и изразителност в пеенето, с опита да се разкрият драматичните конфликти между главните действащи лица и като краен резултат – със силно въздействие върху публиката.

Но несъмнено по-съществен за чуждото влияние през основополагащия период на оперното дело в България, се оказва *изпълнителският фактор*, свързан с интегрирането на квалифицирани оперни певци предимно от чужбина: основно чехи – поканени от Др. Казаков; макар и с български произход, пристигналият от Русия, К. Михайлов–Стоян се възприема повече като руснак, тъй като е роден и се е изявявал продължително време именно там; руснак е и Иван Вулпе – третият съосновател на столичната Оперна дружба. Само по себе си, подобно обстоятелство неминуемо създава известно напрежение сред културните ни среди, които не винаги са склонни да приемат радушно „носителите“ на чуждо влияние.

Основаването на Българска оперна дружба през 1908 г., е първият решителен тласък по посока на целенасоченото развитие на оперното изкуство у нас. И от този момент, наред с основателите и поканените солисти от чужбина, към изпълнителската трупа се присъединяват и достатъчно качествени български оперни творци, като *певците*: Златка Куртева, Богдана Гюзелева-Вулпе, Мара Василева, Олга Орлова, Дойчинка Коларова, Желю Минчев, Панайот Димитров – някои обучени в Русия и Италия, с добре школувани гласове; *диригентите* Хенрих Визнер, Алоис Мацак, Тодор Хаджиев; *хормайсторите* Добри Христов и Константин Рамаданов. А това осигурява благоприятни възможности и за следващи *режисьорски опити* – вече по посока на *професионалното изграждане на оперното представление*.

С одържавяването на столичната Оперна дружба през 1922 г., преименувана в Народна опера, е направена необходимата кардинална промяна за окончателното утвърждаване на оперното дело у нас. Статутът на *национална институция* фактически приравнява оперното ни дело с нивото на големите европейски оперни театри и проправя пътя към следващия етап от *професионализацията* на нетрадиционното за България оперно изкуство.

Народната опера реално приобщава и пряко ангажира *най-добрите ни изпълнители, диригенти и композитори*. През 1929 г., тук идва да работи режисьорът Илия Арнаудов – завърнал се от обучение по оперна режисура във Виена и специализирал в Берлинското висше училище за музика. През 1934 г., в трупата постъпва и изключително авторитетният режисьор Драган Кърджиев – също немски възпитаник, блестящо завършил Музикалната академия в Дармщад, едногодишния курс на частната филмова школа „Орландо–филм“ във Франкфурт на Майн и участвал във Вагнеровите тържества в Байройт – като асистент на А. Шпринг и Х. Титиен. Три години по-късно, през 1937 г., в Народната опера е назначен и завърналият се от чужбина легендарен български певец и вече доказан оперен режисьор Петър Райчев (завършил в съкратен курс Московската консерватория, в периода 1908 – 1911 г., работил в театъра на Станиславски и в „Болшой театър“, специализирал в Италия и над 20 години пял на почти всички престижни сцени в Централна Европа и Русия).

През този толкова успешен за националното утвърждаване на оперния ни театър период, *главен режисьор* на Народната опера е Христо (Хитьо) Попов. И тук специално следва да се отбележи, че в годините (1935 – 1937), когато той заема този отговорен ръководен пост, под покрива на една и съща театрална институция толерантно съжителстват две противоположни постановъчно естетически направления: *реалистичното*, чиито последователи са руските възпитаници Хр. Попов и П. Райчев; и *условното* – в лицето на немските възпитаници И. Арнаудов и Др. Кърджиев (които пренасят в България и късно романтичната постановъчна практика на Вагнеровия реформаторски възглед за оперната творба като *Интегрална музикална драма* – с абсолютната условност на авангарден естетически принцип, репрезентиран от двамата режисьори високо талантливо и последователно).

Държавно-политическите промени от 1944 г. обаче, безапелационно налагат *всеобщии нормативни* (за всички национални културни институции) *естетически промени*, пряко изразени в *цензуриране на репертоарния избор* и *безцеремонно идеологическо кадруване* в оперното ни изкуство. Сигнал за това е, че и двамата първокласни режисьори – немски възпитаници, веднага са отстранени от Софийската народна опера (последната си постановка на тази сцена И. Арнаудов осъществява през същата 1944 г., а Др. Кърджиев – под благовиден предлог, е „изпратен да допринася“ за професионализацията на Старозагорската и по-късно на

Русенската опера). Космополитът П. Райчев също напуска софийската опера и през следващите години работи предимно в извънстоличните оперни театри, на част от които самият той е и основател.

Новата власт, обвързана изцяло с политическия диктат на съветска Русия, налага и своя естетическа доктрина – т.нар. *Метод на социалистическия реализъм*. В годините 1948 – 1950, за главен режисьор на Софийската народна опера е назначен руският оперен режисьор Евгений Соковнин, тук поставят като гости и Павел Румянцев, и Борис Покровски. За „единствено правилен“, се обявява моделът на *Съветския реалистичен музикален театър*. Докато *художествената линия на условия театър е категорично прекъсната*.

Но пагубните последствия от доминацията на *социалистическия реализъм*, на практика се проявяват в по-късните години (70-те и 80-те). Докато през 50-те години – на базата и на конкретни постановъчни резултати, внедряването на руската оперна школа, представена от П. Румянцев, Е. Соковнин и особено от Б. Покровски, се оказва по-скоро с благоприятен ефект. Българските оперни режисьори непосредствено се запознават с една много дълбока музикална и театрална традиция, разширяваща познанията им за възможностите на оперното изкуство: за *работата на режисьора с певците*, и по-специално за *детайлното изграждане на ролята с нейните скрити психологически характеристики и движения*, както и с обрисуването на външния портрет на героя; за *извеждане на конфликта и действената структура на спектакъла от музикалната партитура*; за *синтеза между изкуствата*, инкорпорирани в представлението; за *чистотата на жанра* в оперното представление; за *ансамбловостта и хармонията между певци–актьори, хор, балет и оркестър, респективно – между инструменталните, вокалните и пластическите фрагменти*.

Същевременно, към новата „руска“ вълна в оперното ни изкуство, се добавят знанията и уменията на талантиливи български режисьори, получили образованието си в Съветска Русия. Сред тях са: Петър Щърбанов, Емил Бошнаков, Михаил Хаджимишев, и Стефан Трифонов. В оперното ни изкуство, като цяло, започва да доминира естетиката на *реализма*. Наложената в българския оперен театър *нормативна естетическа формула* – породена от идейните тежнени на руската оперна режисьорска школа, свързани и със строги указания: докъде трябва да се простира режисьорската фантазия, както и да се избягват крайни театрални образни решения –

принудително поддържа „естетическия дефицит“ у цялото поколение изявени български оперни режисьори (М. Хаджимишев, Н. Николов, П. Щърбанов, Св. Донеv, Ем. Бошнаков, Ст. Трифонов). Безспорно получили солидна методологическа, теоретична, музикална и театрална подготовка – необходима за създаването на оперен спектакъл, те не са особено дръзки в свободното разгръщане на фантазията и образното си мислене, опасявайки се да не попаднат в плен на дилетантизма или грубото режисьорско самоизтъкване.

Независимо от изтъкнатите конюнктурни обстоятелства, периодът 50-те – 70-те години, носи белезите на устойчиво *развитие и възход за българската оперна режисура*, на стабилност и *вглъбяване в режисьорската лаборатория*, в *търсене на нови сценични форми и експериментиране* в рамките на възприетата естетическо-методологическа структура (формула).

Откриването на редица държавни оперни театри извън столицата – в Стара Загора, Русе, Пловдив, Варна, Бургас, де факто *децентрализира оперното изкуство у нас*, предоставяйки потенциалната възможност на редица оперни режисьори за създаване на *изпълнителски колективи с единен художествен облик* – по утвърдения модел на оперните театри в Русия и Германия. Но на практика, тази плодотворна идея се осъществява изключително трудно, главно заради йерархичния модел на самото административно устройството на българския оперен театър – с щатните фигури на: *главни художествени ръководители* (респ. – на *главни режисьори, главни диригенти, главни художници, главни хореографи*), от които изцяло зависят творческият и организационният процес, но при решаващата воля на административния *директор*, а не на творческата дума на режисьора-постановчик.

През 70-те и 80-те години, оперното ни изкуство определено *навлиза в период на криза*: режисьорското майсторство, ориентирано към *реализма и психологизма*, губи енергията на първоначалния си устрем и принизява нивото на образното си изказване. Въвеждат се нови шампи, произтичащи от „задъхващия“ се в собствените си окови реализъм, сценичните решения се повтарят от театър в театър, а т.нар. *актуализация на оперното съдържание*, в много случаи отблъсква зрителите, които вместо празника на оперното творчество получават директни препратки към съвремието си. Заради настъпилата „тревога за упадък на жанра“, се провежда дори Конференция по проблемите на оперното изкуство – в Държавната ни консерватория в

София. И в хода на разгорещените дебати, се стига дори дотам, че се поставя под съмнение самата необходимост от оперен режисьор – тогавашният ректор Димитър Русков, в изказването си недвусмислено заявява: „Операта няма нужда от режисьори“.

Политическите промени от 1989 г., донасят нов радикален обрат в развитието на българската оперна режисура. Освободени от каквито и да било държавно-правителствени норми и предоставени сами на себе си да избират своето естетическо лице, режисьорите изведнъж се оказват на кръстопът: между запазването на вече изградената постановъчна оперна традиция и естественото ѝ методологическо и естетическо обновяване, и навлизането в територията на позакъснялото, но крайно привлекателно *модерно* мислене. Отново започва заимстване от художествения арсенал на европейския оперен театър (междувременно навлязъл в епохата на *постмодернизма!*) – достигането на чиито най-високи образци обаче е не по-малко проблематично, отколкото създаването на *класическия* (вече) *реалистичен оперен спектакъл*. И точно в този смисъл, най-неудържимо се проявяват амбициите на прехвърлилите се от драматичния театър режисьори, които – жадни за ново поприще, за сценично експериментиране – понякога грубо нарушават *музикалните закони* (защото повечето от тях реално не ги познават!), и така оперният спектакъл отново попада в сферата на дилетантизма.

Важно е да се подчертае обаче, че ориентирането на българското оперно изкуство като цяло към *реализма* не е резултат единствено от пагубното влияние на т. нар. *социалистически реализъм* – съсипал не една и две, а десетки оперни постановки с безпрекословните си изисквания, базирани на марксистко-ленинската естетика. Причините за това са в значително по-отдалеченото историческо минало и са свързани с появата на т.нар. *реалистична драма*, получила наименованието *Нова драма* или *психологическа драма*, заради радикализма на промените, настъпили в драматургичното писане. *Новата драма* като цяло е обединена от концепцията за реализъм, следвайки принципите на същия стил в литературата. Паралелно, тя е повлияна и от натурализма. Естетиката на *Новата драма* съдържа рязък уклон към автентичност, което закономерно налага и нов театрален начин за сценичното реализиране на този тип драма.

И именно в този момент възниква необходимостта от *режисьорска професия* (т.е. появяват се първите режисьори), тъй като за първи път сценичните герои са обединени в група – семейство или част от общество; те са постоянно пребиваващи на сцената и трябва да има някой извън нея,

който да организира тази група от много персонажи, действащи симултанно, за разлика от класическата драматургия (от *Античността* до *Романтизма* – където героите са в позиция *един срещу друг*, с ясно изразен външен конфликт, и където функцията на организатор на спектакъла е приемал един от водещите артисти – по непроменяеми и ясни правила, заложи от драматурга). Емблематични режисьорски фигури на *Новата реалистична драма*, създаващи *реалистичен театър* – изключително необичаен и модерен за времето си, са А. Антоан във Франция, О. Брам в Германия, К. Станиславски в Русия.

„Системата“ на К. Станиславски е предназначена за актьорска игра по законите на *психологическия театър* и е непригодна (дори пречеща) за реализиране на цялата драматургия преди *Новата драма*. А превземайки европейските театрални сцени в края на XIX в. и повсеместно разпространявайки се в началото на XX в., *реалистичният режисьорски стил* естествено навлиза и в операта. Всъщност, оперните спектакли – поставяни в естетиката на *сценичния реализъм*, са вече преобладаващи в европейския оперен театър още през първата половина и до средата на XX век. Най-висшата си точка този тип музикален театър (*повествувателен, реалистичен*) достига при Валтер Фелзенщайн в Германия, който традиционно се счита за *основоположник на оперната режисура* и в основата на чиято методология стои *максимално точното следване на музикалната партитура*, и то така, че пеенето винаги да бъде мотивирано и естествено – закон в реалистическия театър.

Затова и първите българските режисьори, обучили се в чужбина – независимо дали в Русия, Германия, Италия, Франция, Чехия, вече формират художествено мислене, свързано с доминиращата *реалистична театрално-оперна школа*. Те всички, без изключения, се противопоставят на т. нар. *костюмиран концерт*, в каквато форма се намира оперното ни изкуство в *до-режисьорския* период. И на практика, тяхното първо естетическо трансформиране (както и на европейските и на руските оперни режисьори от това време), е чрез кардинално новият подход: изобразяване на сцената на *жизнена конкретност* в съответствие с пропорциите на човешкото поведение в живота, или с други думи – *внедряват в операта реалистичния постановъчен модел*.

В същото време обаче, свързването на реализма с операта има и парадоксален ефект. Естетиката на оперния жанр като феномен – в продължение на цели четири века и чак до началото на XX

век, никога не е целяла да изобразява реалността – тя я е *пречуввала на сцената по специфичен начин, с помощта на алегии и алюзии*. Възникнала като предтеча на *бароковия стил* – с неговата подчертана театралност, операта издига като абсолютно жанрово правило *условността*, създавайки *своя собствена реалност* и я запазва векове наред. Следователно, *реализмът* влиза в абсолютен дисонанс със самата онтологична същност и априори закодирания *естетически канон* на оперния жанр.

Известно е, че от избора на режисьора: дали да се оттласне от драматичните или от музикалните закони, зависи накъде е ориентирана *образната система на оперния спектакъл* – към *жизненото съответствие* или към *условността*. В първия случай при следването на драмата за сметка на музиката, в лошите варианти (а те за съжаление, са повече) режисьорските решения стават схематични и еднообразни, защото търсенията изцяло са по посока на психологическата фабула. Музикалните възможности на партитурата не се използват, защото в тях се търсят само психологическите моменти, служещи за опора на *действия анализ*. А това от своя страна води до *принизяването на музикалната драматургия* и в крайна сметка – до факта, че тя не се реализира на сцената като серия от *поетични образи, конфликтни ситуации и философски обобщения*. Към певците започват да се *предявяват изисквания като към драматични актьори*. Така постановъчната практика на различни класически опери, актуализирани като „реалистични“, започва да изобилства с клишета, с пренасяне на сценични решения от един спектакъл в друг, те стават не по-малко безинтересни от „костюмираните концерти“ от *до-режисьорския театър*.

Естествено, талантливите режисьори (а избраната *представителна група български оперни режисьори*, които са обект на настоящото изследване, са именно такива!) чувстват, че реалистичният стил в операта не е достатъчен и търсят, пледират и пишат за необходимостта от постановъчно *ярка форма*. *Психологическа убедителност, съчетана с ярка форма* – това определено се превръща в *сценичен естетически идеал*. Нещо повече – всички постановчици изповядват, че се опират на музикалната драматургия (а не на либретото). Но известно е, че понятието *ярка форма* далеч не е идентично със стилистичното понятие *условност*, точно както разчитайки музикалната партитура, всеки режисьор може да извлече от нея съвсем различни неща.

И в обобщение: каква е разликата между *ярката форма* и *условността*? В първия случай, става дума за интересно визуално решение – неочаквано решение на декора и костюмите, специален подбор на пластиката и дивертисментите. Изпълнителите играят „по Станиславски“, пеят мотивирано, създават пълноценни роли като в драматичен спектакъл, движат се на сцената като в живота, с прекъсвания по време на хореографските номера, а над тях, под тях и до тях декорът е стилизиран по някакъв определен начин, понякога се движи, пада, „играе“ заедно с тях.

Докато *условността* – като опозиция на *реализма*, има съвсем друго смислово значение, а именно: тук става дума за това, че *визуалното решение*, например, трябва да влиза в *художествен резонанс с музиката* – на принципа на асоциативните, емоционално-метафорични връзки. Това е сложно съчетание на *реалност* и *въображение*, разрушава се историческата конкретност, търси се универсален неин образ. При *условното решение на оперния спектакъл*, главното е в *отказа от линейната логика на събитията и персонификацията на драматичните сблъсъци*. Между мизансцените липсват свързващи „преходи“, те са рязко разграничени едни от други, връзката между тях е *асоциативна* и е подсказана от самата конструкция на мизансцена – сходни, контрастни, съседстващи. *Мисълта на режисьора* върви в различна перспектива – по посока на уедряване, метафоризиране, интелектуализиране на съдържанието, а не на неговото детайлизиране и битова разпознаваемост. *Търси се многозначност, асоциации, смислова едновременност, а не жизнено подобие*. С различни театрални средства се пресъздават обобщени мотиви (кодирани в музиката), като метафори. Или казано накратко – *спектакълът се конструира по законите на музикалната полифония*. В естетиката на сценичната условност, *поведението на оперния изпълнител е адекватно на условността* – тук съществена роля имат *пластиката на актьора и взаимодействието на жеста с музиката*, а не както е по Станиславски – изискващ „действено пеене“ и естествено сценично поведение.

Подобен е въпросът и с *режисьорското разчитане на музикалната партитура*. Постановчикът може да търси и намира в нея знаци за психологическа игра и действена фактология, а може да *изследва музиката от гледна точка на кодирани в нея интонации* (по Б. Асафиев), да „чува“ образите, заложили в музиката, и после да се опитва да им намери сценичен еквивалент.

От всичко дотук става ясно, че има *две различни режисьорски системи* – *реалистичната и условната*, обединени от общи музикално-естетически и структурни принципи. *Различни при*

тях са принципите на режисьорското мислене, различни са моделите на постановъчната логика.

И ако в европейския театър още в началото на XX в. (с развитие и по-късно), както и в Русия, има режисьори, които отстояват принципите на *условния театър* (Г. Крейг в Англия, В. Майерхолд и А. Таиров в Русия) и след време тези принципи навлизат и в операта, то в България този процес по обективни исторически причини е силно затруднен. Но можем да си обясним точно защо. За да се формира подобно (*условно*) режисьорско мислене, е необходима традиция, културни извори, от които да се черпят тези идеи. Европейската култура преживява епохите на Ренесанса, Класицизма, Просвещението, в които цялата театрална практика е подчинена на законите на условността, произтичащи от драматургичния модел, господстващ от Античността и до Романтизма. Стихотворната форма на трагедиите, написани по това време, сюжетите, заимствани от *митологията*, а по-късно и от *историята* (но не и от реалността!), структурирането на характерите на принципите на *архетипа* (но не и на жизненото сходство!) обуславят *условния* характер и на представлението. Връщането в Европа към *условността на класическия спектакъл* – от страна на новите режисьори авангардисти от XX в., се основава на многовековна култура, от която те черпят идеи, вдъхновяват се, пренасят ги в новото време.

Естествено, не така стои въпросът в България, която едва през 1878 г. се освобождава от турско робство, а за първи български спектакъл се счита комедията „Михал Мишкоед“ на Сава Доброплодни (1856 г., Шумен), докато във Франция от два века се играят Расин, Корней, и т.н. Да напомним също, че когато се заражда оперното дело у нас, относителният дял на грамотните хора в България (през 1900) е едва 23.87% от цялото население – по статистически данни. Можем да си представим колко от тях могат да четат ноти и да се занимават с музика. От подробните биографии на представените режисьори и основатели на оперното дело в България – *всичките певци* – се вижда, че много от тях са повлияни от „домашното“ пеене на майки и баби, а после като ученици участват в местните църковни хорове, където се култивира стремежът им към вокалното изкуство. В този смисъл, можем да говорим за проявени *гигантски усилия и неимоверна воля от страна на първите български оперни режисьори да положат основите на оперен театър у нас*. И да продължат нататък – поколение след поколение, последователно и неотклонно: по стъпалата на изграждането и професионализирането на този нетрадиционен за страната ни вид изкуство, да изстрадват всяка постановка и сценичен успех,

да преминават през кризи и спадове... И въпреки всичко, да успеят да изведат оперния ни театър на световно ниво – само в рамките на един век.

Систематизация на основните изводи

На базата на обстойно изследване на текстове, написани от представителна група български режисьори беше реконструирана една **последователна теоретично-практическа линия в разбирането за оперната режисура като самостоятелно художествено изкуство**. Независимо от идейните и стилистични различия между поколенията, в текстовете на режисьорите от представителната група ясно се открояват няколко **повтарящи се методологически и естетически принципа**:

- *централно значение на музиката като водещ структурообразуващ фактор;*
- *стремеж към синтетично сценично единство между вокално, визуално и драматургично ниво;*
- *внимание към историческата и стиловата специфика на всяко произведение;*
- *усилие за съчетаване на традицията със съвременна сценична изразност.*

Проведеният анализ също така показва, че въпреки субективния характер на редица режисьорски текстове, проследяването на процесите в жанрово-стилистично постановъчно отношение позволява да бъдат идентифицирани **устойчиви елементи от режисьорския инструментариум, с рефлексии на оперната специфика при сценичните решения, което от своя страна дава възможност за обобщение на основни проблеми на режисьорската интерпретация**.

Емпиричната основа и интердисциплинарният анализ на изследването недвусмислено потвърждават, че **режисьорските публикации представляват самостоятелна и надеждна изследователска база** за изучаване на оперната постановъчна методология и допринасят за оформянето на **модел за съвременна интерпретация на оперния репертоар в национален и европейски контекст**.

Фигурата на „пишещия режисьор“ се явява **ключов посредник между сценичната практика и теоретичната рефлексия**, като чрез текстове артикулира процесите на художествено вземане на решения, интерпретационни търсения и стилови трансформации и позволява **извеждане на**

устойчива постановъчна парадигма и дефиниране на съвременните проблеми и перспективи пред националната оперна режисура.

Анализът на режисьорски публикации от по-ново време (след 1990 г.) разкрива ясна **естетическа дилема**: между режисьори със специализирана музикална подготовка и такива с драматичен произход – независимо че съвременният театрален контекст поставя под въпрос устойчивостта на жанровата специфика. В този смисъл, резултатите потвърждават, че трансформациите в режисьорското мислене от началото на XXI в., водят до напрежение между *музикалната логика* и *театралната интерпретация*, което е съществено за бъдещи изследвания в очертаната **нова област на изкуствоведско изследване –методологическо-практически проблеми на режисьорското изкуство в българския оперен театър.**

Постановъчната методология, извлечена от теоретичните текстове, предлага **валидна рамка за приложно и педагогическо развитие** – както в обучението по режисура, така и в съвременната продукционна практика.

Приноси

Настоящото изследване представя съществени приноси в три основни направления: методологически, приложни и академически. Те отразяват значението на разработката както за постановъчната практика в съвременния оперен театър, така и за развитието на българската музикално-сценична теория.

Методологически приноси

1. Съставен е **научен модел за анализ на методологията на сценичната реализация в операта.** (виж Приложението)
2. Въведена е **иновативна методология за анализ на режисьорски текстове**, която комбинира естетически, стилев, исторически и жанров подход, приложим и към други сценични форми.
3. Разработен е **модел за съпоставителен анализ** на режисьорски интерпретации, базиран на текстови и постановъчни източници.

4. Изграден е **модел за реконструкция на сценичното мислене** въз основа на публикувани (и частично субективни) текстове, чрез извеждане на доминиращи естетически линии и практики.
5. Реализиран е **интердисциплинарен подход**, съчетаващ елементи от театрознание, музикознание и културология, който може да се адаптира и за други синтетични изкуства.

Приложни приноси

1. Създадена е **информационна и аналитична база**, която класифицира основни режисьорски стратегии и подходи – приложими в обучението по оперна режисура и сценична интерпретация.
2. Изведени са **критерии за оценка на режисьорската интерпретация**, които могат да се използват при програмиране на репертоар и художествена политика в оперните театри.
3. Изследването предлага **ръководство за съвременни постановчици** при интерпретацията на класически оперни заглавия, чрез исторически и стилев контекст.
4. Изведените постановъчни принципи могат да бъдат **приложени при създаване на образователни програми, режисьорски ателиета и критическа публицистика**, ориентирани към музикално-сценичните изкуства.
5. Чрез анализа на конкретни случаи и публикувани текстове, изследването **насърчава рефлексивността на самите творци**, като посредници между теорията и практиката на режисурата.

Академични приноси

1. Очертана е перспективата на нова област в изкуствоведското изследване – **Методологическо-практически проблеми на режисьорското изкуство в българския оперен театър**.
2. За първи път в българската театрална и музиколожка наука е осъществена **цялостна систематизация и анализ на оригиналните теоретични публикации на водещи български оперни режисьори** от началото на XX век до началото на XXI век.
3. Проследена е **еволюцията на режисьорското мислене** през различни културни, политически и естетически фази – от формирането на режисьорската школа до съвременните ѝ трансформации.

4. Изведена е **нова периодизация** на българската оперна режисура, основана на жанрово-стилистични и методологически признаци, а не само на исторически хронологичен или идеологически детерминиран принцип.
5. Доказано е съществуването на **устойчива национална режисьорска школа**, характеризираща се с интегриран подход към музикалното и сценичното начало.
6. Изследвана и аргументирана е **ролята на „пишещия режисьор“** като фигура, допринасяща за теоретичното осмисляне и документалното архивиране на българската сценична интерпретативна традиция.

Научна новост на изследването

Изследването притежава **няколко равнища на научна новост**, които го отличават в рамките на българската театрална и музиколожка традиция:

1. Въвежда за първи път в академичен анализ **обширно количество първични източници: публикации, студии, критики, теоретични бележки**, съставени от самите български оперни режисьори – като основа за реконструкция на тяхното сценично мислене.
2. Предлага **нов, текстоцентричен подход към изследването на оперната режисура**, като разчита не на външна критическа интерпретация, а на вътрешните теоретични позиции и наблюдения на самите режисьори.
3. Очертава **стилистичната еволюция на българската оперна режисура** чрез оригинална типология на постановъчните концепции в контекста на исторически, жанрови и идеологически трансформации.
4. За първи път у нас е направен **конструктивен анализ на фигурата на „пишещия режисьор“**, разглеждан не само като сценичен интерпретатор, но и като участник в изграждането на теоретичното поле на музикално-сценичното изкуство.
5. Изследването изгражда **методологическа рамка**, която може да бъде приложена и към други национални или жанрови режисьорски практики (напр. оперета, мюзикъл, драматичен театър).

Перспективи за бъдещи изследвания

1. Провеждане на **емпирични изследвания (интервюта, анкетиране, анализ на рецензии)**, свързани с възприемането на конкретни режисьорски интерпретации от различни публики и поколения.
2. Разширяване на методологията чрез **анализ на сценични артефакти** – видеоархиви, режисьорски бележници, сценични партитури и други материали от театралните фондове.
3. Съпоставително изследване на **българската режисьорска школа с други национални школи** – напр., руска, чешка, италианска, френска, немска – с цел установяване на транснационални влияния и специфики.
4. Развитие на изследването към **дигитални платформи и бази данни**, където режисьорските текстове, постановъчни материали и анализи могат да бъдат достъпни за бъдещи изследователи и практики.

Заклучение

Настоящото изследване предложи **цялостен и задълбочен поглед върху развитието на българската оперна режисура през призмата на авторски публикации на водещи режисьори от началото на XX век до началото на XXI век**. Чрез анализ на техните книги, студии, критически и теоретични текстове бе проследена **еволюцията на методологически принципи, естетическите възгледи и сценични подходи**.

Дисертационната хипотеза, че систематичният анализ на теоретичните публикации на български оперни режисьори от началото на XX век до днес позволява да се изведе устойчива режисьорска методология, която отразява специфичния синтез между музикалното и сценичното в жанра и предлага модел за съвременна интерпретация на оперния репертоар в национален и европейски контекст – е доказателствено напълно потвърдена.

Изследването убедително разкри също, че дори в своята често есеистична и фрагментарна форма, режисьорските текстове представляват **ценен източник на сценично мислене, интерпретативни стратегии и професионални позиции, които изграждат мост между теория и практика**.

Изведените изводи и приноси от разработката подчертават, че българската оперна режисура се характеризира със: **стремеж към балансирано съчетание между музикална логика и сценично-драматургична цялост, последователност в развитието на естетически принципи – ориентирани към уважение на авторския текст и стилова автентичност, към диалог между традицията и съвременността, който остава водещ критерий в оценката за съвременна успешна интерпретация.**

Особено важна е констатацията, че в съвременния културен контекст българската оперна сцена изпитва необходимост от **осъзнато завръщане към професионалната режисура**, базирана на познание за **музикалната драматургия и нейното сценично претворяване** – нещо, което повечето от разгледаните автори категорично защитават в своите текстове.

Изследването предлага не само ретроспективен анализ, но и перспективна рамка за бъдещи разработки, насочени към обогатяване на педагогическите програми, репертоарните политики и съвременните режисьорски практики в българския оперен театър. В този обобщаващ смисъл, приносът на труда е не само в сферата на научното жанрово познание, но и в подпомагането на необходимия творчески диалог както между различните режисьорски поколения, така и между техните методологически възгледи и реален сценичен опит.