

Ognyan Draganov

(Bulgaria, National Academy of Music *Prof. Pancho Vladigerov*)

From the Sensory to the Visual

Abstract: As a transient art form that exists solely within the temporal bounds of its performance, opera is confronted with the significant challenge of establishing itself within the contemporary visual arts landscape. In this article, I examine the concept of the *sensory* as an accumulated repository of knowledge acquired through reading, writing, and verbal communication. In the context of opera, this entails the process of studying the musical score, the libretto, any available primary sources, including publications and articles, historical references, and audio recordings. In light of the advent of musicals and cinema in the 20th century, I regard the *visual* as a dynamisation of opera performances, a way for engaging with contemporary audiences. The *sensory* and the *visual* thus represent two distinct semantic semiotic systems whose denotations, through connotation, give rise to different pragmatics. The two distinct reflections mutually complement and control each other, particularly through visual manipulation. The resulting sensory and visual blend is designed to engage the audience's perception. I therefore assume that visual intelligence plays a significant role in the selection process, given the vast amount of information available. In this context, the effectiveness of communication is measured primarily by the emotional impact it has on audiences. These concepts are exemplified in two of my opera productions, which combine two art forms: opera and puppetry. These are *Turandot* by Giacomo Puccini and *Faust* by Charles Gounod.

From the Sensory to the Visual is a chapter from my dissertation work titled *The Contemporary Audiovisual Model of Bulgarian Opera and its Artistic Relationships with Puppetry*.

Огнян Драганов

(България, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“)

От сетивното към визуалното

Операта, както и кое да е друго изкуство, чрез познатите от живота предмети и явления или знаци и практики, интерпретира заобикалящото ни, случващото се около нас и ни въвежда в своя приказен свят. Езикът ѝ обаче не съвпада с езика, който всеки от ползва в ежедневноста си комуникация. Нейният език е съчетание от текст, често особено поетичен, и музика. Оперният спектакъл е игра, защото макар и да се изразяват най-вече чрез пеене, артистите правят театър пред своята публика и за своята публика. Игра, подобна на тази с куклата или кончето (Даниел/Daniel 1993: 143), която човек преживява в периода на детството¹. А е всеизвестно, че детството е неповторим и несравним период на трупане на знания и впечатления, умения и представи, период на оформяне и вграждане в съзнанието ни на уникални конотации, зависещи от времето и мястото, от социо-културната среда, от собственото ниво на интелектуално развитие и емоционално състо-

¹ „Магията на играта! Ние ѝ се отдаваме – тя ни открадва целия реален свят и ни подарява себе си“ – възкликва известният режисьор Леон Даниел след десетилетия работа в театъра. (Даниел/Daniel 1993: 144).

яние. Семантичните знаци са разпознаваеми, защото музиката е човешка дейност (Стаменов/Stamenov 1993: 21), развивана от хиляди години. Въпреки че езикът ѝ² е разпознаваем от цялото човечество – без оглед на конкретната националност, за разлика от комуникационните езици на различните народи – остава отдалечен от нашия ежедневен живот.

В съвременността операта е изправена пред конкуренцията с много видове други изкуства, някои от които значително по-леснодостъпни, особено чрез посредничеството на медиите. Търсенето на визуалния ефект става все по-важно за постановчиците на оперни произведения. Част от него са сценографските и костюмографските решения, визуализиращи, създаващи „обстановката“³, служеща за фон на реализацията на основната идея на автора на пиесата – композитора; конкретните решения за една постановка обаче са съобразени и с концепцията на режисьора ѝ.

През XIX и дори в началото на XX век голяма част от оперните спектакли са били по-скоро концерти с костюми. Публиката е възприемала оперната творба през историята, (пре)разказа на либретото. Статичността на артистите не е била повод за негативна оценка на спектакъла, различни са били критериите. С развитието на другите музикалносценични жанрове и особено след раждането на мюзикъла⁴ обаче, сцената и играта на артистите се динамизира, а тази динамика създава различна сетивна среда.

Това е една от предпоставките през 30-те години на XX век отношението към визуалните проявления на операта да се промени. Търсенето на динамика в драматургичното пространство е провокирано и от новото изкуство – кино. То още повече подтиква оперните творци да забравят за консервативността на жанра и да търсят по-различна визуализация на конкретното поставяно произведение, която да бъде привлекателна за публиката, в доста от случаите познаваща театралната пиеса и/или филмираната версия на литературния първоизточник (ако има такъв, разбира се). Слуховата сетивност на оперната публика все повече премества вниманието и желанието да възприема музиката и пеенето като основно проявление в оперния спектакъл⁵. От друга страна, визуалното въздействие, което носи естетическа наслада, провокира слуховата ѝ сетивност да изисква от целия творчески музикантски състав, диригент и певци, по-прецизен прочит на музикалната партия на творбата, по-прецизно изпълнение с динамизиране на темпоритъма, търсене и

² „Този език има само осем думи: до, ре, ми, фа..., и е понятен на всеки един по цялото земно кълбо“ – цитирам по памет изказване на представителя на Кот д’ивоар (Брега на слоновата кост) на конгреса на Международния съвет по музика към ЮНЕСКО, обявил 1 октомври за Международен ден на музиката в началото на 70-те години на XX век.

³ Така са пишели рецензентите на първите оперни представления у нас относно декорите, т.е. сценографските решения.

⁴ Предшествениците на мюзикъла в исторически план са множество леки жанрове, в които се смесват шоу вариете, балет, драматични интерлюдии. През м. септември 1866 г. на нюйоркската сцена се появява постановката „Черен крадец“ (KBlack Crook“), където романтичният балет, мелодрамата и други жанрове се преплитат. Именно тя се смята за отправна точка на новия жанр. Като музикална комедия определя един от своите хитове „Chorus Girl“ английският продуцент Джордж Едуардс. Музикалната комедия в този смисъл е леко развлекателно представление, където важен е не сюжетът, а по-скоро популярните вокални номера, изпълнявани от певци, превърнали се в идоли, кумири на публиката. Постановките на Едуардс жънат зашеметяващ успех в Ню Йорк и до началото на XX век модата в новия жанр се диктува от английски изпълнения. – Цит. по: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мюзикл>

⁵ „Музиката игнорира уникалните светове на окото, усета, мириса, вкуса и обонянието, за да може отново в слуха и чрез слуха да ги появи в тяхното преформирано разнообразие“ – Цит.: Тимев/Timev 1992: 71.

изваждане на нови темброви характеристики на звука, по-чисто музициране с дълги фрази и с кратки дъхове. Този процес, в който визуалното и слухово сетивното се контролират взаимно, е важен за развитието на оперния жанр. Процес, който съществува от момента, в който операта се появява като музикалносценично изкуство в края на XVII век.

Тук искам да насоча внимание към научната дисциплина, превърнала се във философия на XX и XXI век – семиотиката⁶, която изучава знаците както поотделно, така и групирани в знакови системи. Джон Лок (1632–1704) въвежда термина „семейотике“ през 1690 г. в „Опит върху човешкия разум“. Той идва от гръцката дума за „знак“ σημεῖον (sēmeion). Семиотиката има три дяла⁷:

С е м а н т и к а: разглежда отношението между знаците и техните означаеми:

► денотати или номинати (denotatum, обозначаемо. Например, денотативното значение на думата „луна“ е „небесно тяло, което кръжи около планета“),

С и н т а к т и к а: разглежда отношението между самите знаци и правилата, които ги управляват (свързват).

К о н о т а ц и я – допълнително, второстепенно, определено от контекста значение на думата, което се е появило и е тясно свързано с опита на човека.

Например: Денотацията е червена роза със зелено стъбло. Конотацията е, че това е символ на страстта и любовта – онова, което символизира розата.

П р а г м а т и к а: занимава се с отношението между дадени знаци и намерението на използващия ги (интенция). Конотацията свързва два знака (две единици на изказа/израза и съдържанието) по определен начин.

Формалното разделяне на семиотиката на тези три дяла – с е м а н т и к а, синтактика и п р а г м а т и к а – дължим на т.нар. „Виенски кръг“⁸ философи, обединени около Мориц Шлик – професор по физика, познати като Общество „Ернст Мах“. Известни семиотици са:

- Джон Лок (1632–1704);
- Мориц Шлик (1868–1945);
- Умберто Еко (1932–2016)⁹. Най-известната негова фраза е „Семиотиката поначало е дисциплина, която изследва всичко, което може да бъде използвано, за да се лъже“ (Еко/Еко 1993: 33);

- Тимен Тимев¹⁰ (р. 1949). През 90-те години на XX век става известен в България с книгите си „История на лингвистичното лицемерие. Бунтът на бездарниците“ (Тимев/Timev 1992), „Антифауст. Критика на Мефистофелския разум“ (Тимев/Timev 1993), „Убийството на боговете. Метаморфозите на религиозния дух“ (Тимев/Timev 1994) и други, написани под псевдонима Материус Розенкройцер. Розенкройцер – заемка от Християн Розенкройц (1378–1484) – на немски: Christian Rosenkreutz, който е основател на розенкройцерското братство, предвестник на масонството.

...самият човек, поставен в хоризонталната плоскост на жизнената действителност, но с отворена роза в сърцето си, чрез която възприема вертикалния лъч на Христос и се стреми към Него... (Тимев/Timev 1992: 694).

⁶ Семиология, а и семиотизация – В: Павис/Pavis 2002: 325-332.

⁷ Цит. по: <https://bg.wikipedia.org/wiki/Семиотика>

⁸ Това са около 30 учени от Виенския университет, работещи в естествените и социалните науки и математиката, срещащи се редовно между двете световни войни, за да обсъждат философски проблеми.

⁹ Цит. по: https://bg.wikipedia.org/wiki/Умберто_Еко

¹⁰ <https://bulpedia.com/p-1751-timen-timev.html>

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

Съвременният оперен театър. Тук стои въпросът, доколко слухово-сетивното в оперното произведение – музиката, може да контролира визуалното, което в наши дни се превръща в основен генератор на разпознаваеми знакови системи. Подсъзнателно сетивното, музиката, въздейства и прави така, че визуалното да може да съществува. Визуалните стимули въздействат върху подсъзнанието и могат да повлияят върху реакциите на даден индивид. Средата непрекъснато се променя и е един от факторите, подпомагащи сценичния разказ, затова е постоянният обмен на визуална информация. Ето защо се прави допускането, че визуалната интелигентност е от особена важност при селекция в информационното море. В този контекст, ефективността на комуникацията се измерва до голяма степен от емоционалния ефект, който тя предизвиква върху публиките. От особено значение е филтрирането на полезното от ненужното, като е важно да се оцени потребността от допълнителни визуални ефекти за всеки един момент от протичащото на сцената действие. Визуалната интелигентност може да бъде определена като качество на ума да контролира обработването на визуално възприетата информация; визуалната интелигентност не само да служи за предпазно средство срещу манипулация, но също така и за оптимизиране обмена на информация (Тимев/Timev: 2009, 112-120).

В една оперна постановка боравенето с визуалните разпознаваеми знаци и тяхното комбиниране е от особено важно значение. Музиката и либретото, които са основополагащи в разказа на оперната творба, също представляват предпазно средство срещу манипулация. Боравенето с визуалното, от страна на постановъчния екип, винаги трябва да има определена цел – например, разширяване на драматургичното пространство¹¹. Емоциите определено влияят върху взимането на решения. Те въздействат на рационалното мислене. Визуалната комуникация между сцената и публиката повлиява неволево върху емоциите и нагласите. Тя ангажира и въображението¹², повишава креативното мислене, което води до по-задълбочено преживяване на оперния спектакъл. Визуалните възприятия имат моментално влияние, защото не изискват съзнателна обработка, значително по-леки са за възприемане в сравнение с музикалната партитура. Публиката формира емоционална представа от спектакъла, която остава в съзнанието на всеки поотделно в зависимост от различните лични, културни и социални пристрастия.

¹¹ Значителна част от оперния репертоар е от творби, писани в предишни времена. Това, което към момента на създаване на творбата е било свършено ясно на абсолютно всички, на цялата публика, в някои случаи днес се нуждае от пояснение. Всеизвестно е, че и някои критерии са различни за различните епохи.

¹² А работата на постановчиците е да провокират въображението на зрителя, защото това, което може то, не е възможно и за най-пищния декор, за най-съвършената сценична техника, твореща „чудеса“. Мисъл, изказана от режисьора Уго де Ана на презентацията му за творчеството на Верди по повод юбилея на композитора през 2013 г.

Симфоничната музика и симфоничните форми не предоставят подобна визуална среда. Там важна роля играе програмността, с която авторът насочва вниманието на слушателите-зрители. Тя насочва изграждането на разказа в търсене на връзки със заглавието на инструменталното произведение. Например: Увертюрата „Ромео и Жулиета“ от П. И. Чайковски, „Проклятието на Фауст“ от Хектор Берлиоз и други (Минчев/Minchev 1976: 708). Без дадено от композитора име на творбата, всеки от публиката на симфоничния концерт формира образи в съзнанието си, които са първосигнални и предизвикани от моментното му емоционално състояние и лично натрупаното познание. Формираната емоционална представа от концерта е строго индивидуална за всеки човек, присъствал в залата. Оперното представление, чрез конкретната визуална реализация на партитурата, формира разказ, сходен за всички посетители¹³. Емоционалната представа от оперното представление създава емоционална памет (Тимев/Timev 2009: 112-120) у публиката, която всъщност е пренасяне традицията на миналото в настоящето. Тя трябва да бъде основополагаща за творческите екипи при вземането на решения за нова постановка.

Може да се каже, че нито визуалното, нито слухово-сетивното биха съществували поотделно в един оперен спектакъл. Представете си например сцена без музика и музика без сцена. Добавянето на семантика променя синтактиката на спектакъла, тъй като всеки от публиката разпознава всички знаци и знакови системи, с които борави често в ежедневието си. Това винаги ме е подтиквало в моите режисьорски решения да търся знакови системи, които да носят нова *прагматика*. Съчетаването на две различни изкуства, кукленото и музикално-сценичното – опера, бе провокирано от карнавално шествие, което наблюдавах в Барселона, по булевард „Ла Рамбла“. Монументалните кукли, участващи в шествието, се съхраняват в двореца „Гуел“ и всяка година през месец април участват в организирания традиционен празник по улиците на града. Те са с образите на владетелите на Каталуня, Испания, и техните съпруги. Шествието обикновено се съпровожда от духов оркестър, който изпълнява фрагменти от популярни сарсуели и опери. Този непознат и необичаен (за мен) начин на изразяване формира емоционална представа от състоялото се представление, дълготрайно загнездила се в съзнанието ми.

Изненадата, впечатлението и внушението на зрелището, магията на мига, трайността на спомена и емоциите, които продължава да предизвиква, заслужават да се поразровим в историята. Още повече, че: испанците, пък и французите, и италианците, и колко още други народи, от години търсят (и намират!) начини да съхранят идентичността си, историята си, културата си, да ги популяризират и туристи да привличат. Колко пъти през вековете и църквата се е опитвала да забрани езически/народни празници и/или танци, въобще музиката, а и живописата, и театъра, преследвала жонгльорите¹⁴... и впоследствие ги е приобщавала към църковното шествие, като част от него, или като празненство, като декор, или интериор.

¹³ Това дава основание да се говори за „залцбургската „Травиата“; „Норма“, в реализацията на Барселона или на Амстердам (на DVD); „Кармен“ на Античния форум или „Кармен“ – 2010 и т.н., т.е. за конкретната постановка на една творба.

¹⁴ Ж о н г л ъ о р (френското *jongleur* от латински *iaculator* – смешник, акробат) през ранното Средновековие – скитник комедиант, музикант. Жонгльорите допринасят за разпространяването и пренасянето на мелодии, за развитието на уличните тържества и драми и така наричали всички, които свирели на музикален инструмент. Макар и желани гости на всяко тържество, вкл. по пиршествата в замъците (във Франция, Италия, Англия), те били преследвани от духовенството и наричани „изчадия“ и „клисари на дявола“... По това време те са единствени представители на светската вокална и инструментална музика. По-късно, след XI-XII век, се диференцират – трубадури (в Южна Франция), трувери (Северна Франция), като, освен географски

Какво противоречие! – възкликва Олга Кръстева. – Църквата била против театъра, а сама му дала убежище (...) родила се т.нар. „литургична драма“. (Кръстева/Krasyeva 1980: 77-79)

Възстановките на исторически събития¹⁵ — също носещи характеристики и белези на карнавал, отдавна са влезли в календарите на културните събития (Жунич/Zhunich 2020: 18). Кога точно в шествията са били включени такива гигантски кукли (gigantones e sabeiçudos – от португалски, буквално: гигантони и големи глави) не е съвсем ясно, но една от най-ранните регистрации е през 1265 г. в Португалия за празника Corpus Christi¹⁶. В различни региони огромните кукли представят различни персони – кралски особи (напр. в Барселона, но и на много други места), светци-покровители (Сен Мишел в Брюксел), легендарни герои като коня Баяр (Bayard - cheval)¹⁷ и четиримата братя¹⁸, които заедно го яздят (Дендермонде, Белгия), показан по-долу на миниатюра от XIV век.



Фиг. 1. Процесия на гигантите (каталонски: Gegants) на празника на La Mercè в Барселона (Processional giants (Catalan: *Gegants*) in the feast of La Mercè, in Barcelona); източник: https://en.wikipedia.org/wiki/Processional_giant

регион, наименованието указва и йерархия в по-късни години (петя пред обитателите на замъците напр.), менестрели (след XIII век), шпилмани (Германия). Виж: Четриков/Chetrikov 1969: 107, 184, 342.

¹⁵ Шествия с представяне на исторически и легендарни герои, понякога придружени с показване на старинни бит и занаяти, оръжия, игри, традиционна кухня и пр.

...всеки желаещ може да се преобрази в средновековен рицар или паж, кардинал, кюре, чуждестранен пратеник или страж, придворна дама или проста селянка. Майсторска езда, жонгльори на кокили, акробати и фокусници, рицарски турнири, шествия... Виж:

<https://zhunich.blogspot.com/2019/07/blog-post.html>

¹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Processional_giant

¹⁷ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayard_\(cheval\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayard_(cheval))

¹⁸ Повече за легендата за коня Баяр и Шарлеман при посещението му във Фландрия с престолонследника Филип II: https://travelisi.blogspot.com/2016/01/dendermonde-ros-beiaard.html?fbclid=IwY2xjawG2W_FleHRuA2FlbQIxMAABHbU9DhKwXTBJG9ypDircvXo57zX2fnYD9S47p61_ObHsa9bgLU9chKFhUQ_aem_b1WmuCv0OQaeqTHw0DgIXw

Фиг. 2. Конят Баяр, носещ четиримата сина на Аймон - миниатюра в ръкопис от XIV век. (Le cheval Bayard portant les quatre fils Aymon d'après une miniature dans un manuscrit du XIV^e siècle); източник: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayard_\(cheval\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayard_(cheval))



Фиг. 3: Празникът Омеганг в Брюксел през 1615 г. Рисунок на Денис ван Алслоот от 1616 г. Музей Прадо. (L'Ommegang de Bruxelles en 1615. Peint par Denis van Alsloot en 1616 ; Musée du Prado); източник: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ommegang_de_Bruxelles

Обясним е предизвиканият у мен интерес. Куклата и кукленият театър, шествията с тези гигантски кукли са вековна традиция в Западна Европа, докато у нас, по обективни исторически причини, кукленото изкуство е с несравнимо по-кратка история. Достатъчно е да си спомним, дори само за описанието на механичните кукли и играчки и най-вече на лявата витрина с куклата-казак в човешки ръст на магазина на Вокулски във Варшава, главният герой в романа „Кукла“ (Прус/Prus 1975: 21, 58)¹⁹, който натрупва състоянието си от военни доставки по нашите земи, точно по време на Руско-турската освободителна война. Естествено е у нас куклите и механичните играчки, като широко разпространени фабрични изделия, да навлязат много години по-късно.

В реалния живот огромна част от комуникацията зависи от зрението (около 70–75%, според различни източници), от зрителното възприятие. Колкото повече съзнателно търсени от постановчиците елементи присъстват в едно видяно събитие, толкова по-ангажиращо става то за съзнанието ни, създава повече възможности да участваме в тълкуването му. Така, емоционалната памет въздейства на рационалното мислене, обогатява я с нови знакови системи, които човек може да използва прагматично като ги включва в ежедневието си, а творецът – в произведението, върху което работи. Видяното от мен шествие в Барселона и емоционалната памет, споменът за него ме провокира да включа кукленото изкуство в две оперни заглавия, които поставих: „Турандот“ от Джакомо Пуччини и „Фауст“ от Шарл Гуно.

¹⁹ „Силното отвращение и леко презрение към мъжете“ (Прус/Prus 1975: 65) на главната героиня в романа – панна Изабела, напомня за принцеса Турандот и провокира още по-близък паралел с третираната тема.



Фиг. 4 и фиг. 5. В приказната история „Турандот“ операта среща кукленото изкуство. Куклата е онзи неписан в партитурата образ, който може да подсили основната тема чрез множество нюанси. Играта с мащабите в отношението между отделните кукли е ясна препратка към йерархично изградените отношения между тях.



Фиг. 6. На преден план вляво е изпълнителят на Калаф и непосредствено зад него куклата Калаф, която го съпровожда неотклонно.



Фиг. 7. Тримата министри Пинг, Панг и Понг, и куклените им аналози, обединени в една конструкция с размер 5 метра, заради неразделността на комичните персонажи.



Фиг. 8. Сцена от „Фауст“. Огромен демон, около 6 метра висок, кукла, изобразяваща Мефистофел, се спуска на сцената. Търсено е лицето – истерично усмихнато, с по детски наивен рисунък.



Фиг. 8. Сцена от „Фауст“. В центъра е Маргарита, а четири ангела/демона я обграждат и съпровождат; в зависимост от мислите на героинята, те са с ангелското или с демонското си лице към публиката.

ЛИТЕРАТУРА:

- Даниел 1993: Даниел, *Леон*. Пътешествие в театъра. ИК „Христо Ботев“, С., 192 (Daniel 1993: *Daniel, Leon*. Patashestvie v teatara. IK “Hr. Botev“, S., 192).
- Еко 1993: *Еко, Умберто*. Трактат по обща семиотика. Наука и изкуство, С., 378 (Еко 1993: *Eco, Umberto*. Traktat po obshta semiotika. Nauka i izkustvo, S., 378).
- Минчев 1984: *Минчев, Иван*. 120 бележити композитори. Изд. Музика, С., 824 (Minchev 1984: *Minchev, Ivan*. 120 belezhiti kompozitori. Izd. Muzika, S., 824).
- Жунич 2020: *Жунич, Емилия*. Фестивали за музикалносценични изкуства. Концепции, метаморфози, реализации. ИИИЗк-БАН, С., 556 (Zhunich 2020: *Zhunich, Emilia*. Festivali za muzikalnostzenichni izkustva. Kontzeptzii, metamorfozi, realizatii. IAS-BAS, S., 556).
- Кръстева 1980: *Кръстева, Олга*. Театърът през вековете. Изд. Отечество, С., 528 (Krasteva 1980: *Krasteva, Olga*. Teatarat prez vekovete. Izd. Otechestvo, S., 528).
- Павис 2002: *Павис, Патрик*. Речник на театъра. Colibri, 488 (Pavis 2002: *Pavis, Patrice*. Rechnik na tZatara. Colibri, 488).
- Прус 1975: *Прус, Болеслав*. Кукла. Народна култура, С., 972 (Prus 1975: *Prus, Boleslav*. Kukla. Narodna kultura, S., 972).
- Стаменов 1993: *Стаменов, Максим*. Проблеми на значението в субективната семантика. УИ „Св. Кл. Охридски“, С., 265 (Stamenov 1993: *Stamenov, Maksim*. Problemi na znachenieto v subektivnata semantika. UI “Sv. Kl. Ohridski“, S., 265).
- Тимев 1992: *Тимев, Тимен*. История на лингвистичното лицемерие. Бунтът на бездарниците. 1. том, Трансцендентално енциклопедично издателство за нова логическа и страстна революция „Омнисемантизъм“, С., 720 (Timev 1992: *Timev, Timen*. Istoriya na lingvistichnoto litzemerie. Buntat na bezdarnitzite. 1. tom, Transtzentalno entziklopedichno izdatelstvo za nova logicheska i strastna revolyutziya Ömnisemantizam“, S., 720).
- Тимев 1993: *Тимев, Тимен*. Антифауст – интелектуална комедия. Критика на мефистофелския разум. 2. том, Трансцендентално енциклопедично издателство за нова логическа и страстна революция „Омнисемантизъм“, С., 544 (Timev 1993: *Timev, Timen*. Antifaust – intelektualna komediya. Kritika na mefistofelskiya razum. 2. tom, Transtzentalno entziklopedichno izdatelstvo za nova logicheska I strastna revolyutziya Ömnisemantizam“, S., 544).
- Тимев 1994: *Тимев, Тимен*. Убийството на боговете. Метаморфозите на религиозния дух. 3. том, Трансцендентално енциклопедично издателство за нова логическа и страстна революция „Омнисемантизъм“, С., 144 (Timev 1994: *Timev, Timen*. Ubijstvoto na bogovete. Metamorfozite na religiozniya duh. 3. tom, Transtzentalno entziklopedichno izdatelstvo za nova logicheska i strastna revolyutziya Ömnisemantizam“, S., 144).
- Тимев 2009: *Тимев, Тимен*. Библия на Индивидуалния бог. Алхимия на словото. Изд. РИК Сервиз '90, С., 290 (Timev 2009: *Timev, Timen*. Bibliya na Individualniya bog. Alhimiya na slovoto. Izd. RIK Serviz '90, S., 290).
- Четриков 1969: *Четриков, Светослав*. Музикален терминологичен речник. Наука и изкуство, С., 464 (Chetrikov 1969: *Chetrikov, Svetoslav*. Muzikalen terminologichen rechnik. Nauka i izkustvo, S., 464).

Интернет източници:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/Мюзикл>

<https://bg.wikipedia.org/wiki/Семиотик>

https://bg.wikipedia.org/wiki/Умберто_Еко

<https://bulpedia.com/p-1751-timen-timev.html>

<https://zhunich.blogspot.com/2019/07/blog-post.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Processional_giant

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayard_\(cheval\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bayard_(cheval))

<https://travelisi.blogspot.com/2016/01/dendermonde-ros->

[beiaard.html?fbclid=IwY2xjawG2W_FleHRuA2F1bQIxMAABHbU9DhKwXTBJG9ypDircvXo57zX2fnYD9S47p61_ObHsa9bgLU9chKFhUQ_aem_b1WmuCv00QaeqT_Hw0DgIXw](https://travelisi.blogspot.com/2016/01/dendermonde-ros-beiaard.html?fbclid=IwY2xjawG2W_FleHRuA2F1bQIxMAABHbU9DhKwXTBJG9ypDircvXo57zX2fnYD9S47p61_ObHsa9bgLU9chKFhUQ_aem_b1WmuCv00QaeqT_Hw0DgIXw)